
O VER POÉTICO: ARNALDO ANTUNES E EDUARDO KAC*

PATRÍCIA FERREIRA DA SILVA MARTINS**

GOIANDIRA DE FÁTIMA ORTIZ DE CAMARGO***

RESUMO

Este ensaio propõe uma abordagem para a análise dos poemas das novas mídias “Fênis” (1993), de Arnaldo Antunes, e “Holo/Olho” (1983), de Eduardo Kac. Tomamos como base o trabalho de interpretação, efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar (*feedback*). Propomos, também, fazer um mapeamento das poesias das novas mídias, distinguindo essa prática em oposição à poesia visual gráfica. Finalmente, analisamos as transformações no eixo autor–obra–recepção, diante dessa nova prática poética.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia das novas mídias, poesia visual gráfica, interpretação, imagem.

O título deste ensaio deriva de uma frase do poeta experimental português Ernesto Manuel de Melo e Castro. A frase de Melo e Castro, utilizada no contexto da reflexão sobre as relações entre a poesia visual e as possibilidades da comunicação na era da informática, é a seguinte: “O ver do poético é o ver total” (CASTRO apud SILVA, 2003, p. 1). A adaptação, “o ver poético”, refere-se, entre outros fatores, à nova dimensão da experiência verbal nas “poesias das novas mídias”. Essa prática é possibilitada pelo uso das chamadas “imagens de terceira

* Trabalho apresentado no VI Colóquio de Pesquisa e Extensão da Faculdade de Letras da UFG, realizado em Goiânia, de 16 a 18 de março de 2005.

** Doutoranda em Letras e Linguística-FL/UFG. Integrante do projeto de pesquisa: “Poesia Lírica Brasileira Contemporânea: implicações teóricas e crítica” – FL/UFG.
E-mail: patricia@wsmartins.net

*** Doutora em Literatura Brasileira-UFRJ. Professora da Faculdade de Letras/UFG, Goiânia. Coordenadora do projeto de pesquisa: “Poesia Lírica Brasileira Contemporânea: implicações teóricas e crítica” – FL/UFG.
E-mail: g.ortiz@uol.com.br

Recebido em 19 de abril de 2005

Aceito em 23 de junho de 2005

geração”, ou seja, as imagens numéricas e as holográficas. Nesse contexto poético, os códigos verbal e visual se fundem de tal modo que se torna quase impossível a dissociação entre palavra e imagem. Além disso, voltando à reflexão de Melo e Castro, as poesias das novas mídias só se constituem materialmente no ato instantâneo da comunicação (*feedback*), o que nos leva a priorizar o trabalho interpretativo, efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar, na análise dessa nova prática poética. Essa análise, esboçada como análise da imagem como discurso, é centrada nos poemas “Fênix” (1993), de Arnaldo Antunes, e “Holo/Olho” (1983), de Eduardo Kac. Este ensaio também apresenta uma breve descrição das poesias das novas mídias, distinguindo-as em oposição à poesia visual gráfica, além de traçar algumas considerações sobre as implicações teóricas das transformações no eixo autor-obra-recepção diante dessa nova prática poética.

Apesar da transformação radical, representada pela passagem da matéria (átomos) para energia (*pixel* ou luz), a poesia das novas mídias pode ser considerada um desdobramento natural da poesia experimental que se inicia com o advento da poesia concreta. A poesia visual gráfica brasileira desenvolve-se a partir das experiências iniciadas por poetas como Dieter Rot, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Eles estabeleceram “uma visão material-construtivista que faz do módulo sintático o eixo da composição” (COSTA, 2004, p. 69). Essa prática consolida-se nos anos 70, na chamada “era pós-verso” (KHOURI, 2004). Sem nenhuma denominação, diversos poetas paulistas, em sua maioria, começam a publicar em revistas alternativas como *Navilouca*, *Código*, *Pólen*, *Kataloki* e muitas outras (ANTUNES, 2000). No seguinte extrato, Pedro Reis comenta a ligação da poesia visual gráfica com a página impressa:

A poesia visual deste século evoluiu tendo a página impressa como seu agente estruturante básico, como o suporte sobre o qual a tinta era livremente colocada para formar a composição poética. O desafio dos poetas experimentais era exatamente não observar convenções

e criar novos códigos, deslocar a linguagem para além do uso comum, distribuindo as palavras livremente na página, imprimindo fragmentos de palavras e evidenciando a sua natureza visual ou transformando a palavra em si mesma numa imagem quase sempre dentro do perímetro da página. (REIS, 2001, p. 10)

Omar Khouri (2001) observa, no entanto, que se tornou comum a utilização indiscriminada do termo “poesia visual”, para descrever qualquer prática que explore predominantemente o código visual. Sendo que, na poesia visual, segundo Philadelpho Menezes (1987), as expressões verbais e visuais, na grande maioria dos casos, podem ser dissociadas sem a perda da informação poética, o que é impossível no caso das poesias das novas mídias. O uso indiscriminado do termo “poesia visual” também implica um total obscurecimento dos desdobramentos da poesia experimental brasileira das últimas décadas.

Recentemente, os poetas experimentais passaram a valorizar sobremaneira as novas tecnologias. Os poemas começaram a ser elaborados para transitar, como imagens numéricas, nas diversas mídias, tendo como suporte CDs, disquetes ou redes de computadores. A poesia holográfica (ou holopoesia), estruturada num espaço sintético e evanescente, tem o próprio raio luminoso como suporte, confirmando, por sua vez, a tese de Marshall MacLuhan (apud HERKENHOFF, 2004, p. 17) de que o “meio é a mensagem”. Com a supremacia das imagens virtuais, nessa vertente poética, Melo e Castro (2005) comenta em entrevista que,

considerando a poesia como a grande projeção virtual da mente humana agora, através de elementos importantes como o movimento, a velocidade, o rigor a variabilidade e simultaneidade espaço-temporal e a transformação das formas, o que passamos a ter é o virtual do virtual.

Com os avanços dessas “tecnologias do virtual”, observamos a emergência da poesia diagramática (Rosenberg, Vallias), das máquinas

poéticas (Lutz, Gaudot, Bootz, Kac), da videopoesia (Melo e Castro, Kac), da poesia virtual (Györi, Kac) e da holopoesia (Kac) etc. (ANTÔNIO, 2004). Os exemplos anteriores estão entre as formas poéticas denominadas, por Eduardo Kac, poesias das novas mídias como vemos no seguinte extrato:

Nossa poesia das novas mídias insere-se no campo das poéticas experimentais, ao mesmo tempo em que se distancia das conquistas formais de outros grupos ou movimentos do século XX. Das aproximações racionais ou não-racionais dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século (incluindo futurismo, cubismo, construtivismo, dadaísmo e letrismo) até as direções com base em material impresso da segunda metade (incluindo espacialismo, concretismo, L=A=N=G=U=A=G=E, *beat*, poesia visual, *fluxus* e poema-processo), as poéticas experimentais têm visto uma implacável exploração do signo verbal no “código do espaço” (*codexpace*), para usar um termo introduzido por John Cayley. (KAC, 1996, p. 98)

O texto informático, materializado pelas imagens numéricas, inaugura uma nova forma, um texto que se desenrola no seu movimento próprio, que se desloca diante dos nossos olhos, que “se faz e se desfaz”. Enfim, um texto panorâmico. Pedro Reis (2001) considera que a linguagem, desse modo, é conduzida para dimensões da experiência verbal até aqui desconhecidas. Jorge Luiz Antônio (2004), por sua vez, propõe que a palavra deixe de ser linguagem verbal e amplie seus horizontes, tornando-se texto poético no contexto digital. O percurso da (i)legibilidade da palavra na poesia das novas mídias encerra a intencionalidade da desconstrução do significado, no sentido do conteúdo do poema. Para Antônio, o que passa a ser “visto” é a plurissignificação das mais variadas possibilidades. Assim, a palavra passa a ser reconhecida, muitas vezes, apenas como forma no lugar de palavra. A poesia holográfica, similarmente, opera nessa nova forma. A holopoesia articula a palavra em sua forma imaterial, como um signo capaz de se transformar

e de se dissolver no ar. Eduardo Kac (2004, p. 278), inventor da holopoesia, comenta que trabalha a palavra no âmbito de “uma nova sintaxe visual que, em oposição ao branco mallarmaico, articula o poema, valendo-se de volumes invisíveis e buracos negros tridimensionais”. O holopoema provoca uma decodificação incomum que leva o leitor/espectador a desdobrar-se diante do holopoema com suas infinitas possibilidades de “leitura”.

Isso nos conduz à questão da interatividade nas poesias das novas mídias e, conseqüentemente, à questão da ruptura no eixo autor-obra-recepção. Para muitos, o diálogo instantâneo entre obra e receptor, sugere o apagamento da separação entre leitura e escrita, fundindo desse modo, o papel do leitor com o de autor. No texto a seguir, Júlio Plaza (2004) coloca em questão a relação autor-obra-receptor, que ocorre nesse novo contexto:

Em pleno *cyberspace*, todo mundo é autor, ninguém é autor, todos somos produtores-consumidores; ou seja, está indo solenemente por água abaixo a velha e renitente distinção entre quem faz e quem frui. Na chamada “textualidade interativa”, o que é operativo é a poética aberta em campo eletrônico digital. Para Risério, o que está em questão é todo o eixo autor-obra-recepção, não a dissolução do “autor”.

A estrutura em aberto dos poemas das novas mídias, chamada “abertura de terceiro grau” (PLAZA, 2004), possibilita a navegação não-linear ao longo do texto e a participação interativa do leitor em tempo real. A abertura em terceiro grau é mediada pelas interfaces técnicas e coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética (PLAZA, 1993 e 2004). Nesse caso, há um processo de participação/manipulação/interação física que permite que os receptores atuem com liberdade no processo de “leitura/execução” da obra. Segundo Tavares (2002), ao atualizar a obra, o receptor capta os modos de funcionamento da imagem, apreendendo as estratégias de “leitura” a ela inerentes atingindo, assim, a condição de re-criador da

obra. Nesse diálogo, portando seu próprio conhecimento ou repertório, o receptor transforma a obra, além de descobrir a poética do artista.

Julio Plaza (1993) argumenta que as imagens não podem ser desvinculadas de suas formas produtivas. Na condição de imagem-linguagem, as imagens produzidas nos meios eletrônicos estabelecem novos modelos operativos no sistema de comunicação e em suas funções de linguagem. Lembramos que, de acordo com Saussure (1974), a linguagem é constituída pela língua e pela fala, no que diz respeito à articulação verbal e sua representação gráfica. No entanto, para Haudricourt, a linguagem é constituída de “todo sistema de signos susceptíveis de servir à comunicação entre indivíduos” (HAUDRICOURT apud KAC, 2004, p. 107). A natureza da imagem (mensagem) a ser decodificada está em função da hierarquia que as seis funções da linguagem exercem no desenvolvimento do ato da comunicação (JAKOBSON, 1969). Diante da possibilidade de inscrever o receptor na mensagem, pode-se afirmar que a imagem interativa se constrói no eixo entre as funções conativa e poética da linguagem (TAVARES, 2002). Na imagem (mensagem) conativa, centrada na 2ª pessoa (tu), a mensagem admite a interação como uma maneira de o receptor apropriar-se da imagem. Nesse caso, é solicitada do receptor uma atitude de cumplicidade no sentido de não deixar a imagem permanecer inerte. Tavares comenta, a seguir, essa troca de papéis entre autor e leitor:

Neste processo, o que seguramente acontece é que a construção da figura do “leitor modelo” (ECO, 1986, p. 39) ou “leitor implícito” (ISER, 1996, p. 73) se estabelece na troca entre as posições de emissor (não necessariamente autor) e de receptor. Para tanto, necessita-se que este último se insira (em função de seu repertório) nas estratégias de participação, propostas pelo artista e construídas na idéia de o receptor comportar-se como aquela espécie de *spect-acteur*, posição esta que lhe possibilita desempenhar (em instâncias distintas), sucessivamente, o duplo papel: o de EU e o de TU. (TAVARES, 2002, p. 8)

Na imagem (mensagem) poética, em que há a predominância da função poética, o receptor volta-se para a forma da mensagem e, conseqüentemente, para a ambigüidade nela inerente. A função poética é evidenciada pelo fato de a imagem voltar-se para si mesma. Para a concretização da imagem, é necessária a integração entre o pensamento recriador do receptor e as novas tecnologias, para garantir, por meio das prováveis associações por similaridade e contigüidade (seleção e combinação), a atualização crítico-criativa das propostas de interação contidas potencialmente na obra. Desse esforço, “podem derivar diferentes e sucessivas aparições da obra (caminhos distintos a percorrer), que no todo tendem a apresentar-se como uma variante qualitativa” (PLAZA, 1993, p. 81), ou seja, como interatividade na medida em que tal esforço leva à projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contigüidade (JAKOBSON, 1969). Isso faz com que o encadeamento das articulações gere o não-familiar, o estranhamento necessário para o “chamamento” do receptor. Assim, ao manifestar-se predominantemente na dialética entre as funções poética e conativa, a imagem interativa se impõe pela perspectiva de o artista estrategicamente criar estruturas imagéticas no propósito de inserir o receptor como agente de re-criação da obra.

As imagens interativas provocam uma ruptura no contexto da comunicação de imagem, com a introdução do diálogo. Outra concepção, usualmente relacionada ao signo lingüístico em sua forma verbal, é a do discurso. Atualmente, diversos pesquisadores estão assumindo o desafio de tentar propor novos modos de “leitura”, para analisar a imagem como discurso. É o que propõe, por exemplo, Eduardo Kac no ensaio “Imagem, espaço” (2004), em que comenta a possibilidade de uma sintaxe visual para a leitura da palavra em estruturas tridimensionais. A concepção de Kac, deslocada dos conceitos de Saussure (1974) sobre a natureza linear do significante lingüístico, prevê uma análise da palavra-imagem em seu desenvolvimento temporal no espaço volumétrico. Numa linha semelhante, Tânia C. C. de Souza (2001), desenvolve o conceito de “policromia” para uma análise da imagem, em sua constituição híbrida visual/verbal, com ênfase nos elementos visuais como operadores do discurso:

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não-verbal. O jogo de formas, cores, luz, sombra etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo eu na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quando se tem a possibilidade de interpretar uma imagem através de outra. (SOUZA, 2001)

O esforço desses autores, em busca de novos modos de “leitura” das imagens produzidas nos meios eletrônicos, nos indica uma mudança de atitude em relação à noção da “reprodutibilidade” (BENJAMIN, 2002) da obra de arte no mundo contemporâneo e ao mito da assepsia da comunicação produzida e circulada pelos meios midiáticos. Ambas as noções procuram despir o discurso da imagem no contexto tecnológico de sua complexidade. A cada acesso às imagens de terceira geração o que temos é uma obra original, instantânea, sua “aura” é “atualizada” a cada *feedback*. Isto é, nessa nova forma de arte, “a reprodutibilidade é constitutiva” (VATTIMO, 1996, p. 46). A produção de imagens através das novas tecnologias resulta na imagem-linguagem, capaz de produzir “dimensões” que podemos atravessar para nos aproximar dos seus sentidos. Desse modo, procuramos esboçar, neste ensaio, mesmo que de forma preliminar, uma análise do discurso da imagem, priorizando o trabalho de interpretação. Nas linhas das propostas de Kac e Souza, daremos ênfase aos elementos constitutivos da própria imagem: jogo de formas, cores, luz, sombra etc. e suas configurações no tempo e no espaço. Essa análise é aplicada, aqui, ao videopoema digital “Fênix” (1993), de Arnaldo Antunes, e ao holopoema “Holo/Olho” (1983), de Eduardo Kac. Devido à dinâmica dessas imagens, preferimos não reproduzir, aqui, qualquer recorte dos poemas, sob o risco de limitar em muito a percepção dessas imagens.

As primeiras experiências poéticas em vídeo digital no Brasil foram, em sua maioria, produto da conversão de poemas em mídia

impressa para a mídia digital. Destacam-se, nesse momento, sete poemas desenvolvidos entre os anos de 1992 a 1994, no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) – Escola Politécnica da USP –, entre eles: “Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos, “Parafísica”, de Haroldo de Campos, “Femme”, de Décio Pignatari, “Dentro”, de Arnaldo Antunes, e “O arco-íris no ar curvo”, de Julio Plaza (ARAÚJO, 1999, p. 15). O poema “Dentro”, de Antunes, foi publicado, inicialmente, em forma gráfica no livro *Tudos* (1993). O poema, em preto e branco, apresenta uma distorção em torno dos significantes “dentro”, “entro”, “centro” etc. Ao tentar transpor esse projeto gráfico para o vídeo, o poeta precisou fazer uma série de adaptações, devido às (im)possibilidades técnicas disponíveis, o que levou ao surgimento de uma versão totalmente nova do poema:

O meu roteiro inicial incluía uma distorção em que a palavra “dentro” pudesse ficar [...] côncava e convexa, como uma borracha que você pode dilatar e condensar; isso acabou sendo impossível de se realizar. [...] a partir das limitações e dos recursos que eram disponíveis ali, eu fui adaptando o roteiro e a gente foi transformando em função do que dava para fazer e acabou-se chegando a um consenso. (ANTUNES apud ARAÚJO, 1999, p. 100)

A mudança no procedimento de execução do poema gera uma obra totalmente nova. Na terceira versão do videopoema “Dentro”, elaborada como parte integrante do projeto *Nome* (1993), que reúne livro, CD e vídeo, Antunes mostra ter compreendido esse processo. O projeto *Nome* foi especificamente elaborado para circular nas novas mídias. Destacamos, em meio a esse projeto, o videopoema “Fênis”.

O videopoema “Fênis” se desloca a partir de uma imagem inicial, em primeiro plano, apresentando a palavra-título do poema replicada inúmeras vezes. As letras que formam as múltiplas palavras estão separadas e em caixa baixa, todas numa coloração magenta. As letras, próximas ao exterior da imagem, apresentam-se mais dispersas, ao centro, percebendo-se uma tensão maior devido ao acúmulo das letras e ao contraste com a sombra mais escura provocada pela imagem ao fundo da tela. Um leve

tom azulado dilui-se sobre toda a cena. A disposição aparentemente confusa das letras não chega a impedir a leitura múltipla da palavra “fênix”. No entanto, essa palavra é construída a partir de uma mutação na palavra “fênix” e, por essa razão, oferece uma resistência à leitura. A princípio, pode-se pensar que a leitura da palavra possa produzir um silenciamento da imagem. Como explica Souza (2001), uma das maneiras de silenciar a imagem “se dá através do uso de textos verbais que determinam um direcionamento na interpretação da imagem”. Desse modo, a imagem seria apagada como elemento que pode se tornar visível como linguagem, e o verbal se superporia ao não-verbal.

No entanto, a palavra (ou palavras), nesse videopoema, em seu deslocamento espacial, é incorporada à imagem. Ou seja, os elementos verbais e visuais tornam-se inseparáveis. O que se destaca, no todo, é a visão da água descendo por uma espécie de dreno, misturando e dissolvendo as letras que compõem a palavra replicada num redemoinho. Esse redemoinho conduz ao surgimento de uma nova palavra múltipla, “pênix”, com a mesma disposição de letras da palavra na cena inicial. O deslocamento de significados, do videopoema, supera a tentativa de justapor os conteúdos das palavras híbridas “fênix” e “pênix”. Dessa forma, como mostrado anteriormente, a ilegibilidade intencional da palavra remete à desconstrução do significado, no sentido do conteúdo do poema. O que predomina no videopoema são as noções de acúmulo, perda e regeneração, noções que nos reconduzem a questão do diálogo:

O desvelamento que rege as novas técnicas, indica Heidegger, é uma pro-vocação pela qual a natureza é intimada a liberar uma energia que seja, como tal, extraída e acumulada.

A energia oculta na natureza é liberada, a energia obtida é transformada, o que é transformado, acumulado, o acumulado, repartido, e o repartido, trocado. Essa comutação não seria, ela mesma, uma forma de diálogo? (KAC, 2004, p. 154)

A dinâmica do videopoema obscurece a idéia de fronteiras, tanto nas imagens com as letras exteriores dispersas, quanto na formação

híbrida das palavras “fênis” e “pênix”. Essa dinâmica implica o exercício de um novo modo de interação com o código verbal. Segundo Beiguelman (2005), a idéia do poema aponta para a necessidade de se pensar, não apenas a troca dos materiais de fabricação do poema, mas a maneira de interagir com palavras. Os meios midiáticos modificam os significados das palavras na sua transitoriedade e em sua proliferação contínua. Os conteúdos, continua Beiguelman, são colocados à disposição para serem lidos em situações diferentes (no museu, em casa, na rua), afetando a percepção poética em uma rede de significados que conecta e, ao mesmo tempo, individualiza cada significado.

Seguindo a proposta de usar a técnica para explorar novas possibilidades de interação com a palavra, surgem os experimentos de Eduardo Kac com a poesia holográfica. O termo “holografia” vem do grego e significa “inteiro”, “todo”. Essa técnica nasce em 1948 a partir de tentativas científicas de ampliar o alcance de visão dos microscópios eletrônicos. Entretanto, somente depois do surgimento do laser, nos anos 60, é que aparecem as primeiras imagens em três dimensões. A partir daí, os artistas puderam produzir imagens com volume, profundidade e imaterialidade. A holografia produz uma espécie de imagem esculpida em luz. A imagem holográfica “captura toda a informação luminosa refletida e difundida por um objeto, de modo que, ao olhá-la, o observador recebe um *input* visual que é igual ao *input* que o mesmo objeto, nas mesmas condições de iluminação, projetaria sobre suas retinas (KAC, 2004, p. 154).

Foi somente em 1983 que a holografia foi utilizada, pela primeira vez, com o objetivo de produzir poesia. O primeiro poema holográfico ou holopoema, de Eduardo Kac, é “Holo/Olho”. Essa peça pertence, atualmente, à Coleção UECLAA da Universidade de Essex, Inglaterra. O que torna esse poema surpreendente é a maneira em que foi projetado para ser visualizado de modo independente do suporte. O conjunto de letras, em caixa alta, que formam as palavras Holo e Olho permitem que o leitor/espectador passe a mão entre a “página” e a projeção holográfica.

“Holo/Olho” desencadeia uma decodificação incomum, e isto faz com que alguns teóricos priorizem o termo “espectador” em detrimento de “leitor”. As dificuldades diante da falta de uma teoria capaz de amparar práticas como a holopoesia implica, também, o questionamento da possibilidade de essa prática ser considerada ou não poesia.

O poeta, nessa mídia, formula os diversos modos de percepção que o leitor/espectador terá do holopoema, levando em conta seus ângulos de visão (grau de paralaxe). Através de um espelhamento planejado, nesse holopoema, a palavra “holo” espelha a palavra “olho”, e vice-versa. Os corpos das palavras, em tamanhos diferentes, são replicados cerca de cinco vezes. Segundo Kac, as letras em caixa alta iconizam dois pares de “Os” no espaço, os quais sugerem os olhos humanos. As letras são, aparentemente, de “luz sólida” e se interpenetram. O holopoema cria um jogo entre materialidade e imaterialidade. A cada mínimo movimento do leitor/espectador, a imagem visualmente sólida também se move, podendo surgir ou desaparecer do nada.

Nesse caso, a desconstrução do significado, ou conteúdo do poema, se dá não através de uma ilegibilidade intencional, mas pela complexidade do meio em que o poema é expresso. Assim como ocorre no videopoema de Arnaldo Antunes, a “leitura” das palavras e seus significados contribuem pouco para a interpretação do poema. Apesar de o poema apresentar simplesmente as palavras em raios catódicos, ou seja, a imagem é a própria palavra, a comunicação é marcadamente plástica. O domínio da plástica supera a leitura de sentidos semânticos. O que temos, nesse caso, é a percepção dos volumes no espaço e uma dinâmica que envolve vários dos sentidos humanos. “Holo/Olho” confirma, assim, a afirmação de Jorge Luiz Antônio (2004) de que a palavra, no contexto das novas mídias, é conduzida para dimensões da experiência verbal até aqui desconhecidas.

“Holo/Olho” é uma espécie de *holocollage* em que as letras dançam flutuando diante dos olhos do leitor/espectador (holocineticismo). A estética da colagem, utilizada no processo composicional dos poemas

de vanguarda do início do século, compartilha algumas características com o holopoema de Kac. Nesse procedimento, procurava-se o esvaziamento do aspecto semântico do signo verbal ao submetê-lo a uma dominante do visual. No entanto, havia uma intenção de rapidez informacional (MENEZES, 1991). “Holo/Olho”, ao contrário, provoca uma ação intelectual do leitor/espectador no ato da interação com o poema; cada mínimo ângulo do poema é explorado como uma peça de um quebra-cabeças em que não existe o todo, somente a busca das partes.

O poema holográfico de Kac, ao enviar para os olhos do observador as mesmas informações luminosas que o objeto enviaria, provoca algumas reflexões sobre “a imprecisão do olhar” e “sobre a natureza cambiante do real e sobre o conceito dúbio de ilusão” (KAC, 2004, p. 106). Segundo Kac, a poesia holográfica “é matéria verbal em forma de energia luminosa, lumissignos escritos a laser” e, também, “uma poesia que se comporta ora como onda, ora como partícula. Ou seja, uma poética quântica” (p. 290).

Voltando ao poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro, cabe lembrar que, ao comentar em entrevista a poesia de Arnaldo Antunes, ele relata o fato de as pessoas, em geral, rejeitarem a perda do sentido das palavras sem perceberem o nascimento de outros sentidos. Para ele, “o sentido verbal ganha o sentido visual, o sentido plástico e isto é extremamente interessante” (MELO E CASTRO, 2005). Essa rejeição, juntamente com uma visão pessimista da tecnologia no mundo contemporâneo, leva muitos críticos a procurar despir o discurso da imagem no contexto tecnológico de sua complexidade. Este ensaio apresenta um exercício preliminar na direção de uma análise da imagem como discurso, procurando salientar uma nova possibilidade de “leitura” da palavra/imagem.

As primeiras tentativas de criar poesia com o computador iniciaram-se há mais de quarenta anos, com Theo Lutz e sua “Computer poetry”. Ao longo desse período, o computador, aliado a outras novas tecnologias de comunicação, favoreceu o surgimento de inúmeras práticas

poéticas. No Brasil, a partir dos anos 80, houve uma explosão de experiências poéticas com a utilização de novas mídias. Destacam-se, aqui, as pesquisas de Eduardo Kac com a poesia holográfica, que o colocaram em evidência no cenário internacional, e as experiências de Arnaldo Antunes com a poesia digital, que levaram Augusto de Campos a defini-lo como um “ciberpoeta”. Essas práticas fazem surgir várias implicações teóricas que somente agora começam a ser avaliadas. Este ensaio procurou analisar algumas dessas implicações como, por exemplo, a fusão entre os códigos verbal e visual, a comunicação instantânea e o papel da interatividade e a subversão no eixo autor–obra–recepção.

THE POETIC SEEING: ARNALDO ANTUNES E EDUARDO KAC

ABSTRACT

This essay proposes an approach to the analysis of the new media poems “Fênix” (1993) by Arnaldo Antunes and “Holo/Olho” (1983) by Eduardo Kac, taking as basis the work of interpretation, effect of meaning that takes place between image and sight (*feedback*). We also propose to map the new media poetry distinguishing it in opposition to the graphic visual poetry. Finally, we analyse the transformations in the axis author–work–reception, in face of this new poetic practice.

KEY WORDS: New media poetry, graphic visual poetry, interpretation, image.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, J. L. A poesia das mídias eletrônico-digitais. Disponível em: <<http://www.uff.br/mestcii/jorge1.htm>> Acesso em: 30 set. 2004.

ANTUNES, A. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BEIGUELMAN, G. Online portfolio. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com>> Acesso em: 28 de fev. 2005.

ARAÚJO, R. *Poesia visual - videopoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, W. A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 221-272.

COSTA, CT. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

HERKENHOFF, P. Prefácio. O brilho de luz e letra. In: KAC, Eduardo. *Luz e letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004. p. 17-25.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

KAC, E. Imagem e espaço. In: *Luz e letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

_____. (Ed.). New media poetry: poetic innovation and new technologies. *Magazine Visible Language* 30.2. Providence: Rhode Island School of Design, jan./set. 1996.

KHOURI, O. *Revistas na era pós-verso*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Visualidade: característica predominante na poesia da era pós-verso: apontamentos. *Revista Facom*. São Paulo: FAAP, v. 9, n. 2, 2001.

MELO E CASTRO, E. M. Entrevista. Disponível em: <<http://paneta.terra.com.br/arte/PopBox/emmc.htm>> Acesso em: 20 de fev. 2005.

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

_____. Guia para la lectura de la poesia intersignos. In: ESPINOSA, César (Compilación). *Signos corrosivos*. Ciudad de México: Factor, 1987.

PLAZA, J. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. Disponível in: <<http://www.iar.unicamp.br/textos/texto26.htm>>. Acesso em: 26 de outubro de 2004.

_____. As imagens de terceira geração. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 72-90.

REIS, P. Poesia e(m) computador. In: *Actas do Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora: Universidade de Évora, v. 3, 2001.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Tradução de A. Chelini, Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

SILVA, R. B. O ver do poético: a letra e o sentido. In: *Actas do Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora: Universidade de Évora, v. 3, 2001.

SOUZA, T. C. C. Análise do não-verbal e os usos da imagem de comunicação. In: *Ciberlegenda 6: Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação*. Niterói: UFF, 2001.

TAVARES, M. A especificidade da imagem interativa. In: *Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação 25*. Salvador: Intercom, 2002. *Atas...* Salvador, 2002. p. 4-16.

VATTIMO, G. *O fim da modernidade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.