

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES

CURSO DE JORNALISMO

RAPHAEL VON SOHSTEN DE ALBUQUERQUE TORRES
LIMA

ARTE E MÍDIA: RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS NOS
VIDEOPOEMAS DE CAO GUIMARÃES

Maceió

2020

RAPHAEL VON SOHSTEN DE ALBUQUERQUE TORRES LIMA

**ARTE E MÍDIA: RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS NOS
VIDEOPOEMAS DE CAO GUIMARÃES**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao
Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Alagoas,
como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em
Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Bispo dos Santos

Maceió

2020

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

L732a Lima, Raphael Von Sohsten de Albuquerque Torres.
Arte e mídia : reconfigurações estéticas nos videopoemas de Cao Guimarães
/ Raphael Von Sohsten de Albuquerque Torres Lima. – 2020.
53 f. : il.

Orientador: Ronaldo Bispo dos Santos.
Monografia (Trabalho de conclusão de Curso em Jornalismo) –
Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação
e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 52-53.

1. Guimarães, Cao, 1965-. 2. Videoarte. 3. Mídia. 4. Imagem. 5. Poesia. I.
Título.

CDU: 070.448:82-1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA)
Curso de Jornalismo

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

TCC para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo

Aos 31 dias do mês de agosto do ano de 2020, das 16h às 17h40, realizou-se no Curso de Jornalismo (antigo curso de Comunicação Social), da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), a sessão de apresentação do Trabalho de Conclusão de curso (TCC), intitulado Arte e mídia - reconfigurações estéticas nos videopoemas de Cao Guimarães de autoria do(a) graduando(a) Raphael von Sohsten de Albuquerque Torres Lima, matrícula 15113296, do Curso de Jornalismo (antigo curso de Comunicação Social - habilitação Jornalismo), como parte dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharel. A banca foi composta por Prof. Dr. Ruy Matos e Ferreira (1º examinador), por Prof. Dr. Tiago Penna (2º examinador) e por Prof. Dr. Ronaldo Bispo dos Santos (orientador). Após exposição oral sintetizando o TCC, o(a) graduando(a) foi arguido(a) pelos membros da banca e em seguida respondeu aos questionamentos levantados. Ao fim da sessão, a banca se reuniu em particular e o TCC foi considerado:

- (X) Aprovado, atribuindo-lhe a nota 10,00 (dez inteiros) _____
() Reprovado
() Aprovado, condicionado a reformulação, devendo o graduando entregar uma segunda versão de seu trabalho em prazo não superior a _____ dias úteis.

Subscrevemo-nos

Prof. Dr. Ronaldo Bispo dos Santos (orientador)

Prof. Dr. Ruy Matos e Ferreira (1º examinador)

Prof. Dr. Tiago Penna (2º examinador)

A obra nasce de apenas um toque na matéria.
Quero que a matéria de que é feita a minha obra
permaneça tal como é; o que a transforma em
expressão nada mais que um sopro: sopro
interior, de plenitude cósmica.

(HÉLIO OITICICA)

A poesia
Quando chega
Não respeita nada.

Nem pai nem mãe.
Quando ela chega
De qualquer de seus abismos

Desconhece o Estado e a Sociedade Civil
infringe o Código das Águas
Relincha

Como puta
Nova
Em frente ao Palácio da Alvorada.
(...)

(FERREIRA GULLAR)

RESUMO

Neste estudo discuto como se dá a criação poética no universo da mídia, abordando a videoarte e, em especial, a produção videográfica de Cao Guimarães. Tem-se o intuito de refletir sobre aspectos de uma produção poética, na qual o poema passa a não existir no espaço físico (livro), mas no espaço virtual e no tempo. A crise dos suportes tradicionais será um dos fatores motivadores para que a literatura passe a manifestar-se incorporando outras mídias e linguagens promovendo assim a fricção do vídeo com a poesia. O videopoema é híbrido por natureza, unindo tecnologia e arte. Sendo assim, este trabalho estabelece um debate a respeito de alguns conceitos estéticos reclamados pela obra de arte na era digital, na tentativa de observar como a linguagem literária se comporta diante dessa nova realidade tecnológica, com os meios eletrônicos, e que lugar ocupa a criação poética no universo da videoarte e da mídia, abordando também conceitos de imagem e tempo. Para tal, analiso dois vídeos de Cao Guimarães, *Sopro* (2000) e *Concerto para Clorofila* (2004), tendo como fundamento teórico-metodológico estudos de teoria e crítica da videoarte, da videopoesia, e da imagem.

Palavras-chave: Videoarte. Mídia. Imagem. Poesia.

ABSTRACT

In this study I discuss how poetic creation takes place in the media universe, approaching video art and, in particular, Cao Guimarães's video production. The intention is to reflect on aspects of a poetic production, in which the poem does not exist in physical space (book), but in virtual space and time. The crisis of traditional media will be one of the motivating factors for the literature to start manifesting itself incorporating other media and languages, thus promoting the friction of video with poetry. The video poem is hybrid in its nature, combining technology and art. Thus, this work establishes a debate about some aesthetic concepts claimed by the work of art in the digital age, in an attempt to observe how literary language behaves in the face of this new technological reality, with electronic media, and what place creation takes. poetics in the universe of video art and media, also addressing concepts of image and time. To this end, I analyze two videos by Cao Guimarães, *Sopro* (2000) and *Concerto para Chlorophyll* (2004), based on theoretical and methodological studies of theory and criticism of video art, videopoetry, and image.

Keywords: Video art. Media. Image. Poetry.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	DO VERBAL À IMAGEM: POSSÍVEIS ABORDAGENS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA VIDEOPOESIA	11
2.1	Poesia concreta & outros caminhos possíveis: entre o verbal e o visual	11
2.2	“Eu vejo surgir poetas de campos, espaços”	16
2.3	Videoarte: da imagem à poesia	17
2.4	Os quase-cinemas & não narração de Hélio Oiticica	24
2.5	Videopoema: a poesia em fusões tecnológicas	29
3	CONFLUÊNCIAS ENTRE IMAGEM, COMUNICAÇÃO E ARTE TECNOLÓGICA	35
3.1	Tecnologia e imagem	35
3.2	“Estéticas tecnológicas” e a videopoesia	37
3.3	Percursos da artemídia e a comunicação	38
3.4	Algumas noções e outras abordagens quanto à imagem na videopoesia	40
4	A VIDEOPOESIA DE CAO GUIMARÃES	44
4.1	Basta um olhar para fabular a realidade	44
4.2	A poesia e seus deslocamentos: análise dos vídeos <i>Sopro e Concerto para Clorofila</i> , de Cao Guimarães	45
4.3	Tempo visual e o confronto entre representação x apresentação	50
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
	REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado **Arte e mídia: reconfigurações estéticas nos videopoemas de Cao Guimarães**, é resultado da análise feita sobre a criação poética no universo da videoarte e das novas tecnologias, especificamente, o videopoema. O intuito é pensar uma produção poética que vá além do objeto livro, ou seja, o poema passa a não existir no espaço físico (livro), mas no espaço virtual e no tempo e ainda, destituído da presença da palavra. Neste sentido, o conceito de videopoesia está integrado ao espaço eletrônico audiovisual.

A escolha do videopoema – como objeto central deste estudo vem no sentido de ratificar, uma larga produção poética no Brasil, desde a metade dos anos 1950 na qual poetas buscam uma maior exploração e ocupação do espaço da página, que já é algo posterior ao aparecimento dos versos livres e brancos; explosão dos rígidos esquemas de construção do verso, ruptura da sintaxe verbal, marcas de movimentos embrionários que passaram a pensar a crescente presença da visualidade na poesia brasileira.

Um contexto bastante atual, não só na poesia como nas artes em geral, é a fusão das artes plásticas, da pintura, da arquitetura e do audiovisual. Partindo desses terrenos de criação e pensamento, analiso dois trabalhos videográficos produzidos pelo mineiro Cao Guimarães, observando como o procedimento poético e a linguagem literária incorporam a mídia (que se apresenta aqui não apenas como comunicação de massa, informação, mas o aparelho midiático que é utilizado para a criação e veiculação do objeto poético), em seu processo criativo.

Neste sentido que é possível perceber e refletir o emprego das tecnologias como fonte de expressão artística, como por exemplo o uso da telecomunicação. Tendo como foco do debate o vídeo e suas especificidades, esta pesquisa defende o lugar das obras artísticas no campo da multiplicidade de suportes, marcando a tomada de consciência dos artistas para a intervenção das novas tecnologias.

Esta pesquisa é importante para o campo da Comunicação porque traz à luz a fricção entre arte, mídia e tecnologia, que estão presentes nas obras videográficas de Cao Guimarães.

Tal abordagem lança para um debate sobre as relações entre comunicação e a arte digital, de modo que é possível refletir sobre as implicações de conexões entre arte, mídia e tecnologia. Para tal, é importante traçar um breve panorama das relações

entre os meios de comunicação e a arte digital, no sentido que acredito ser fundamental a convergência dos dispositivos digitais para a execução do vídeo.

Sendo o videopoema híbrido por natureza, unindo tecnologia e arte, este trabalho estabelece uma discussão a respeito de quais são os conceitos estéticos reclamados pela obra de arte na era digital, na tentativa de observar como a linguagem literária se comporta diante dessa nova realidade tecnológica, que lugar ocupa a criação poética no universo da videoarte e mídia, abordando também conceitos de imagem e tempo. Como diria Décio Pignatari, logo no início de seu livro *O que é comunicação poética* (2005, p. 9): “A poesia parece estar mais do lado das artes plásticas e visuais do que da literatura”, declarando a necessidade de deslocar o fazer poético das práticas tradicionais do processo literário.

Consciente desse percurso, dividi o trabalho em quatro capítulos.

No capítulo “Do verbal à imagem: possíveis abordagens para a consolidação da videopoesia”, abordo aspectos relevantes para o surgimento do videopoema. Desse modo, traço um pequeno percurso da visualidade na poesia brasileira, de maneira que observo este momento como o primeiro impulso de uma experimentação da linguagem poética no Brasil que permitiria a criação de poemas feitos também de signos não verbais. Apresento também alguns diálogos da poesia com as rupturas ocorridas no campo das artes, crise dos suportes tradicionais e seus reflexos na produção poética. No tópico “Videoarte: da imagem à poesia”, abordo o surgimento da videoarte, novas mídias, seus impactos no universo das artes visuais, para que assim seja possível chegar ao nosso foco de estudo maior que é o videopoema, que se apresenta como uma extensão da videoarte, por isso o motivo de trilhar uma breve caminhada por este que é um dos significativos acontecimentos da arte contemporânea. No tópico “Os quase-cinemas & não-narração de Hélio Oiticica”, apresento como tais conceitos pensados pelo artista na década de 1970 dialoga com a ideia de cinema para além de uma narrativa, com a presença da ruptura das salas de exibição tradicionais, além de outros apontamentos muito caros à consolidação da videopoesia.

No capítulo “Confluências entre imagem, comunicação e arte tecnológica” procuro trazer uma abordagem mais específica sobre a noção de estética tecnológica abordada pela Lúcia Santaella, com o intuito de aproximar o conceito dos experimentos da poesia com a mídia, aqui representada pelos aparelhos e suportes tecnológicos. No tópico “Tecnologia e imagem”, levanto um debate acerca da

influência dos avanços tecnológicos na produção de imagens, com o foco na história da videoarte. Já no tópico “Percurso da artemídia e a comunicação”, traço um breve panorama das relações entre os meios de comunicação e a arte digital, no sentido que acredito ser fundamental a convergência dos dispositivos digitais para a execução do vídeo, mais especificamente do videopoema que levanta a crise dos suportes tradicionais. No último tópico “Algumas noções e outras abordagens quanto à imagem na videopoesia”, dialogando com o pensador Gilles Deleuze, abordo questões mais específicas do estudo da imagem, situando-as nos vídeos *Sopro* (2000) e *Concerto para Clorofila* (2004), de Cao Guimarães.

No capítulo “A videopoesia de Cao Guimarães” aprofundo de fato em uma análise dos vídeos *Sopro* (2000) e *Concerto para Clorofila* (2004), ambos produzidos por Cao Guimarães. Para isso, utilizo alguns conceitos voltados a produções videográficas e, mais especificamente, a criação poética realizada através do suporte vídeo, incorporando todas as suas especificidades. No primeiro tópico intitulado “Basta um olhar para fabular a realidade”, apresento um breve histórico dos caminhos e (des)caminhos do artista mineiro. No segundo tópico, “A poesia e seus deslocamentos: uma análise dos vídeos *Sopro* e *Concerto para Clorofila*”, abordo os elementos “gramaticais” específicos do vídeo, tais como instabilidade trepidante da cor, a variação cromática, e o movimento autônomo das formas e cores, conceitos criados pelo pesquisador Ernesto Melo e Castro.

Ainda sob a perspectiva criada por Melo e Castro, trago o conceito de *arte sinestésica*, estendendo para um tipo de leitura sinestésica neste tipo de produção, com base nos vídeos selecionados para análise. Além disso, abordo o conceito de tactibilidade pensado por Guimarães em suas produções. Apresento também os conceitos de *tempo visual*, de Melo e Castro, de maneira que seja possível perceber o tempo de visão de cada imagem e o tempo de sua total percepção e articulação significativa, conceito forte para a videopoesia. Na sequência, levanto questionamentos quanto ao confronto entre representação e apresentação em tais produções videográficas.

Dessa forma, a partir de uma perspectiva metodológica de análise dos vídeos produzidos por Cao Guimarães, este trabalho busca sinalizar em torno dos novos meios de produção artística, já que dão visibilidade aos elementos estruturais das obras, além de repensar as estéticas e narrativas do campo da comunicação.

2 DO VERBAL À IMAGEM: POSSÍVEIS ABORDAGENS PARA A CONSOLIDAÇÃO DA VIDEOPOESIA

2.1 POESIA CONCRETA & OUTROS CAMINHOS POSSÍVEIS: ENTRE O VERBAL E O VISUAL

As experimentações quanto à poesia e seus processos de construção, a exploração e ocupação do espaço da página do livro, os suportes midiáticos utilizados como procedimento poético já são fatos presentes na literatura desde a virada do século passado, tendo sua origem em movimentos vanguardistas europeus.

Isso nos remete então aos antecedentes da poesia concreta brasileira. Sabe-se que toda “escola” literária surge para questionar os manejos da anterior. No caso dos poetas concretos não houve apenas uma discussão no campo da literatura, mas da própria percepção de arte. Assim, a poesia concreta com o foco contrário as ideias da Geração 45, que defendia o antiexperimentalismo, com o objetivo de manter os conceitos de equilíbrio, acabamento e harmonia. Neste sentido, a Geração 45 era contra os conceitos modernos disparados por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, este um verdadeiro mestre para todos os movimentos experimentais no Brasil, seja na literatura, cinema, teatro, música e artes plásticas.

O grupo dos poetas concretos toma forma em 1952 quando passam a editar o primeiro número da revista *Noigandres*.

A revista *Noigandres* foi uma alternativa em conjunto para a publicação dos poemas dos poetas concretos. No primeiro número, de novembro de 1952, foi publicado *Rumo a Nausícaa*, de Décio Pignatari, *Thálassa Thálassa*, de Haroldo de Campos e *Ad Augustum per Angusta*, de Augusto de Campos. Apesar de ser considerada uma revista, *Noigandres* foi uma publicação irregular. O segundo número da revista foi publicado três anos depois de seu lançamento, em fevereiro de 1955, com *Ciropédia ou a educação do príncipe*, de Haroldo de Campos, e *poetamenos*, de Augusto de Campos. O número dois da revista teve tiragem de 100 exemplares, inferior ao primeiro número que teve 300 exemplares. Isso se deu devido às dificuldades de impressão dos poemas de poetamenos, o qual iremos abordar em capítulo à parte. (CARVALHO, 2007, p. 12)

No Brasil, segundo Philadelpho Menezes (1991), a visualidade na poesia, primeiro momento em que se passa a pensar uma poesia além do signo verbal, irá ter seus primeiros pulsos de experimentação na metade dos anos 1950, com a chamada poesia espacial, uma espécie de pré-concretismo. Menezes amplia ainda mais tais noções, quando irá abordar algumas questões relacionadas a desintegração do verso,

a novidade do procedimento composicional da poesia concreta, e a ideia de geometrismo:

A desintegração do verso, seu estilhaçamento pela página causará a desintegração da própria sintaxe, alcançando as palavras, que se desmembram e se unem em novas entidades, formadas em relações imotivadas, como aglutinações do acaso em elementos químicos de um ambiente em formação. (...) A novidade do procedimento composicional da poesia concreta está na instauração de uma nova sintaxe baseada nas relações de semelhança entre as palavras: uma parataxe. A relação paratática entre as palavras se apoia numa ordem geométrica que organiza a disposição das palavras na página, substituindo a ordem sintática pela posição do signo frente a outro. (MENEZES, 1991, p.30)

Dessa maneira, Menezes irá caracterizar como um dos traços formadores da visualidade da poesia concreta a organização geométrica do espaço:

Delimita-se a composição concreta pela presença da geometria organizando o espaço da página pelo arranjo das palavras e o elo de similaridade dos significantes. Mesmo na fase do "salto participante", levada a cabo sob a pressão do momento político, entre 1961 e 1962, a única alteração fundamental foi a inclusão no repertório temático de questões mais "politizadas", como greve, a fome, o poder, a sociedade de consumo, mas sem que se desfizesse o binômio geometria-parataxe que embasava o procedimento composicional do concretismo Noigandres. (MENEZES, 1991, p.41)

No estudo realizado por Menezes (1991), há a abordagem do uso do espaço como elemento de composição aliado à síntese ideográfica do significado na poesia concreta, que "cria uma totalidade sensível 'verbivocovisual', de modo a justapor palavras e experiências num estreito colocamento fenomenológico, antes impossível" (CAMPOS apud MENEZES, 1991, p. 43).

Será com os poetas concretos que iremos ter uma ocupação racional da página, instaurando e preparando o caminho para a visualidade na produção poética brasileira. Augusto de Campos, quando alude à expressão verbivocovisual, em entrevista para Ricardo Araújo, reafirma a ideia da poesia concreta como pioneira de experiências envolvendo movimento, cor e sonorização:

A ideia de conjugar palavra, som e imagem esteve presente nas propostas da Poesia Concreta desde o início. Nós usávamos a expressão verbivocovisual, que é a palavra extraída do vocabulário de James Joyce, para sintetizar essa conjunção. Embora, em geral, se acredite que a Poesia Concreta só possua este aspecto visual privilegiado, ela, desde o início, pensava em utilizar o som ao lado da imagem. (CAMPOS apud ARAÚJO, 1999, p. 126)

Ainda sobre a importância dos poetas concretos para a formação de uma intelectualidade e de uma produção que passa a estabelecer o diálogo da poesia brasileira com as novas mídias e suportes tecnológicos, Guimarães (2005), nos traz fundamentos que complementam essa ideia:

Na década de 1950, aliás, os poetas do grupo concretista foram os primeiros a perceber, entre nós, as múltiplas possibilidades de experimentações poéticas que as novas tecnologias viriam a oferecer. Ao ver que poderiam confrontar múltiplas linguagens em seus poemas, isto é, o verbal, o visual, o vocal, o sonoro/ e ou ruídos, mergulharam em um campo totalmente inexplorado e anterior aos computadores com recursos gráficos (...) Mesmo as artes plásticas se redimensionaram com as propostas do concretismo, que defendia uma arte multi-conectada com as novas realidades mas, ao mesmo tempo, capaz de romper com a cópia da natureza – "ela é sua própria natureza", como disse Waldemar Cordeiro, um dos líderes do *Grupo Ruptura*. (GUIMARÃES, 2005, p. 202)

É importante destacar que o poeta Waldemar Cordeiro (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2403/auto-retrato-probabilistico>), além de ser uma figura importante nesse período inicial, se tornou mais tarde um dos pioneiros da arte tecnológica no Brasil, juntamente com Abraham Palatnik, que foi o pioneiro da arte cinética (<https://www.youtube.com/watch?v=HU7aFe2IKTI>).

Esse momento dialoga com a história moderna dos experimentos de reprodução da obra de arte, na qual os elementos mecânicos da fotografia e do cinema são transpassados por uma imagem técnica divulgada por sinais elétricos. De acordo com Walter Zanini (2018), depois da década de 1950 uma parcela crescente de artistas dilatou os horizontes para projetos maquinizados, separados dos princípios e métodos sempre imperantes na obra de arte, que firmaram pontos de referência, como a importância que as tecnologias avançadas começaram a assumir do desenvolvimento da arte naquela década, posterior a certo arrefecimento das vanguardas históricas.

Desse modo, a poesia visual irá passar por diversas tendências, tendo a partir dos anos 1960 uma grande efervescência de produções poéticas que se utilizam dos mais variados recursos gráficos e visuais. A partir disso, interessa focar aqui neste estudo a tendência da poesia visual que irá abordar a poesia semiótica e o poema-processo. Tais fundamentos da poesia visual propuseram a utilização das formas geométricas não-figurativas como "meio" para que fosse possível estabelecer um olhar e chegar na realidade física dos elementos plásticos, "as artes plásticas conduziam a uma ausência de significados referenciais, externos ao quadro (neoconcretismo) ou escultura" (MENEZES, 1991, p. 97).

Na poesia semiótica, temos um design não-figurativo, mas ainda com presença do signo verbal, e a presença da "anexação arbitrária do aspecto semântico à forma geométrica" (MENEZES, 1991, p. 97). Já no poema-processo, temos a articulação das formas não-figurativas, não dotadas de significado. Nesse tipo de produção

poética, o signo verbal se esvai, "o que transformaria o poema num exercício de articulação de formas visuais puras, mas próximo das artes gráficas" (MENEZES, 1991, p. 97). É nesse sentido que as obras selecionadas para a realização deste trabalho estariam mais próximas das articulações do poema-processo.

Tal aproximativo se deu também por conta da aproximação da poesia e pintura, especialmente no trabalho do poeta concretista Augusto de Campos. A interação poeta e artista plástico se tornou cada vez mais urgente para o grupo da poesia concreta. Basta lembrar do pintor Alfredo Volpi, homenageado pelos concretistas brasileiros na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Volpi volta à cena na produção da capa da edição comemorativa de 10 anos do movimento. Antologia Noigandres 5, realizada sobre um quadro do pintor.

Neste ponto, nos aproximamos de um possível deslocamento entre a produção poética e a mídia livro, de maneira que o fazer poético passa a não se privar apenas das palavras, na verdade, temos uma potencialização da palavra que passa a ser questionada como matéria-prima exclusiva do poema. Mais adiante tal processo acompanhará a crise dos suportes tradicionais.

Um pouco antes disso, Guimarães (2005) faz um apanhado bastante relevante levando em consideração momentos e personagens fundamentais para esses novos paradigmas:

Desde a "revolução" da poesia barroca e, mais especificamente, com a revolução de Mallarmé, de que é tributária toda a poesia visual que se segue, o olhar do leitor percorre novos caminhos, em uma movimentação até então desconhecida. Abriram-se caminhos para novas possibilidades poéticas que procuram se adequar à linguagem da arte na era da máquina. O fenômeno ganhou ênfase nas vanguardas do início do século XX em cujas produções poéticas se destaca a exploração dos efeitos visuais, em franco diálogo com as artes plásticas. É nesse sentido que o estudo do surgimento da lírica contemporânea, sob o viés das propostas das vanguardas e dos experimentalismos no transcurso do século XX, possibilita uma vinculação aos novos paradigmas da produção de poemas na passagem para os multimeios. (GUIMARÃES, 2005, p. 196)

Segundo Ferreira (2004), temos a presença de uma virtualização do poema encarado enquanto imagem eletrônica ou digital. Dessa maneira, o poema é lido ou visto durante sua exibição, mas depois passa a não existir mais. "Assim como a imagem que lhe dá suporte, o poema não existe no espaço físico, mas no espaço virtual e no tempo. A temporalização advinda com a imagem eletrônica e sua fluidez traz para o processo o princípio da metamorfose; signos em constante mutação. (FERREIRA, 2004, p.41)

Tal necessidade irá apresentar-se por exemplo, no período da fase neoconcreta da pintura no Brasil, em que a pintura deveria sair para o espaço tridimensional e se completar não mais em superfície plana. Não há moldura. Hélio Oiticica, lado a lado com as novas possibilidades para pintura, irá incorporar em seu trabalho, especificamente, na fase penetráveis, um diálogo direto com a poesia no poema enterrado (<https://www.youtube.com/watch?v=VyXERJv0IW4>), de Ferreira Gullar e o teatro integral de Reynaldo Jardim.

Outro fator também marcante neste período da arte é o rompimento da dicotomia obra/público, que nos remete a quebras importantes quanto à recepção das obras de arte, e a ruptura com os espaços tradicionais. Antenada com as ideias de Henri Bergson, a pesquisadora Ivana Bentes (2005) percebe que o ato de ver uma obra de arte é agora uma solicitação à ação. “Perceber é agir virtualmente sobre algo. O olhar manipula nosso esquema sensório-motor de ação e reação a partir de estímulos que recebemos. É o que experimenta um ‘espectador-ator.’” (BENTES, 2005, p.10).

Neste sentido, o procedimento poético passa a ser costurado a outras linguagens, que não propriamente a literatura para realizar-se. Já é sabido que neste período todas as linguagens na arte irão contaminar-se e entrelaçar-se a esses novos acontecimentos culturais, sociais, políticos, estéticos, com o intuito de propor novas estratégias poéticas na contemporaneidade.

2.2. “EU VEJO SURGIR POETAS DE CAMPOS, ESPAÇOS”

O verso de Caetano Veloso que nomeia este tópico, tirado da canção “Sampa”, gravada pelo compositor baiano no disco “Muito” (1978), traduz o papel dinâmico dos poetas concretos na eliminação do verso, e abriga o debate das experiências poéticas mais distanciadas das estrofes, rimas, para pensar a visualidade, a pluralidade nas formas narrativas da discursividade poética.

Obviamente que ao tratar sobre visualidade na poesia e, especificamente a brasileira, lembramos logo dos poetas concretos, seguindo a definição de Décio Pignatari de que “o poeta é um designer da linguagem” (1994, p.103). Neste sentido, o poeta já utiliza o procedimento poético em um espaço tridimensional e experimenta o campo espacial em termos gráficos, imagéticos e acústicos, como é o caso do poema “Bomba”, de Augusto de Campos. A primeira versão do poema é de 1986,

uma discussão da literatura computacional, bem como das poéticas tecnológicas, uma vez que nelas as trocas simbólicas se intensificam e se modificam em função de meios cada vez mais refinados. O artista digital – escritor, poeta ou videomaker, entre outros – trabalha com imagens armazenadas na memória do computador: ele as manipula esteticamente, processa-as e edita-as por meio de recursos de última geração. O resultado almejado, além de “quebrar o gelo” da tecnologia, proporciona o refinamento das possibilidades poéticas e estéticas em meio digital. (GUIMARÃES, 2005, p. 184)

Neste ponto, seguindo o pensamento do filósofo Umberto Eco (1972), na contemporaneidade o poeta constrói sua narrativa poética com meios e sistemas diferentes dos do poeta medieval, sendo os recursos de multimídia o foco principal. O que se pode verificar é que tais recursos proporcionam uma investigação criativa tanto dos meios quanto dos processos.

2.3 VIDEOARTE: DA IMAGEM À POESIA

A poesia não se manteve imune aos avanços tecnológicos, e também buscou seu lugar, incorporando os processos, e dando origem a novos códigos. Esse encontro está aliado ao crescimento do Capitalismo, momento de que os artistas absorvem tal impacto nas produções artísticas. De acordo com André Manta, o papel do artista frente às inovações tecnológicas está na exploração de suas possibilidades utilizando-as como veículos fazedores de sentido e sensibilidade. Em se tratando de arte tecnológica, as sensibilidades que configuram a experiência estética contemporânea, implicam numa desmistificação de certos valores convencionais ou até mesmo arrogantes, como bem pontua Manta.

Ao concorrer com a mídia como poder de invenção, o artista contemporâneo faz da cultura midiática uma nova pele, como diz Ivana Bentes (2005). Sendo assim, Bentes pontua a notável evolução dos dispositivos em torno da projeção e desterritorialização das imagens.

O exercício de vanguarda nas segunda e terceira décadas do século XX, aquecido mais tarde, nos anos 1960, especificamente com a intensificação dos procedimentos artísticos com os aparatos tecnológicos, irá estabelecer uma fricção com a videoarte emergente. De um modo geral, como sinaliza Zanini (2018, p.202), as artes visuais abandonam o movimento automatizado, para desfrutar de uma situação, por diferentes vias, entre elas mecânicas e eletrônicas, estabelecendo um “novo e fértil relacionamento envolvendo a esfera poética, bem como a ciência e a

técnica”. O que norteia esta pesquisa é a videoarte, já que é nela que encontramos a origem do videopoema, e os experimentos em vídeo, pois, o reconhecemos como um meio de tecnologia apto para a criação poética.

A videoarte surge na virada dos anos 1960, passando a manipular as novas mídias tecnológicas, principalmente a câmera portátil, travando um duelo entre os experimentos performáticos e a comunicação de massa, através de sua tentativa de encontrar abrigo na televisão. Martin (2006) nos mostra a presença do vídeo em nosso século e a importância da especificidade da videoarte:

No início do século 21, o vídeo é um meio de comunicação familiar. O vídeo é um fenômeno bem conhecido de todos, incluindo a cômoda câmera portátil e o gravador de cassetes de vídeo que muitos têm em casa, os sistemas de vigilância em edifícios e locais públicos, cassetes de vídeo, comerciais e as imagens animadas que vemos projetadas nos museus. No entanto, o nível de conhecimento da tecnologia que está por detrás do vídeo, acerca do fluxo de imagens produzidos com ele, e acerca da cultura que lhe está associada continua a ser bastante rudimentar – particularmente no que diz respeito ao campo da Video Art. (MARTIN, 2006, p. 6)

Sendo assim, a videoarte irá incorporar o aparelho midiático como elemento essencial em seu processo de execução artística. É sabido que a fase inicial da videoarte irá ocorrer num período de renovação social e política, passando também a caracterizar-se como um meio de comunicação interdisciplinar que surgirá sobretudo no contexto das belas artes.

Para assimilar o processo dos primeiros experimentos em vídeo, é importante lembrar que a maioria dos trabalhos consiste no registro de *performances*, happening e ações. Dessas obras, o corpo do próprio artista era utilizado como suporte ou meio de expressão, modalidade que ficou conhecida como *body art*. Ou seja, a primeira geração de realizadores de vídeo apresenta basicamente em seus trabalhos o confronto da câmera com o corpo do artista. Esse corpo é histórico, no sentido que carrega e representa os fatores políticos, sociais e econômicos e estéticos da época.

O vídeo, mais do que qualquer outro meio de comunicação artística, estará desde o seu princípio dependente do estado atual de desenvolvimento tecnológico. Outro destaque nos trabalhos iniciais na videoarte, como a instalação *O quarto escuro* (1959), do Wolf Vostell, é a crítica vigorosa de posição política e social no combate à ideologia mercantilista da televisão. É o que Danilo Barata chama de experiências “anti-televisão”.

Fato é, o advento da televisão e a influência provocada na sociedade promove um questionamento da noção de arte, como bem pontua Inês Silva Goveia (2001):

A presença do Televisor e do Monitor no contexto artístico é hoje algo comum que advém de um conjunto vasto de transformações ocorridas no campo da arte, a partir da 2ª Guerra Mundial. Desde um repensar a obra como conceito até à objectualização da mesma com base na adopção de materiais industriais, a relação entre arte e tecnologia foi-se tornando gradualmente intrínseca, principalmente através da massificação dos meios de comunicação. (GOUVEIA, 2001, p. 8)

Todavia, Sylvia Martin percebe a importância na distinção do vídeo com a televisão e cinema, especificamente nesse período de formação. O ponto essencial para a autora é que o vídeo traduz diretamente o material audiovisual para um código analógico e digital. É neste sentido que o vídeo se mostra como um meio de preservação que armazena o material gravado num estado de permanente manipulação e, ao contrário do filme, dissocia-se num grau mais técnico da realidade diretamente ilustrada (Martin, 2006, p. 6).

Desse modo, é no cenário construído a partir do século XX que teremos mais presente as experimentações artísticas com os meios de comunicação. Diversos artistas passam a utilizar o telefone, o rádio e outros meios como procedimento de execução artística. Para Priscila Arantes (2005), as produções artísticas baseadas na utilização dos sistemas telecomunicacionais provocou o debate sobre os espaços convencionais de exposição de arte. Neste sentido, as experiências com a videoarte levantam também uma reflexão sobre o carácter mercadológico da arte e de toda estrutura:

O desenvolvimento da performance e da videoarte, em constante diálogo de superação com o espaço, vai agregar-se aos muitos falares na contemporaneidade (...) Fugindo do contexto mercadológico que transformou boa parte da produção artística em objetos de consumo dos especuladores e grandes empresários do mercado financeiro, a reação dos artistas nos anos 60 e 70 fôra deixar de fazer objetos e fazer arte que teoricamente não poderia ser vendida, arte que fosse simplesmente um evento, deixando apenas um registro de um filme e de um tape. (BARATA, 2009, p. 314-315)

Os trabalhos de arte-comunicação baseados na transmissão de textos, sons e imagens foram precursores da arte na internet, já que “potencializam o aspecto dialógico, em escala global, e em rede, entre pessoas localizadas em pontos diversos do planeta” (Arantes, 2005, p.59). São esses experimentos que promovem processos de hibridação no campo da arte, alargando as possibilidades poéticas, especialmente na composição da videoarte.

Segundo o professor Walter Zanini, as mostras de 1963, “Exposition of Music-Electronic Television”, de Nam June Paik, em Wuppertal (Alemanha), e “6 T.V. Décollage”, de Wolf Vostell, em Nova York, “marcam” a fundação da videoarte.

Convencido da potencialidade na manipulação dos dispositivos e do poder transformador dos recursos eletrônicos da imagem, Nam June Paik disparou:

Tratei o tubo de raios catódicos (tela de TV) como uma tela de pintura e provei que ele pode ser uma tela ainda melhor. Doravante, tratei os raios catódicos como um papel e pena... Se vivesse hoje, Joyce (*James Joyce*) certamente teria escrito o *Finnegan's Wake* em vídeo, diante das vastas possibilidades de manipulação da informação magnética armazenada. (ZANINI apud PAIK, 2008, p.215)

Isso nos remete ao fato que Nam June Paik utilizou intervenções técnicas para modificar imagens eletrônicas, extraindo o máximo das potencialidades significativas dos novos meios. Vale salientar, ainda, a estreita relação do Paik com a música de vanguarda, especialmente o interesse do artista coreano pela criação de John Cage, que acabou influenciando a criação poética de outros artistas, como Vostell. Esse fato fomenta mais o nosso debate de que a videoarte emerge no contexto dos novos meios eletrônicos aliados a outras linguagens. Neste caso, a música ultrapassa apenas o aspecto de trilha sonora, ou seja, ela se apresenta como um elemento de execução na produção de obras videográficas. Ruídos, sopros, barulhos de motores são transformados em signos sonoros que dialogam com as técnicas de manipulação de imagens.

Figura 2 - Exposition of Music - Eletronic Television, de Nam June Paik. 1963.



Fonte: Blogue associado à disciplina 'Arte e Multimídia' (Licenciatura em Estudos Artísticos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)².

² Disponível em: <<https://digartdigmedia.wordpress.com/2013/05/13/exposition-of-music-electronic-television-de-nam-june-paik/>> Acesso em: 22 ago. 2020

Melo e Castro (1993, p. 238), um dos pioneiros na produção de videopoemas, afirma que "o que se procura e o que se deseja é a investigação das potencialidades específicas técnicas e estéticas que o vídeo coloca ao alcance dos poetas", além disso, ainda no campo da criação poética, Melo e Castro (1993, p.241) nos atenta para algumas noções: "Sendo uma linguagem metafórica, o vídeo constitui-se como uma metalinguagem. Mas também um olho múltiplo, criador de imagens para a nossa fruição, um meio de tecnologia avançada particularmente apto para a criação poética."

Apesar dos anos de 1970 terem sido uma época de ditadura militar e, portanto, um período de censuras e de um cruel ataque às manifestações culturais, no Brasil, será durante essa década que videoarte irá despontar (<https://www.youtube.com/watch?v=RKRUz7g72Zg>). Temos como marcos iniciais as experiências produzidas no Rio de Janeiro, em 1974, e o 1º Encontro Internacional de Video-Arte de São Paulo, em 1978, porém, como afirma Christiane Mello (2007), existem pesquisas que apontam os primórdios de algumas manifestações entre 1956 e 1957, com as performances de Flávio Carvalho por meio de suas apresentações de talk show com o ator Paulo Autran que ficaram conhecidas como *Experiência social número 3*. As performances foram televisionadas e despertaram grande interesse por parte da imprensa. Ainda na década de 60, o artista plástico, Wesley Duke Lee irá produzir uma obra intitulada *O helicóptero* (1967) (<https://masp.org.br/acervo/obra/o-helicoptero>): "Um ambiente de 400 cm de diâmetro, em que havia um circuito fechado de TV, além de pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido." (Melo, 2007, p. 4).

Os artistas da década de 1970 terão como bases fundamentais para suas obras, o já citado desgaste das possibilidades de invenção poética, o esgotamento de um certo tipo de repertório técnico, plástico e formal, os caminhos apontados pelo crítico Mário Pedrosa, além de estarem sintonizados com tudo que estava sendo produzido no campo da videoarte mundial.

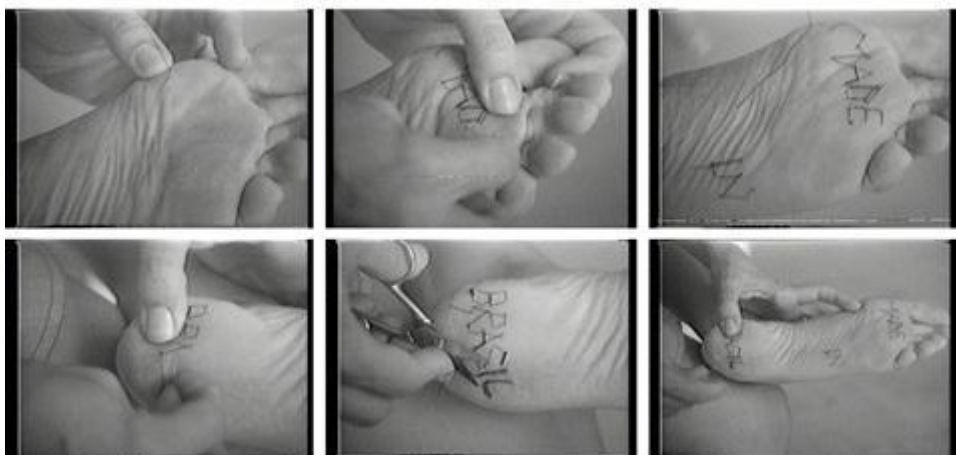
A crise do "objeto de arte" repercutia desde a segunda metade da década de 1960, tomando aguda desenvoltura na seguinte. Com o esgotamento das estruturas formais da arte e cultura modernistas, à procura de reformulações nas experiências de impulsionadores locais, o relacionamento internacional que se engrandecera no período, dirigido em largo consenso à procura de soluções capitais entre arte e vida, trouxe amplos contatos, principalmente com o movimento conceitualista e na interface de tecnologias eletrônicas e digitais. (ZANINI, 2008, p. 242)

Neste período, os maiores produtores de vídeos no Brasil foram pessoas ligadas às artes visuais, inclusive dispunham de condições necessárias para a compra dos equipamentos, que mesmo assim eram precários. Como bem pontua Danilo Barata (2009) os centros de tecnologia vão ser o diferencial da videoarte na América do Norte e na Europa em relação à experiência brasileira.

Ainda vivemos em um país em que a exclusão digital não permite o amplo acesso à tecnologia. A “democratização” das tecnologias continua sendo um entrave para o desenvolvimento no Brasil e nos países do hemisfério sul. Curiosamente, o Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, que acontece desde 1983 em São Paulo, apóia-se na confluência da produção eixo-sul. (BARATA, 2009, p. 322)

Algumas obras pioneiras ocorrem neste período, possibilitando a construção de uma base conceitual. Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche e Gastão de Magalhães, foram alguns dos artistas que participaram da fase inaugural da videoarte brasileira. Vale ressaltar o trabalho realizado pela artista visual Letícia Parente, precursora na experiência com videoarte no Brasil. Em seu vídeo emblemático *Marca Registrada* (1974-75), a artista revela em máximo alcance o confronto do corpo do artista com a câmera, marca registrada da primeira geração de vídeo-artistas.

Figura 3 - Letícia Parente - *Marca Registrada*, 1974-5.



Fonte: Videoteca.

No entanto, conforme acentua o professor Zanini (2008), a relação da arte e tecnologia no Brasil remonta ao período entre as décadas de 1940 e 1950 nas experiências cibernéticas, eletromagnéticas, lumínicas e cinéticas de Abraham

Palatnik, precursor de toda a passagem no fazer arte com a utilização de experimentos tecnológicos.

É importante destacar que o caminho percorrido pelo pensamento de Zanini coloca o vídeo como suporte no contexto das relações entre arte e tecnologia, e como essas relações são históricas.

No Brasil, a crise do 'objeto da arte' repercutia desde a segunda metade da década de 1960, tomando aguda desenvoltura na seguinte. Com o esgotamento das estruturas formas da arte e cultura modernistas, o relacionamento internacional que se engrandecera no período, dirigido em largo consenso à procura de soluções capitais entre arte e vida, trouxe amplos contatos, principalmente com o movimento conceitualista e na interface de tecnologias eletrônicas e digitais.

Fernando Cocchiarale, teórico e crítico de arte, faz um importante apontamento para as bases iniciais que fomentaram a independência de atitude assumida dos artistas brasileiros na ligação com as novas mídias:

Os artistas pioneiros do vídeo, não se vincularam ao campo das questões e hipóteses que moveram o experimentalismo tropicalista de origem antropófago-neoconcreta. Por um lado, não buscávamos nas novas mídias a satisfação de motivações tecnológicas estritas. Possuíamos a convicção de que as novas possibilidades de invenção poética residiam não mais na forma manualmente produzida, mas na concepção ou ideia (conceito) do trabalho. Com isso nos aproximávamos, em graus variados, mas com autonomia, de nossos pares internacionais. Éramos uma espécie de variação mutante de experimentalismos. (COCCHIARALE, 2003, p.65).

Curiosamente, o lugar do vídeo nos guetos culturais, só será de fato reconhecido pertencente ao campo das artes visuais a partir dos anos 1990. Ou seja, o vídeo, talvez pelo fato de apresentar uma linguagem híbrida em sua essência, ficou por muito tempo situado num *entre-lugar* no campo das artes visuais. Até porque o vídeo no atual contexto da arte já incorporou às práticas artistas de forma regular, passando a conviver com outros suportes mais tradicionais.

2.4 OS QUASE-CINEMAS & NÃOARRAÇÃO DE HÉLIO OITICICA

Os anos de 1970 marcam as experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso do cinema e sobretudo do vídeo. Em 1973, em meio a todo o ataque aos meios tradicionais da arte, Hélio Oiticica (1937-1980) incorpora a imagem cinematográfica a seu campus experimental, e através de projeção de slides, filmes e instalações propõe o termo *quase-cinema* e *nãoarração* para conceituar suas experiências-cinema.

A escolha em abordar tais conceitos, além de trazer mais especificamente os experimentos formulados pelo artista brasileiro Hélio Oiticica no campo do cinema, é que acredito que dialogam profundamente com as proposições dos artistas que passaram a trabalhar com o vídeo. Ou seja, a iniciativa de transformar o cinema em instrumento experimental aberto à reinvenção das imagens.

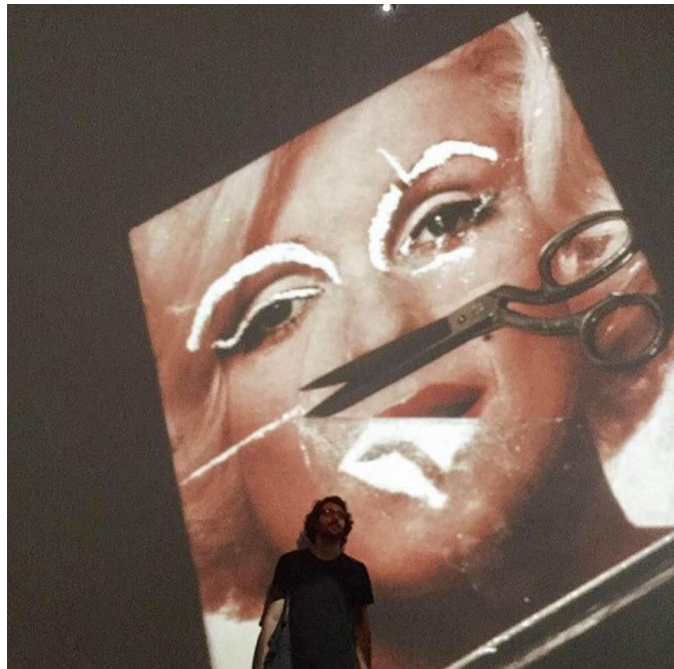
Da mesma forma que os poetas concretos ampliam as experiências com o signo verbal (não-verbal), defendendo o ofício do poeta mais próximo das artes plásticas do que da literatura, Hélio Oiticica recusa o cinema institucionalizado da forma narrativa no fazer. Segundo Beatriz Queiroz, apesar de existir um modelo hegemônico de fazer cinema, “lançar-se às variações e rupturas a esse modelo, pressupõe o entendimento do cinema como dispositivo complexo que compreende uma multiplicidade de configurações possíveis” (Queiroz, 2014, p.325). Neste sentido, a recusa desse tipo de fazer cinema pautado em uma lógica linear, de narração, possibilita para o artista manipular as diversas configurações discursivas, tecnológicas, temporais e espectatoriais. É nesta perspectiva que o vídeo se encaixa, e foi exatamente esse entendimento que despertou o interesse de Oiticica em trabalhar com a linguagem audiovisual (levando em consideração que as experiências vão além deste termo limitante).

Para entender o conceito de *nãonarração* é necessário saber qual o cinema que Oiticica recusa, que pode ser entendido como Forma Cinema (conceito criado por André Parente para designar o modelo dominante do fazer cinema) ligado à indústria do entretenimento que naturaliza uma configuração padrão supostamente estável e imutável.

Ao propor um “filme” que não é feito apenas de “filme”, mas também de proposições abertas ao espectador, queria questionar o caráter industrial do cinema. Seu filme-espetáculo não se reduz a exibição de um filme, pois trata acima de tudo de uma experiência ambiental “suprasensorial”, onde a plateia era indiscutivelmente a protagonista. A importância dada à criação de um ambiente que prevesse a participação do público será uma das estratégias utilizadas para desestabilizar a estrutura fechada e linear do cinema. Tática que se confirmou no desenvolvimento de seu programa *Cosmococas*. (QUEIROZ, 2014, p.325)

Os *Blocos-experiência Cosmococas-programa in progress* (<https://www.youtube.com/watch?v=k9EaeN8h4yE>) idealizado em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, no ano de 1973, marca a recusa do fazer cinema estabelecido, pois fragmenta o cinetismo ao tornar múltiplas as novas possibilidades da linguagem cinematográfica enquanto dispositivo.

Figura 4 - Galeria Cosmococa. Centro de Arte Contemporânea de Inhotim.



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

Daí o conceito quase-cinema, criado por Oiticica: “quase-cinema: a sequência cinemática é fragmentada em slides, ou seja, em momentos-frame, num jogo aberto cheio de incidências acidentais como trilha sonora, instruções para performances (diferentes áreas de projeção) etc.” (Oiticica, 1973, p.53). Nas palavras de Queiroz, o artista propunha com a obra transformar cinema em instrumento experimental de liberdade e livrá-lo de exigências narrativas.

Hélio Oiticica foi um grande crítico/teórico das suas obras. No texto enviado ao catálogo da Expo-projeção, apresenta todos os fios que costuram o sentido de *nãonarração*:

nos ninhos ou fora
NÃONARRAÇÃO porque
não é estorinha ou
imagens de fotografia pura
ou algo destestável como “audiovisual”
porque NARRAÇÃO seria o q já foi
e já não é mais há tempos:
tudo o q de esteticamente retrógrado existe
Tende a reaver representação narrativa
(como pintores que querem “salvar a pintura”
ou cineastas q pensam q cinema é ficção
narrativo-literária)

NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICAA”
NÃO “AUDIOVISUAL”: trilhas e som
é continuidade pontuada de
interferência acidental improvisada
na estrutura gravada do rádio q é
juntada a sequência projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
- é play-invenção.

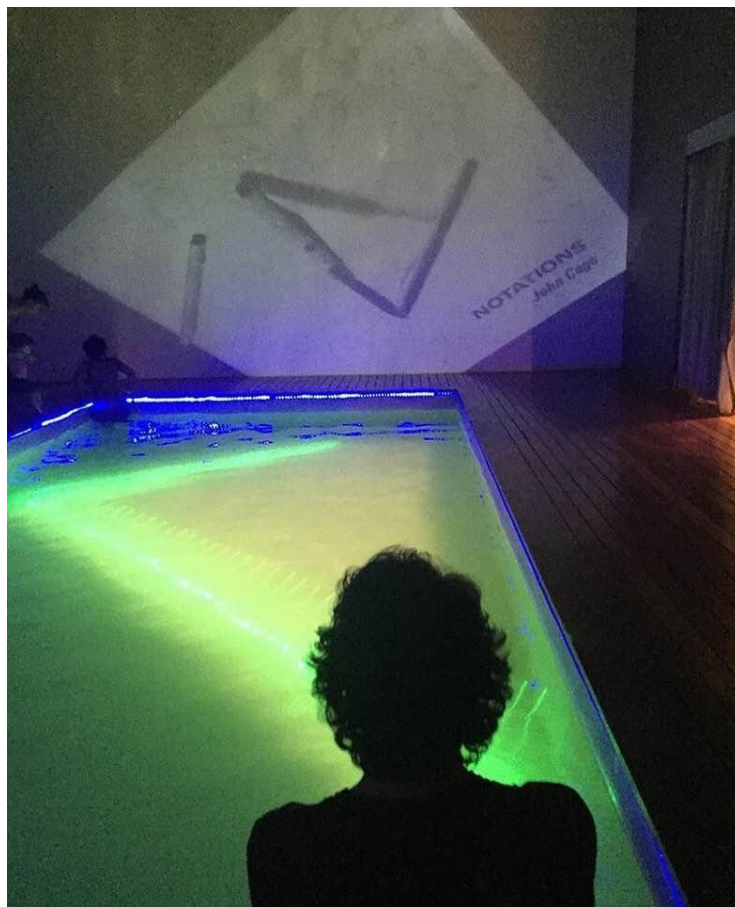
NEYRÓTIKA é NÃOSEXISTA

- Uma noite sentei a Beleza sobre meus joelhos. - E achei-a amarga. E praguejei sobre ela.

NEYRÓTIKA é o q é pleasurable
(QUEIROZ apud OITICICA, 2014, p. 227)

É interessante como as abordagens de Hélio Oiticica no cinema antecipam diversos debates, como a perspectiva mecanicista e convencional do cinema de várias formas. São temas fundamentais para a discussão cinema/vídeo, que tiveram sempre uma relação de troca produtiva. Com as experiências cinematográficas, especialmente os conceitos de quase-cinema e não-narração, Oiticica, ainda nos anos 1970, prevê debates sobre parâmetros cinematográficos que só serão feitos mais fervorosamente nos anos 1990, como a produção de remakes de clássicos, a tomada de cinema como tema, desde o projetor do filme até à sala de exibição, todo o meio ambiente do cinema foi objeto de discussão nas obras do artista. Tais investidas conceituais são estímulos fundamentais ao desenvolvimento da videoarte no século XX.

Figura 5 - Nocagions em Galeria Coscomococa. Centro de Arte Contemporânea de Inhotim.



Fonte: Acervo pessoal, 2017.

A experiência filmográfica do artista é complexa e serve como dispositivo para o debate da fronteira das rupturas estéticas/ideológicas que cercearam historicamente ao circuito das categorias artísticas. Essa experiência audiovisual composta de dispositivos de projeção sequencial deve ser entendida como “abertura” para novos paradigmas do cinema. Oiticica escreve:

A COSMOCOCA, como programa, abarca em suas origens um caráter experimental aberto: mudanças e transformações fazem parte de sua estrutura inventiva e também (principalmente!) das situações ao acaso que ocorrem como etapas decisivas para seus diferentes aberturas (let-outs) - o programa, como tal, é um programa in progress aberto, e é impossível determinar a totalidade de seu possível alcance ou o que este teria algo a acrescentar - também porque alguns de seus aspectos (a maioria destes!) exerce uma pressão para propor possíveis situações experimentais para outras pessoas, seja coletivamente, durante PERFORMANCES, seja através de convites etc. A questão principal, ao considerar uma atividade EXPERIMENTAL, não limitar tal atividade a seus criadores, mas criar múltiplas aberturas (let-outs) para a participação coletiva e individual, como um exercício experimental de liberdade. (OITICICA, 1973, p.61)

Assim, a arte rompe com a perspectiva conservadora do cinema, já que há uma crítica à indústria comercial e ênfase maior ao desenvolvimento do cinema independente. O que se percebe nas obras dos vídeo-artistas se aproxima muito dos

experimentos realizados por Hélio Oiticica: utilização de múltiplas projeções, ecrãs divididos (uma imagem dividida em vários campos), ou colocados afastados nas paredes para permitir que sejam vistos pela frente e por trás.

Desta forma, compreendo a videoarte, mais especificamente o videopoema, como um exemplo caro dessa “fragmentação do cinetismo”, rompendo com a linearidade e misturando diversos recortes, reinventando imagens do cotidiano. De acordo com as ideias divulgadas por Oiticica, a partir das experimentações no campo do cinema, interessa ao artista o caráter fragmentário e descontínuo da imagem, a imagem como anti-narrativa, além da desconexão entre som, diálogos e imagem.

2.5 VIDEOPOEMA: A POESIA EM FUSÕES TECNOLÓGICAS

Pignatari (2005) já havia nos atentou para a ideia do poeta que faz linguagem e para as trocas entre a poesia e outros lugares além da literatura. Tais passos revelam um exercício de abertura e potencialização dos processos poéticos. O fato é, como aborda Ferreira (2004), a junção ou justaposição dos signos verbais com visuais é uma ruptura marco, já que instaura um processo de desterritorialização ao propor uma visão mais ampla de arte e literatura.

O videopoema irá surgir em um momento de trocas quase que inevitáveis entre as artes nas últimas décadas. A crise dos suportes tradicionais, como já abordamos, será um dos fatores motivadores para que a literatura passe a manifestar-se não mais somente em livro, mas através de outras mídias, inclusive incorporando-as, juntamente com os novos recursos tecnológicos em seu processo de construção poético. Acontece que esta abertura ao virtual, e o advento da internet (anos 1980 e 1990) irão impulsionar bastante os questionamentos quanto às distâncias espaço-temporais; a palavra passará a não caber mais no livro, experimentando outras fusões e dialogando com procedimentos que irão envolver as artes na contemporaneidade.

Para tal, Santaella (2003), em *Cultura das mídias*, levanta um questionamento pertinente quanto ao surgimento de novos meios provocando não a morte de meios anteriores, mas a integração e ampliação de tais considerando suas especificidades:

A história nos tem demonstrado que a tendência dos meios não é a desintegração, mas a de criar sistemas integrais, interdependentes de modo que um meio se alimenta do outro ao mesmo tempo que o retroalimenta. Para entendê-la é preciso olhá-la de frente apalpando suas especificidades. (...)

Trata-se de outra coisa que, só no encontro de sua qualidade diferencial, encontrará seu destino. (SANTAELLA, 2003, p. 140)

Fica claro que, com a mudança de suporte ou dos meios de registro, não teremos a morte de nenhum suporte ou meio, mas uma ampliação dos códigos, e a poesia irá se encadear profundamente com o nascimento destes novos meios, produzindo linguagem acima de tudo.

Ao atravessar esses novos dispositivos e meios de construção da subjetividade, Ivana Bentes (2005, p. 91) define apropriadamente duas dinâmicas na constituição das estéticas da comunicação ou da mídia-arte:

De um lado o devir midiático das artes, quando a arte contemporânea se apropria dos meios e dispositivos para extrair deles seu potencial estético, incorporando ou subvertendo-os em proposições artísticas (instalações, performances, ambientes multisensorias, etc). De outro, um devir estético das mídias., com a desterritorialização e circulação das imagens, que migram para os mais diferentes suportes, criando um cinema- mundo ou mídia-mundo.

É neste espaço de trocas e atrito entre os novos suportes que Vera Casa Nova (2001) irá propor o termo “fricções” para apontar o entrelugar que envolve as diversas linguagens artísticas na contemporaneidade, mais especificamente, no cinema e literatura.

Essas duas artes teriam realizado no século XX uma prática epistemo-crítica das narrativas e das imagens, ao fornecerem signos para serem lidos/vistos através do que se vê, e mostrando também que o se vê não é simples, devido a processos de subjetivação que combinam diferentemente esses mesmos signos. (CASA NOVA, 2001, p.74)

Assim, estaremos diante de um atrito entre linguagens, um "atrito que produz fagulha" (Casa Nova, 2001, p. 72). Tal atrito pode ser capaz de ocasionar uma mudança na maneira que passamos a enxergar essas linguagens, e num terceiro elemento que poderia causar o surgimento do videopoema, "este irá transitar entre cinema e literatura, passando a contribuir para um novo processo de significação que já não é mais só literatura ou só cinema, mas um pouco de cada". (Ferreira, 2004, p. 38).

Casa Nova (2001, p. 75), complementa tal experiência: "esse atrito, essa fagulha, mostram a fecundidade e a tensão dos textos (literário e fílmico) que por natureza dialogam com a imagem, com sua potência significante e nômade". Na obra do cineasta (?) poeta (?) diretor (?) fotógrafo (?) Cao Guimarães, mais particularmente, *Concerto para clorofila (2004)*, deixa entrever tal tensão, por se tratar de um vídeo que é friccionado com a poesia, com o cinema, absorvendo conceitos

de montagem, e manifestando-se como uma possibilidade de poesia visual na poética do tecnológico. Ferreira (2004) ainda amplia a noção de fricção no vídeo quando aponta:

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 também procedimentos de vídeo, como a intervenção na imagem eletrônica e procedimentos de pintura e escultura, se considerar que a manipulação das imagens se assemelha tanto ao trabalho do pintor quanto ao do escultor – este que esculpe uma “escultura eletrônica”, por assim dizer. (FERREIRA, 2004, p. 38 – 39)

É importante salientar que o videopoema surge através das experiências da videoarte por isso nos atentamos um pouco a esse momento da arte contemporânea no tópico anterior, já que estamos tratando sobre o vídeo, que será caracterizado por proporcionar uma maior flexibilidade no uso das imagens, com a presença intensa da plasticidade em seu processo de criação, além de ser um produto voltado a atividades mais experimentais da imagem, sem estar, necessariamente, preocupado em promover uma narrativa linear, ou contar uma história.

Vale ainda ressaltar que, no Brasil, algumas experiências poéticas são mencionadas em estudos como pioneiras no percurso da poesia brasileira contemporânea em novos suportes. No começo dos anos 1980, início da rede eletrônica planetária, Júlio Plaza (<https://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/julio-plaza>) organizou a exposição *Arte pelo telefone*, no MIS/SP e, em 1984, na *XVII Bienal de São Paulo*, a mostra *Arte e videotexto*, que incluía alguns videopoemas seus, de Paulo Leminski e alguns poetas concretos. Vale destacar a parceria do Júlio Plaza e o poeta Augusto de Campos na idealização do *Poemóbiles*, em 1974.

Em 1985, ocorreu a exposição *Transcriar*, no Centro Cultural de São Paulo, contendo em seu acervo algumas experiências também pioneiras em videopoesia. Na década de 1990, mais precisamente entre 1992 e 1994, foram realizadas experiências com videopoesia no Laboratório de Sistemas Integráveis, da Escola Politécnica da USP.

Ainda sobre as experiências mais relevantes da produção poética brasileira que investiu em novas mídias, temos em 1993, o lançamento do *videohome NOME* (<https://www.youtube.com/watch?v=cb-wRyhvdyU>), de Arnaldo Antunes, “ciberpoeta”, como é definido por Augusto de Campos, caracterizando-se como o primeiro lançamento no circuito comercial de uma poética multimidiática. Ainda nos anos 1990, ocorre na Casa das Rosas, em São Paulo, a mostra *Arte-Suporte-*

Computador. Já nos anos 2000, organizada por Enzo Minarelli e Philadelpho Menezes, teremos a *Mostra de Videopoesia 2.000*, realizada no MIS-SP.

Ferreira (2004) divide os videopoemas em dois grandes grupos, o de videopoemas concretistas que, igualmente ao poema concreto, mantêm a palavra enquanto núcleo, e um segundo grupo, que mais nos interessa, rompe com essa tendência concretista e a palavra passa a não ser um elemento essencial, tendo a imagem como fundamento e não signo verbal. É o que encontramos no vídeo *Concerto para Clorofila*, do Cao Guimarães, em que a imagem passa a ser o elemento nuclear na construção poética do vídeo. Neste sentido, o próprio Cao Guimarães, em uma entrevista cedida à pesquisadora Ana Paula Ferreira, faz um comentário a respeito desse processo: “Acho que a poesia deve surgir não da palavra no cinema, mas da imagem, o que seria um cinema poético ou um vídeo poético.”(Guimarães Apud Ferreira, 2004, p.41)

Cao Guimarães irá abordar temas cotidianos nem sempre percebidos, o que chamará de “espaço entre as coisas”. No vídeo *Concerto para clorofila*, temos imagens manipuladas de árvores balançando, árvores que criam movimentos a partir de seus reflexos em poças d'água, caminhos inebriados e outras imagens e símbolos possíveis que o espectador, durante a exibição, passa a desvelar e construir. Todas as imagens são justapostas a uma trilha sonora, que não se apresenta aqui como apenas um fundo musical, mas um elemento estético próprio na construção do videopoema.

É por esse caminho que chegamos à virtualização do poema e sua temporalização. Tal virtualização, como aborda Ferreira (2004, p. 41), se dá porque o poema passa a ser lido ou visto enquanto o vídeo está sendo exibido, mas depois passa a não existir mais. Por isso o poema não existe no espaço físico, mas no virtual e no tempo. Para Melo e Castro (1993, p. 239), a noção de tempo no vídeo pode estar no espaço de transformação de uma imagem para a outra, dando-nos informações instáveis e mutáveis acerca de si própria. Além disso, o autor nos apresenta um tempo visual, que seria a noção de tempo de visão de cada imagem e o tempo para a sua correta percepção e articulação significativa com a imagem anterior e a imagem subsequente.

O videopoema irá se caracterizar, segundo Ferreira (2004) por ser esse “espaço híbrido” (p.41) por natureza, o “entrelugar”, “uma proposta de pesquisa múltipla”, para não falar de suas particularidades. Ferreira (2004) nos alimenta mais

uma vez de uma reflexão acerca do videopoema apresentar elementos literários, signos literários, ou não:

As fricções são de tal forma intensas, que tornam difícil a territorialização do experimento. Pode-se levantar a questão de que o videopoema apresenta elementos literários, signos literários, mas não constitui em si, literatura. Porém, não é só vídeo, mas um entrelugar deste com a literatura (...). A composição plástica do videopoema indica algo que transcende estes dois suportes. Fazer literatura em vídeo ou fazer vídeo com linguagem literária? (FERREIRA, 2004, p. 42)

No decorrer do século XX, momento em que os artistas buscam romper com os preceitos da estética tradicional, muitas experiências no campo da arte são perpassadas por processos de hibridação, seja pela mistura de suportes e meios, seja pelo fato que o público deixa de ser um espectador e passar a executar o papel de participador na obra. Neste sentido, a produção de Hélio Oiticica, especialmente a partir da década de 60, propõe um debate pioneiro sobre a participação do público no fazer artístico. A série os *Bichos* (https://www.youtube.com/watch?v=lfitsC4m_dY), produzida por Lygia Clark, artista contemporânea e da mesma frente que o Oiticica, é um exemplo de criação que gera uma ruptura artista-obra-espectador.

O desenvolvimento da questão da participação do público, ou como diz Oiticica 'da posta em questão da problemática espectador-participador', foi uma característica das artes da década de 60. Em 1967, por exemplo, o crítico de arte Mário Pedrosa constatava um crescimento no interesse dentro dos estudos de estética em 'saber o que significa para o espectador a Arte, a obra de arte'. A seu ver, os filósofos da arte estavam cedendo lugar à crítica estética e aos teóricos das linguagens, da comunicação e da informação: 'Todos preocupados com as mensagens do lado dos receptores'. Para Pedrosa esse deslocamento dava maior destaque à apreciação, ou seja, 'a parte do espectador', que ao 'conhecimento intrínseco da obra', fato que operava uma mudança constante na posição da arte e do artista no mundo. (DONADEL, 2010, p.14)

Desse modo, o que se observa nestas novas manifestações da arte é que além da visível ruptura com antigos pressupostos, elas caminham rumo à interatividade. O poema "hibridizado" com as novas mídias tecnológicas passa a dialogar intensamente com várias formas possíveis de linguagem, e tais poetas passam a ocupar espaços extraliterários.

O fato é que, apesar da crítica literária ainda não ter se atentado profundamente ao estudo do videopoema, os experimentos continuam acontecendo, as mudanças ocorrendo e se potencializando das artes visuais à literatura na ordem da contramão, e o poeta, enfim, passa a ser um caminhante cada vez mais iconográfico, utilizando a

tecnologia para além do utilitário. A arte poética nos fornece novos códigos, suportes, processos para deleite, reflexão e recriação.

3 CONFLUÊNCIAS ENTRE IMAGEM, COMUNICAÇÃO E ARTE TECNOLÓGICA

3.1 TECNOLOGIA E IMAGEM

A passagem da produção de imagem analógica para a digital estabeleceu um enorme impacto para a videoarte, já que o vídeo depende diretamente dos avanços tecnológicos mais do que qualquer outro meio de produção artística. É importante destacar que neste tópico não abordaremos o histórico do avanço das tecnologias da imagem digital, pois nos interessa encadear o debate com as especificidades da história do vídeo.

O que se pode verificar, com certeza, é que as imagens digitais oferecem forte influência nas artes ou nas mídias de forma geral, e possibilita pensarmos a comunicação em diferentes áreas de estudo, desde a política até a estética. Todavia, é nesse contexto que surge a condição híbrida da imagem contemporânea, postulada pelo pesquisador Rafael Bento (2018). Neste caso, as imagens digitais convivem com as analógicas (através de filtros de fotografia, retomada da *polaroid*, por exemplo), as composições contemporâneas podem formar diferentes registros, temporalidades, seja em vídeo ou teatro/performance, cinema e animação.

Tal hibridismo é presente na videoarte não apenas como composição, mas penetra toda a história do vídeo e a relação entre tecnologia e imagem. Sendo assim, em 1967, a *Sony* comercializou a primeira máquina de filmar e o gravador de som. O aparelho de vídeo analógico vinha com os dois aparelhos separados. Somente em 1983 é que surge no mercado uma máquina de filmar que combinava com o gravador de som em um só aparelho, chamada de *camcorder*. Neste contexto, o videocassete é um marco no acesso à manipulação de imagens. Segundo Raymond Bellour (1997, p. 13), a “invenção de uma nova imagem, que se desvencilha (...) da transparência fotográfica para descortinar outras matérias e introduzir uma nova ‘fiscalidade’. Em poucas palavras, uma imagem que, pela desfiguração, descortina uma refiguração”.

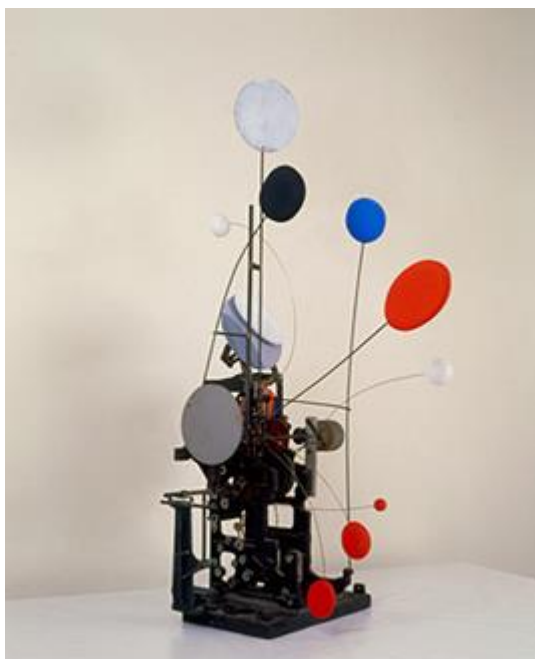
Os artistas começam a trabalhar com os equipamentos de vídeo portátil logo após o aparecimento, como é o caso do artista pop, Andy Warhol, e do próprio Nam June Paik já citado anteriormente. Isso remete a própria história da arte, no sentido que da mesma forma que a técnica de colagem substituiu a pintura a óleo, o tubo de raios também substituiu a tela, explicitado por Paik. Aqui retomo mais uma vez ao artista Abraham Palatnik, já que foi o pioneiro no Brasil, especialmente na América

Latina, em utilizar a tecnologia e experimentar as cores sem a utilização da tela como suporte (<https://www.youtube.com/watch?v=HU7aFe2IKTI>). Citar Palatnik é definir o quadro histórico da tecnologia e imagem, principalmente no país. De acordo com Zanini:

As pesquisas de Palatnik - especialmente as luminocinéticas -, a partir do final dos anos 1940, constituem um marco para arte no Brasil, mas transcendem esses limites e possuem igualmente expressão internacional. Coube-lhe, não obstante distanciado dos mais desenvolvidos e dispondo de reduzidos recursos materiais e técnicos, alcançar resultados significativos na introdução de luzes em movimento eletromecânico no espaço estático das artes plásticas, dando continuidade, em outro quadro histórico, às inovações modernistas de antecessores como Mholy-Nagy e Tomas Wilfred, lembrando-se que no horizonte histórico mais remoto havia um precursor em Louis Bertrand Castel, construtor do órgão de cor no século XVIII. (ZANINI, 2008, p. 280)

Os experimentos de vídeo seguem a mesma concepção de ruptura, principalmente ao ocupar os espaços expositivos de arte.

Figura 7 - Objeto Cinético. Abraham Palatnik, 1964.



Fonte: Itaú Cultural.

3.2. “ESTÉTICAS TECNOLÓGICAS” E VIDEOPOESIA

Concebida como “estéticas tecnológicas”, Santaella, em seu artigo “As imagens no contexto das estéticas tecnológicas”, estabelece a ampliação do debate sobre as artes tecnológicas ao apresentar as possibilidades de manipulação de

imagens oferecidas pelos aparelhos e suportes tecnológicos, “desde a invenção da fotografia até os hibridismos permitidos pelo ciberespaço e pelas invenções tecnocientíficas contemporâneas” (Santaella, 2006).

Tal noção dialoga diretamente com os procedimentos poéticos empregados no trabalho com vídeo, especialmente na produção que escolhemos para debate nestes estudos, o videopoema. Ou seja, a transa entre a poesia e a mídia nas obras videográficas do Cao Guimarães. Assim, para a autora as estéticas tecnológicas estão em diversos trabalhos que buscam novas formas híbridas das imagens, como a execução do videopoema, especificamente no entrelaçar das linguagens artísticas.

Vale aqui destacar a distinção entre as categorias pontuadas neste trabalho: arte analógica, tecnológica e eletrônica, e a arte digital. Tal distinção não é apenas uma questão de neologia, mas envolve questões fundamentais tanto no âmbito da arte quanto no campo da ciência. Para pensar nessas categorias é necessário levar em consideração que o artista está diante de novos materiais, físicos e virtuais, da crise dos suportes tradicionais, além do rompimento com a divisão obra/público.

Sendo assim, a arte tecnológica “é a interatividade que esta promove, pois em grande parte, torna seu observador agora um participante para que a experiência se concretize e a obra aconteça”. (FLORINDO; SILVA; CARVALHO, 2018, p. 108)

Ainda de acordo com Florindo, Silva, Carvalho, (2018, p.110):

O significado do termo 'digital' pode-se encontrar resultados que empregam esse termo a outros campos que não o tecnológico, onde o mais perto que chegamos da informação requerida é que digital se opõe à analógico. (...) Observa-se também que os resultados encontrados em relação ao termo arte digital estão quase sempre relacionados a imagem (produção e tratamento) e vídeo (manipulação e edição), sendo que dentro da categoria Arte Digital, estão outras, que podem também ter relação com os tipos de materiais digitais utilizados para a produção, hardware e software.

Não pretendo fazer um estudo arqueológico das categorias, até porque estou ciente que este trabalho não esgota as inúmeras possibilidades de leitura das novas contribuições teóricas e conceituais, já que as definições para essas categorias vêm ganhando diferentes abordagens no cenário contemporâneo, causando certas confusões terminológicas.

No entanto, é interessante apontar a expressão “arte em mídias digitais”, que contrapõem as analógicas. Esse termo é apresentado pela pesquisadora Priscila Arantes (2005, p. 24) e muito dialoga com a ideia que defendo neste estudo, já que sugere uma produção artística que se apropria de “recursos tecnológicos

desenvolvidos pelas indústrias eletrônico-informáticas e que disponibilizam interfaces "áudio-tátil-moto-visuais" como parte integrante do contexto de produção artística contemporânea.

Outra abordagem afiada para o nosso estudo é o conceito de virtualidade gerada pelas artes tecnológicas. Como já foi levantado, ao tratarmos do videopoema, abandonamos a ideia de poema voltado para um laboratório de signos verbais. Na real, o leitor/espectador passa a fazer a leitura do poema através dos aparatos audiovisuais. Esse conceito de virtual potencializa a recepção da realidade que está sendo transmitida na videopoesia.

Virtualidade, em seu sentido mais geral, pode ser considerada como sinônimo de potencialidade. Muito conhecida ficou a definição que Gilles Deleuze deu de virtual ao se referir a algo que todo objeto leva em si e que não é nem sua realidade, nem meramente o que ele poderia ser, mas sim aquilo que se imagina que ele seja. Assim, virtual reporta-se a um estado potencial que poderia se tornar atual. Não se opõe a real, mas a atual, enquanto o real se opõe ao possível. (SANTAELLA, 2006, p.3)

No quarto capítulo retomo outros conceitos desenvolvidos por Deleuze, como os aspectos do tempo visual e as noções de apresentação e representação, que são pontos decisivos para o estudo da videopoesia.

3.3 PERCURSOS DA ARTEMÍDIA E A COMUNICAÇÃO

Interessa a esta pesquisa a fricção da poesia com a mídia, especificamente os experimentos laboratoriais promovidos pela videoarte. Neste caso, compreendo a mídia como aparelho de execução artística, e amplio o campo comunicacional para compreensão do fenômeno estético. De acordo com o que já descrevemos, a gênese do vídeo está na utilização da televisão, da comunicação de massa, antes mesmo de ocupar as galerias de arte e salas de exibição.

Podemos, a partir de então, apontar as linhas de convergência entre esses dois campos bastante complexos, a arte e os meios comunicação. Para tal, os elementos e experimentações estéticos suscitados pelas tecnologias digitais da comunicação são incorporados aos discursos midiáticos. Com esses novos olhares é inevitável as transformações que as tecnologias influenciam em nossa sociedade. De acordo com Nicolau Sevckenko:

O recente advento das técnicas eletro-eletrônicas reformulou esse contexto ao atribuir um novo papel ao olhar, não mais estático como aquele condicionado pela imprensa e pela perspectiva linear do renascimento, mas um olhar agora onipotente e onipresente, dinâmico versátil, intrusivo, capaz

de se desprender dos limites do tempo e do espaço, como aquele da câmera de cinema. A esse olhar alucinado, os recursos eletro-eletrônicos acrescentam os potenciais do som amplificado e distorcido, repondo ao conjunto os efeitos de simultaneidade, de descontinuidade, da interatividade de fragmentos autônomos, ademais da conectividade tátil de um mundo invadido pelas multidões, pelos fluxos e pelas mercadorias. (SEVCENKO, 2001, p.80)

Sendo assim, estudos revelam que as relações entre os meios de comunicação e as artes tomaram forma com o estabelecimento da comunicação massiva, pós-Revolução Industrial. São localizados deste período a expansão da imprensa, da fotografia e do cinema. Na sequência, o rádio e a televisão. O fato é, estas inovações tecnológicas foram absorvidas e “desconstruídas” pelos artistas. Liessen (2007) nos mostra como as andanças da comunicação são importantes no universo da arte digital. Vale destacar que o termo “digital” implica oposição ao conceito de analógico, sendo a arte digital relacionada ao vídeo (manipulação e edição) na confluência com os meios de comunicação mediados pelo computador.

Os meios de comunicação transformaram de tal forma os sentidos e percepções sociais que podemos então deduzir o nível profundo da relação da arte com a temática comunicacional. A arte digital flana pelos bios midiático e pode constituir como uma forma de reflexão deste novo nível de existência. A arte mídia constitui um lócus privilegiado para o estudo das formas, da aparência, da *pele* que reveste o social midiático.

As artes digitais situam-se num meio ambiente estetizado e midiático. E como vimos, desde o flerte inicial, a videopoesia irá utilizar esse ambiente para realizar e projetar as obras. Isso nos remete ao fato de que a artemídia também denuncia a crise de antigos paradigmas, entre elas a crise dos suportes tradicionais. Vale salientar que defendo aqui a ideia de uma produção poética distanciada do suporte livro, o poeta absorve e subverte outros suportes de execução artística, valorizando a leitura sinestésica e sensorial do leitor que passa a ser também um espectador.

3.4 ALGUMAS NOÇÕES E OUTRAS ABORDAGENS QUANTO À IMAGEM NA VIDEOPOESIA

Sinteticamente, Deleuze irá compreender as imagens partindo do pressuposto de que possuem duplo sentido. Segundo Alencar (2013, s/p.), para Deleuze, haveria na imagem uma face direcionada para o sensível, abstrato e outra direcionada para o objetivo, referencial. Tal noção desconstrói a ideia de imagem como processo de produção de semelhança ou analogia.

No videopoema e, mais especificamente, nas obras *Sopro* (2000) (<http://www.caoguimaraes.com/obra/sopro/>) e *Concerto para Clorofila* (2004) (<http://www.caoguimaraes.com/obra/concerto-para-clorofila/>), as imagens se apresentam como mundos dentro de mundos, ou seja, as imagens, inclusive pelos efeitos de montagem, passam a não ser apenas registro de um mundo ou de uma realidade específica, mas uma reflexão de tais possíveis mundos e realidades. É neste sentido que pensamos na distinção realizada por Deleuze (1990), quando ele afirma que a questão é não procurar a realidade na imagem e sim, a realidade da imagem. Para Alencar (2013, s/p.), “a realidade da imagem está, por sua vez, marcada pela mutabilidade e pelo dinamismo”, ou seja, a função da imagem seria de criar um mundo de possibilidades dentro de outro mundo e não apenas apresentar um duplo mundo do real.

Nos vídeos selecionados para análise, não nos importa exclusivamente as imagens das árvores balançando, da bolha de sabão, mas justamente os diversos mundos poéticos que elas revelam para nós através das técnicas de montagem e dos conceitos criados pelo autor, que coloca o vídeo dentro do campo de possibilidades em que a poesia passa a se manifestar.

Outro aspecto que podemos observar nos vídeos de Cao Guimarães é o fator da descontinuidade presente no trabalho com as imagens. Como já é sabida, a descontinuidade é algo inerente ao vídeo, que inclusive irá aparecer em sua construção de significação. Quando nos deparamos com obras do tipo *Sopro* e *Concerto para Clorofila*, a manipulação das imagens nos leva a trabalhar nosso campo de memória, que nos permite ir além do que está sendo registrado inicialmente pela câmera. Tal articulação interna irá ser potencializada pela montagem, pelas técnicas das artes gráficas, cores, texturas, entre outras possíveis manipulações da imagem eletrônica.

As noções de tempo presente / passado, também são fundamentos para análise das produções videográficas. Desse modo, aproveitamos para salientar que tais noções incorporam elementos e discussões mais complexas e amplas, das quais não pretendemos abordar neste trabalho. De toda forma, nos vídeos produzidos por Guimarães, observa-se imagens a todo o momento permeadas por essas noções de tempo como potência maior para abrir mundos de significados para o leitor/espectador.

O cinema já irá apresentar a capacidade, como afirma Deleuze, de não apenas produzir uma imagem, mas cercar essa imagem de mundos. Se pensarmos no trabalho videográfico, de fato, isso também faz todo sentido. No *Concerto para Clorofila*, por exemplo, podemos vivenciar não somente esta noção da imagem cercada de mundos, como a noção de presente que está por si só atribuída de passado, ou seja, quando enxergamos os registros das árvores, do caminho do olhar do poeta através de sua câmera (aqui incorporamos mais uma vez a ideia de Pignatari, do poeta que faz linguagem), aquele presente ali registrado já se foi, mas se faz presente ao olhar do espectador, que invariavelmente vai buscar nos vastos circuitos de sua memória, artifícios para enxergar as possibilidades que aquelas imagens lhes apresentam.

Alencar (2013, s/p.) narra bem como que se dá estas noções de passado e presente no trabalho com o vídeo: “Desse ponto de vista, o próprio presente não existe a não ser como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí. O presente não passaria sem essa condição.” Partindo dessas colocações, Deleuze (1990) distingue dois tipos de cinema: o da *imagem-movimento* e o da *imagem-tempo*.

A imagem-movimento é definida por uma lógica de encadeamento natural de uma imagem com outras imagens, ou seja, nesse tipo de imagem encontramos um esquema de montagem no qual se está preocupado em estabelecer uma relação em que as imagens passem a representar um mundo, narrar este mundo tal como ele é, imagem real que se conecta com outra imagem real. Sendo assim, fica claro que nas produções videográficas, entre as quais a videopoesia estará inclusa, e consequentemente as obras que escolhemos do Cao Guimarães, não irão se incluir no tipo de imagem-movimento, que parece estar inclusive mais voltado para o cinema clássico como observa Guimarães.

O vídeo *Concerto para Clorofila*, inicialmente nos apresenta a imagem de uma estrada de terra. Nesse começo é como se o olhar da câmera estivesse seguindo o movimento de um automóvel, que vai atravessando esse caminho já com a presença de um efeito de montagem, pois o caminho de terra na tela é apresentado com a cor azul, o que nos faz lembrar mais uma vez dos elementos “gramaticais” específicos do vídeo, de Melo e Castro. Logo na sequência desse caminho de terra azul, temos a imagem do céu, que parece estar em lavas, com uma cor de fogo e que vai, aos próximos minutos do vídeo, desencadear imagens de árvores, sombras em poças

d'água, pingos de chuva, realizando assim, uma criação poética que impulsiona tudo que é vivo, tudo que é morto, em que a tela do vídeo abriga composições luminosas de cores. É neste sentido que a imagem-movimento não irá comportar esse tipo de obra, já que não encontramos uma montagem ou sequência de imagens que esteja seguindo uma lógica, nem o mundo que está sendo apresentado para nós é a representação de um mundo real.

Partindo de tais colocações, chegamos a outro tipo de imagem, conceituado por Deleuze (1990), que é a *imagem-tempo*. Neste tipo de imagem temos uma ruptura da lógica de encadeamento natural, e como pontua Guimarães (1997, p. 107): “Os signos que o constituem (suas imagens particulares) abrem-se diretamente para o tempo, apresentando-o ao invés de representá-lo.” Para entender melhor este tipo de imagem, é importante abordar a questão da imagem cristal, conceito também criado por Deleuze. Na imagem-cristal, a imagem real não se conecta com outra imagem real, mas com a sua própria imagem virtual. Isso quer dizer que, quando pegamos uma cena, por exemplo, de o *Sopro*, não irá interessar a essa obra pensar na imagem enquanto um registro duplo da realidade, mas pensar esta imagem no confronto do presente objetivo, tal como é apresentado para nós (imagem real) e outra parte, que toca a memória, de um mundo imaginário, onírico, subjetivo (imagem virtual).

Desse modo, Deleuze aborda o aspecto da objetividade e da subjetividade no trabalho com a câmera. “Não é simples a distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção de quadro e dos reenquadramentos”. (DELEUZE, 1990, p.34)

É este atrito da imagem real com a imagem virtual que irá colocar ao nosso alcance a recepção dos videopoemas, porque eles estarão nesse fio que liga a imagem na tela do vídeo a esses dois pensamentos. Alencar (2013), alimentada por tais reflexões, leva em consideração para seu estudo, o confronto entre a imagem atual e a imagem virtual nas produções videográficas:

Aquilo que estou vendo está sendo alimentado por tantas imagens (do passado) que me antecedem. Dessa forma, o atual suscita o virtual continuamente. No entanto, não se trata de um deslocamento do presente em direção ao passado pois é este quem vem até nós. A imagem virtual do passado se atualiza em uma imagem virtual mais ou menos estendida. (ALENCAR, 2013, s/p)

Portanto, apontamos elementos constitutivos da imagem, como fundamento principal do videopoema, tomando como base duas obras do mineiro Cao Guimarães, caracterizado por ser um artista que irá buscar nas potencialidades dos pequenos e despercebidos componentes do cotidiano, as bases para que através do vídeo, da fotografia, possa reinventar e investigar, o entendimento de mundo, do ser.

4 A VIDEOPOESIA DE CAO GUIMARÃES

4.1 BASTA UM OLHAR PARA FABULAR A REALIDADE

A produção de Cao Guimarães circula sempre ao redor do olhar. O poeta, cineasta, fotógrafo, transita por diversas linguagens na busca de um olhar para a realidade; tal olhar caminha sempre para o poético e, como o próprio autor configura ao refletir sobre seu processo artístico: “meu instrumento básico de trabalho é o meu olhar e o que faço é justamente fabular sobre a realidade”. Cao Guimarães nasceu em Belo Horizonte, espaço de grande efervescência cultural nos anos de 1980, inclusive período de intenso movimento da cultura *underground*, com representações em diversos segmentos culturais (música, artes plásticas, fotografia etc.).

Foi no final dos anos de 1980 que Cao Guimarães começou a exibir seus primeiros trabalhos já com certa visibilidade, participando de mostras em museus e galerias internacionais. Datam deste período inicial trabalhos como: *Utopias contemporâneas* (1992), *Além da Fotografia* (1992), *Homem-sanduiche* (1993), entre outros. Sua produção transita entre a fotografia, cinema e vídeo. O que irá nos interessar para o desenrolar desta análise são suas produções em vídeo, que se apresentam como curtas-metragens, já que abordamos a questão do videopoema, e suas relações com a poesia e o processo poético, incorporados nesse tipo de produção audiovisual.

Seus primeiros curtas-metragens foram produzidos no final dos anos 1990, *Otto – eu sou um Otto* (1998), *The Eyeland* (1998), *Between – inventário de pequenas mortes* (1999), são alguns de seus primeiros experimentos. É importante destacar que é no período da década de 1990 que a produção videográfica brasileira e suas proposições estéticas irão dialogar mais profundamente com o circuito das artes visuais. Tal aproximação se deu, segundo Moreira S. Cruz (2007), pela mistura dos processos criativos, nos quais os artistas passam experimentar meios e suportes “menos ortodoxos, como a *computer art*, a fotografia digital, as instalações interativas e o próprio vídeo, que se transforma numa ferramenta cada vez mais acessível em função de seu desenvolvimento tecnológico” (2007, p. 11).

Cabe, diante disso, salientar que este trabalho reconhece os curtas-metragens produzidos por Cao Guimarães como uma consolidação do caminho trilhado pela videoarte no Brasil. O confronto da sua câmera com a realidade possibilita imagens

que vão além do registro, dos limites da criação, nos aproximando de uma poética fílmica que se assemelha aos processos poéticos de outras artes.

Nosso ponto de partida será, a partir do trabalho realizado por esse artista/autor, contextualizar sua obra na produção videográfica brasileira de nosso tempo, buscando relações com a poesia, para que assim possamos analisar a utilização de procedimentos poéticos e aparatos tecnológicos nestes processos, percebendo o confronto de linguagens e a fecundidade poética que este tipo de produção nos oferece. Procuramos ainda refletir sobre o lugar da poesia nestas produções, em tempos em que a mídia livro se apresenta como apenas mais uma mídia possível no meio de um universo de possibilidades. Neste sentido, iremos desdobrar o conceito de poema aproximando-o da ideia de poesia que parece estar mais do lado das artes plásticas, visuais, do que da literatura, e do poeta que "faz" linguagem, ambos conceitos levantados por Pignatari (2005), já que a produção de Cao Guimarães migra a poesia para o território das imagens.

Poderíamos dizer que, dentro dos trabalhos de Cao Guimarães, é no início dos anos 2000, que iremos encontrar uma grande efervescência de produções voltadas à experimentação da imagem, trabalhados em formato videográfico, o que nos possibilita, através de sua plasticidade, encará-los como videopoemas. Datam deste período trabalhos premiados como: *Sopro* (2000), *Hypnosis* (2001), *World World* (2001), *Nanofania* (2003), *Concerto para Clorofila* (2004), entre outros. Tomaremos como foco central de análise para esse trabalho os vídeos *Sopro* (2000) e *Concerto para Clorofila* (2004).

4.2 A POESIA & SEUS DESLOCAMENTOS: UMA ANÁLISE DOS VÍDEOS *SOPRO* (2000) E *CONCERTO PARA CLOROFILA* (2004), DE CAO GUIMARÃES

Segundo Melo e Castro (1993, p. 238), "a percepção subjetiva de cada fruidor, se manifesta através do fascínio que as imagens do vídeo provocam". Neste ponto, já adentramos um pouco o âmbito da reação provocada no leitor/espectador, mesmo que não seja de nosso interesse maior aqui observar a recepção de tais produções, mas chegar aos elementos "gramaticais" específicos do vídeo, conceituados por Melo e Castro e, mais especificamente, da videopoesia. Ao observarmos os vídeos *Sopro* (2000, Super-8, DV) e *Concerto para Clorofila* (2004, Super-8, DV), ambas produções do Cao Guimarães, percebemos um trabalho de experimentação das imagens, além

de outros elementos advindos das técnicas audiovisuais, como o próprio conceito de montagem, corte, sobreposições, e texturas.

Ao se considerar um artista da imagem, do olhar, tais vídeos produzidos por Cao Guimarães, além de abrigarem em si possibilidades de experimentação e fabulação da imagem, ultrapassam o registro, e como observa Renata Alencar (2013, s/p.) em seu estudo, no trabalho videográfico do Cao Guimarães, as imagens transcendem a visualidade do enquadramento, o que acaba por colocar ao alcance dos espectadores potencialidades estéticas que são inerentes ao vídeo (ALENCAR, 2003, s/p.). Nesse sentido, voltamos para o ponto em que a poesia passa a migrar para o território das imagens, além de incorporar as técnicas do vídeo. Tal junção e justaposição de signos visuais e, em alguns casos, sonoros também é o que fortemente irá caracterizar a videopoesia como um espaço híbrido.

Neste ponto, parece-nos significativa a reflexão de Mello (2007), a respeito da contextualização do surgimento dos experimentos em vídeo, na qual ela o reafirma como uma arte híbrida, daí a possibilidade do diálogo com a poesia:

Do modernismo à tropicália, é possível verificar que a produção experimental midiática está e não está relacionada com o passado. Nela, tudo se borra e desaparece, como diria Hélio Oiticica. Na descoberta desse novo circuito expressivo, encontramos a introdução de maneiras desmaterializadas e efêmeras de inserção da eletrônica no campo da arte. É dessa forma que o vídeo, uma arte híbrida e de constante devoração de outros meios, manifesta a partir desse período suas primeiras iniciativas em torno do pensamento audiovisual contemporâneo brasileiro. (MELLO, 2007. P. 3)

Para tais técnicas incorporadas pela poesia, Ferreira (2004) as focaliza e apresenta que o senso poético está presente desde do princípio nessas experiências em vídeo:

O espaço, a cor, o movimento e demais técnicas, como corte, zoom, (des) sincronização entre imagem e som são elementos sintáticos, elementos semióticos. A tela é pulverizada por flashes de imagens e há frequentes ruídos. Desde as primeiras experimentações videográficas, principalmente com o surgimento de aparelhos de pós-produção, o senso poético já estava incutido e o objetivo de trabalhar poesia em vídeo. (FERREIRA, 2004, p.38).

Daí a importância do termo "fricções" utilizado por Casa Nova, o qual adotamos para esse trabalho, pois, tal pensamento interliga inteiramente a ideia de atrito entre as linguagens presentes no videopoema. É neste sentido que identificamos nos vídeos *Sopro* (2000) e *Concerto para Clorofila* (2004) os elementos "gramaticais" específicos do vídeo de instabilidade trepidante da cor, de variação cromática, e o

movimento autônomo das formas e cores (em si próprias), conceituados por Melo e Castro.

No vídeo *Sopro*, Cao Guimarães nos revela a ideia de sopro preso dentro de uma bolha de sabão, que flutua pela paisagem. O vídeo é construído pela repetição da bolha de sabão suspensa no ar, desde do seu início até o fim. A bolha fica suspensa no ar, acompanhada por uma ausência de trilha sonora, um silêncio eterno, uma fala muda. A escolha em utilizar bolha de sabão, película de água e sabão que normalmente dura apenas alguns segundos e logo explode por si mesma ao contrário de outros objetos, não é simplesmente estética, mas a própria iminência de explodir, além de nos apresentar um movimento que se transforma a todo momento, aqui, nos aproximamos do terceiro elemento "gramático" específico do vídeo, o de movimento autônomo das formas (em si próprias), conceituado por Melo e Castro (1993, p.238), pois o vídeo apresenta um jogo constante de forma e fundo, interior e exterior, distensão e contração, ao ponto que a bolha de sabão vai flutuando tão levemente quanto um sopro. Há aí uma carga metafórica imensa de ausência e presença, vida e morte. Tudo parece estar suspenso e por um triz, como a passagem do homem que caminha para o fim.

Figura 8 - *Inventário de Pequenas Mortes (Sopro)*, 2000, 5min30seg, Brasil, Original: super-8.



Fonte: Acervo Cao Guimarães³.

O vídeo é construído por um olhar poético; o olhar que fabula as realidades. Ao partir de um registro aparentemente efêmero, Cao Guimarães imerge nas sensibilidades do ser. É nesse sentido que caracterizamos este trabalho como sendo um videopoema de tendência não concretista, seguindo a subdivisão estabelecida por

³ Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/tag/2000/>> Acesso em: 22 ago. 2020

Ferreira (2004), ou ainda seria possível classificá-lo como sendo de tendência neoconcretista já que não temos a presença do signo verbal, mas a imagem passa ser o fundamento para a construção poética.

Já em *Concerto para Clorofila*, no qual Cao Guimarães divide a edição com o cineasta pernambucano, Marcelo Gomes, já observamos mais significativamente os dois primeiros elementos "gramaticais" do vídeo que são: a instabilidade trepidante da cor, e a variação cromática. Tais elementos constitutivos aparecem pois o vídeo se trata de um exercício poético em que a conjunção de cores, formas, sombras, texturas, será o fator denunciador da interrelação que caracteriza o vídeo de tudo que é vivo e pulsa. Melo e Castro descreve de que modo a instabilidade da cor e sua potencialidade no vídeo, distancia-se do cinema e da fotografia:

A variabilidade cromática que o vídeo possibilita distancia-nos, assim, da cor química do cinema e da fotografia, dando-nos uma cor instável e tremeluzente que nada tem a ver com a cor realista da pintura ou com a cor real da natureza. (MELO e CASTRO, 1993, p. 241)

As imagens construídas através de cores que se mostram instáveis, de sombras que indicam movimentos, no *Concerto para Clorofila*, se colocam como parte da construção plástica do vídeo. É neste sentido que tais elementos "gramaticais", segundo Melo e Castro (1993, p. 238), "se tornam materiais para uma materialização virtual do fascínio das imagens." Ainda para Melo e Castro, a videopoesia está inscrita no que se pode chamar de *arte sinestésica*, no sentido em que, ao assistirmos a essas obras, nos colocamos em contato com a experiência de uma espécie de fascínio praticado através da vista e essa adesão encontra equivalentes em outros sentidos.

Figura 9 - *Concerto para Clorofila*, 2004, 7min25seg, Brasil, Original: super-8.



Fonte: Acervo Cao Guimarães⁴.

⁴ Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/concerto-para-clorofila/>> Acesso em: 22 ago. 2020

Sendo assim, também experienciamos uma *leitura sinestésica* e, mesmo que não seja possível pensar em outra leitura senão sinestésica, no caso deste tipo de manifestação artística, a leitura passa a realizar-se através do olhar, mas que se completa na relação com outros sentidos, que ultrapassam o sentido da visão. Para tal, Guimarães (2005):

A interconexão de várias impressões sensoriais, interligadas durante a recepção do texto poético nas telas, provoca sensações que parecem se relacionar umas com as outras de acordo com múltiplos dados, que sincreticamente, são estocados e se processam na memória, como estímulos em contaminação. (GUIMARÃES, 2005, p. 195)

Cao Guimarães sempre foi um questionador de seus trabalhos. Toda sua produção é construída através de bases conceituais criadas por ele ou com focos teóricos realizados em suas leituras. Com um olhar bastante sensível para o efêmero, as coisas do dia a dia, sem grandes acontecimentos, como o barulho do trânsito, da torneira aberta, esse artista, através do trabalho com o vídeo e dos elementos específicos de criação, transfigura, transporta esses ocorridos e ruídos para lugares muito mais perturbadores da nossa existência. Aqui se configura o poeta que faz linguagem, conceituado por Pignatari (2005).

Para Cao Guimarães (GUIMARÃES apud ALENCAR, p. 10), o vídeo estimula além da visão, a tactibilidade. Essa observação caracteriza-se de enorme importância não só para separação da perspectiva de imagem do cinema (visão) e do vídeo (visão e tactibilidade), mas para a própria experiência vivenciada na videopoesia. Alencar, nos explica melhor como este sentido penetra o trabalho videográfico:

A função tátil da imagem videográfica não deve ser compreendida em sentido literal. O que define tal característica pontuada por Guimarães é a maleabilidade que o vídeo proporciona para as imagens, a plasticidade trabalhada de forma privilegiada, a porosidade de sua materialidade, que a trata como repetição, como duplo, espetacular. (ALENCAR, 2013, s/p.)

Ao articular as imagens através do vídeo, a videopoesia se define em grande parte por esta junção de sentidos. O leitor/espectador passa a experienciar essa função tátil da imagem videográfica instaurada não só pelos procedimentos técnicos, mas pela própria construção poética do vídeo, que estabelece um diálogo fortemente com a poesia, caracterizando-o como um videopoema.

4.3. TEMPO VISUAL E O CONFRONTO ENTRE REPRESENTAÇÃO E APRESENTAÇÃO

É curioso observar, mais fortemente no vídeo *Concerto para Clorofila* (2004), o confronto entre o que é imagem “natural” e o que é imagem “artificial”. Tais imagens em alguns momentos dialogam, em outros se confrontam, construindo possibilidades poéticas. Esse atrito, por exemplo, na passagem do vídeo em que temos a imagem de uma folha de árvore caindo, o registro de um acaso natural, e logo na sequência, o diretor faz um corte para uma piscina, estabelecendo este choque de naturezas distintas.

É este trabalho de técnicas de montagem, que permite ao vídeo experimentar os diversos alcances poéticos tendo como fundamento as imagens. Sendo assim, Melo e Castro, nos traz a noção de *tempo visual*, na qual estabelece uma relação entre o “tempo de visão de cada imagem e o tempo de sua total percepção e articulação significativa com a imagem anterior e a subsequente” (MELO e CASTRO, 1993, p. 241), ou seja, quando o leitor/espectador se vê diante da imagem de uma folha de árvore caindo e logo na sequência depara-se com um registro de uma piscina com água parada, estamos vivenciando uma fragmentação na construção das imagens, que coloca o leitor/espectador diante de uma relação entre tempos reais (tempo de visão de cada imagem) e tempos subjetivos (tempo da percepção e articulação da imagem).

Para tal, tomando como exemplo os trabalhos do cineasta japonês Ozu, e do franco-suíço Godard, Deleuze (1990) irá levantar questões fundamentais:

Enfim, a fixidez da câmera não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas objetos, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. (DELEUZE, 1990, p.34)

Esse conceito é de grande importância para a videopoesia, justamente porque faz com que o vídeo ultrapasse a linearidade em narrar algo, e ao mesmo tempo, o elege definitivamente como um meio de tecnologia particularmente apto para a criação poética, criando imagens que desmontam, desconstruem a realidade.

Para além de uma discussão já quase fadada de distinções entre cinema e vídeo, Casa Nova (2001, p.2) nos provoca de maneira que observamos no videopoema uma experiência mais voltada para o conceito de apresentação do que

representação da imagem. Para exemplificar melhor, abordamos a passagem em que Casa Nova levanta essa questão em seu estudo: “Nascido para mostrar e não para contar, o cinema cai na armadilha da representação e faz da imagem cinematográfica um processo discursivo que faz do signo uma representação, um efeito real, uma analogia, uma semelhança”. É bem sabido que houve momentos em que o cinema ultrapassou tal aspecto da representação, mas o vídeo desde seu início buscou mais uma apresentação da imagem, no sentido em que essa noção experimenta a imagem em si.

Não se representa um mundo, se apresenta um mundo de imagens possíveis que, para além da visão, nos tocam por outros sentidos em busca do olhar que está por fabular tais imagens. Seja uma bolha de sabão a flutuar por uma paisagem quase morta, paralisada, ou uma conjunção de imagens de árvores, folhas, água, manipuladas, elas constroem um poema visual_que não depende necessariamente do signo verbal, elas se são poesia. Neste sentido, o termo “fricção” o qual remetemos constata ainda mais a relação entre poesia e a mídia, mais especificamente, o vídeo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de conceitos como imagem, tempo, memória, buscamos observar dentro da perspectiva do trabalho videográfico, e tendo como foco as obras *Sopro* e *Concerto para clorofila*, como esses elementos se apresentam no processo criativo para a construção das obras. Com abordagens voltadas para a videopoesia e suas especificidades, detectamos como a “fricção” permeia este momento da produção poética brasileira contemporânea, a partir da incorporação da poesia a outros suportes além do objeto livro. Tais sinalizações em torno de dos novos meios de produção artística dão visibilidade aos elementos estruturais das obras, além de repensar as estéticas e narrativas do campo da comunicação.

Como neste tipo de produção, o signo verbal passa a não ser o fundamento e sim, a imagem; abordei conceitos que passaram a compreender a imagem dentro do âmbito das produções audiovisuais, de maneira que fosse possível identificar nos vídeos analisados, os elementos, os aspectos e estudos intrínsecos à imagem, que passaria a ser, desde dos primeiros passos da poesia visual, o núcleo para os experimentos e análises do videopoema. Assim, pensando a mídia como processo artístico de execução, e a arte tecnológica, busquei aproximar os espaços de criação da poesia com mídia tecnológica, ou seja, ao tratar desses espaços híbridos, procurei, neste trabalho, desenvolver uma reflexão a respeito da utilização do vídeo, respeitando suas especificidades, em processos poéticos contemporâneos.

Desse modo, como acentua o artista plástico Julio Plaza, esses processos laboratoriais de experimento do vídeo com a poesia apresentam-se como uma relação entre literatura, código verbal e a linguagem das mídias. Então, é um projeto que irá contra o vetor conservador da tradição, buscando o vetor inovador, de criação. Além disso, especialmente ao abordar as produções videográficas de Cao Guimarães, aqui denominadas de videopoemas, fiz um balanço dos recursos que as novas mídias podem trazer para a criação dentro das perspectivas futuras para o relacionamento arte/tecnologia que propõe uma notável evolução dos dispositivos em torno da projeção e desterritorialização das imagens. Essa necessária discussão do conflito arte e tecnologia, implica debater também como as pessoas passaram a se relacionar com a multiplicidade de manifestações artísticas em multimeios, além do surgimento de novos modelos de interação possibilitados pelas novas tecnologias.

Neste sentido, os canais que desencadeiam imagens e tecnologias empreendem o convívio do homem contemporâneo com as novas tecnologias, um trânsito fervido de possibilidades inumeráveis, mesmo diante de um Brasil 2020 caindo aos pedaços num poço de conservadorismos & mediocridades.

A partir das afirmações que apontam a poesia para além da palavra, e o processo de execução aliado à mídia e novas tecnologias, esta pesquisa procurou debater ou pelo menos ativar uma provocação para futuros questionamentos, a respeito da poesia e do fazer poético que incorpora outras linguagens e meios para se realizar, de maneira que acreditamos não existir mais nenhuma possibilidade de excluir tais produções em constante "fricção", em que geram novos códigos poéticos, ao passo que cabe a nós o desafio de acompanhá-los, ou continuarmos a imergir nos lugares-comuns, estagnados no tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. **Arte e mídia: perspectivas da estética digital**. Bela Vista, SP: Ed. Senac, 2005.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual – Vídeo Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ALENCAR, Renata. **Video-arte: entre o virtual e o atual, sem página, sem ano**, in: <http://www.caquimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/video-arte-entre-o-atual-e-o-virtual.pdf>, acessado em 04/07/2020.

BARATA, Danillo. Algumas palavras sobre a arte do vídeo. Bahia. P. 314-323, 2009. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais.

BELLOUR, Raymond. *Entre - Imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BENTES, Ivana. **Mídia-Arte: estéticas da comunicação e seus modelos teóricos** in *Corpos Virtuais*. Ivana Bentes (org.) Rio de Janeiro. Centro Cultural Telemar. 2005. pg. 122-127.

CASA NOVA, Vera. **Fricções. Alegria: revista de estudos em literatura**. Belo Horizonte, n 08, p. 72- 76, 2001. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras UFMG.

COCCHIARALE, Fernando. **Primórdios da Videoarte no Brasil**. In: MACHADO, Arlindo. *Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, Iluminuras, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DONADEL, B. D. **Hélio Oiticica e o sentido da participação do público na arte brasileira dos anos 60**. Dissertação - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, SC, 2010.

FERREIRA, A. P. **Videopoesia: uma poética da intersemiose**. Belo Horizonte: **revista em tese**, n 08, p. 37- 45, 2004. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras UFMG.

FLORINDO, Nycacia D.; SILVA, Teófilo A.; CARVALHO, José M. C. **Arte Digital, Arte Eletrônica e Arte Midiática**: uma proposta taxonômica. Anais do V Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas ROCHA, Cleomar (Org). Goiânia: Media Lab / UFG, 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/10 - Nycacia_Delmondes.pdf. Acesso em: 23 ago. 2020.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Novos paradigmas literários**. Alea, Rio de Janeiro, v.7, n.2, Dec. 2005.

LIESEN, Maurício. **Arte e Mídia**: notas sobre as relações entre comunicação, tecnologias digitais e estética. Bahia, p. 1-8, 2007. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

MARTIN, Arantes. **Video Art**. São Paulo:Taschen, 2006.

MANTA, André. **As poéticas tecnológicas**. [on-line]

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Ed da Unicamp, 1991.

MELLO, Christine. **Vídeo no Brasil**: experiências dos 1970 e 1980. São Paulo, p. 01-16, 2007. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

MELO e CASTRO, E. M. **O fim visual do século XX**. São Paulo: Edusp, 1993.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Ed. Racco, 1986.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanhas-russa**. São Paulo. Companhia das letras, 2001.