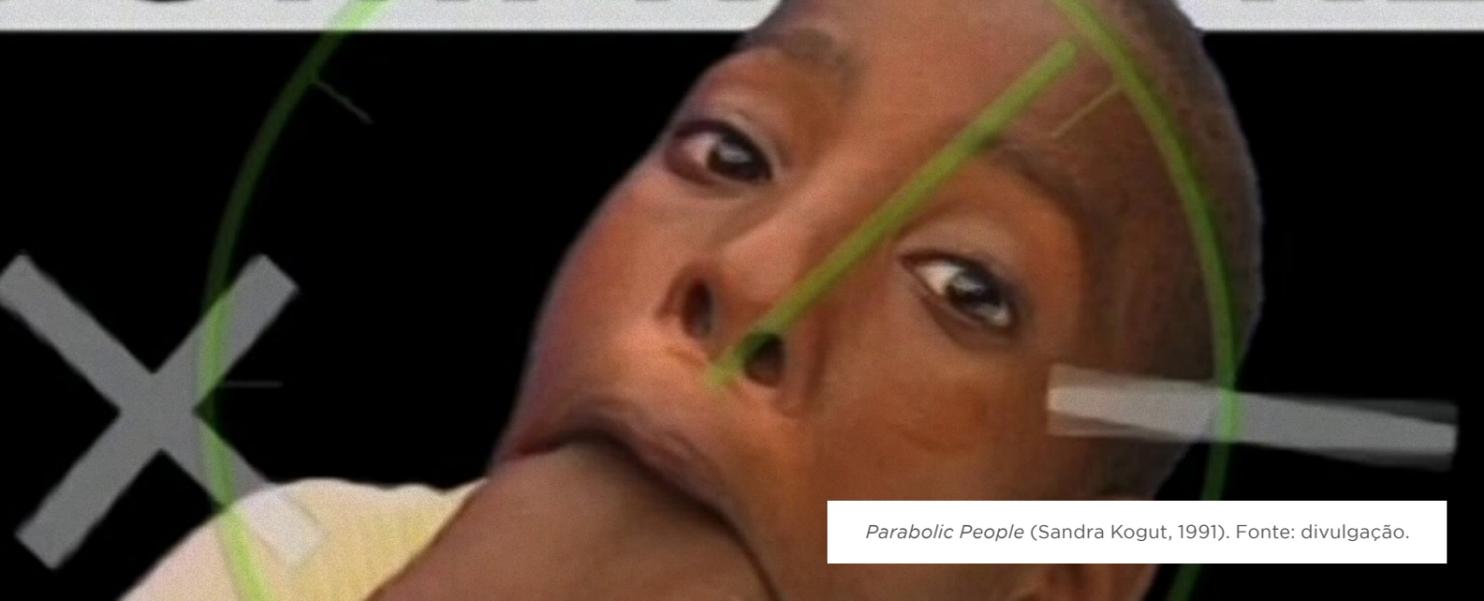


COMPRENDRE



COMPRENDRE



Parabolic People (Sandra Kogut, 1991). Fonte: divulgação.

A imagem da palavra e a palavra do vídeo: relações possíveis entre a videoarte e a poesia concreta¹

Laís Ferreira Oliveira²

Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Ao final da década de 1970, a Poesia Concreta no Brasil despontava como vanguarda artística. Nos anos 80, o fortalecimento do vídeo como linguagem foi influenciado por esse movimento literário. As relações entre ambas poéticas permaneceram nas décadas seguintes e se fortaleceram com o a videoarte. Este artigo discute este processo por meio dos conceitos do vídeo, cinema e da semiótica.

Palavras-chave: vídeo; poesia concreta; videoarte; semiótica.

Abstract: At the end of the seventies, the Brazilian concrete poetry begun to appear as the main literary vanguard. On the eighties, the growth of video as language had been influenced by that literary movement. The relations between both aesthetics strengthened on the next decades with the beginning of video art. This essay discusses those topics through the concepts of cinema, video and semiotics.

Keywords: video; concrete poetry; video art; semiotics

INTRODUÇÃO

No final da década de 50, começou a se desenvolver no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, o movimento neoconcretista, o qual se diferenciava do movimento concretista que houve em São Paulo, sobretudo após I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. De acordo com o Manifesto neonconcreto, publicado nem 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*,

¹ Trabalho orientado pelo prof. dr. Leonardo Alvares Vidigal, docente na graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

² lais.ferreira@gmail.com

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. (CASTRO; CLARK; GULLAR; JARDIM; PAPE; WEISSMANER, 1959, online).

Essa proposta corresponderia a uma perspectiva de rompimento com o pensamento racionalista e positivista em voga até então. Pretendia-se criar novas maneiras de se trabalhar com forma, espaço, tempo e estrutura que se relacionassem aos aspectos existencial, emotivo e afetivo do artista. Dentre os artistas que participaram do manifesto, destacaram-se Lygia Clark e Ferreira Gullar. Clark é considerada uma das artistas do grupo cujas obras estimulavam a percepção tátil do público. Por meio da linguagem geométrica, o neoconcretismo pretendia romper com a racionalidade e mecanicismo presente na arte brasileira até então. Outro artista cujas obras propunham trabalhar com a experiência e com o comportamento do público diante das obras foi Helio Oiticica. No caso de Oiticica, destacam-se, dentre outras criações, os *parangolés* e os *penetráveis*. Inventados em 1964, os *parangolés* tinham “como base estandartes, bandeiras, capas destinadas a ser carregadas ou vestidas pelos espectadores” (ALMANDRADE, 2012, online). O *parangolé* pode ser concebido como

uma obra que estabelece relações perceptivo-estruturais e coloca a cor como a estrutura do espaço ambiental. O espaço é um anteparo para as ações performáticas. Para o artista, há em cada canto da cidade, uma inter-relação possível de uma imaginação estrutural (ALBURQUERQUE; MELO; PEDROSO, 2012, p.66).

Para Oiticica, a presença do espectador transforma a obra a partir do momento em que ele a veste, uma vez que a torna marcada ora pelo repouso, ora pela dança. De forma semelhante, os *penetráveis* constituíram instalações que propunham estimular os sentidos daqueles que os trespassassem. Essas estruturas eram

erguidas em forma de labirinto e se propunham a transportar o espectador “para um terceiro espaço, que não é nem o espaço da obra, nem o espaço do ‘real’, mas o espaço da memória (subjetivo, e não visível)” (GUIMARÃES, 2009, p.1).

No âmbito da literatura, Ferreira Gullar é um dos nomes associados ao neoconcretismo, embora o próprio escritor tenha apresentado críticas ao movimento. Em 1958, Gullar criou o *Livro-poema*, cuja estrutura propunha ao leitor vasculhar as páginas para formar a obra. Para Gullar, a criação de uma linguagem não-representacional era um dos elementos principais para que o escritor desenvolvesse um estilo de criação próprio. Outros escritores importantes para o concretismo na literatura foram Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Encabeçado, principalmente, por esses autores, o concretismo na poesia surgiu em meados de 1950 e impeliu a necessidade de novas reflexões sobre a estrutura e a análise poética vigentes até então. Nesse sentido, os poetas concretistas desejavam, em consonância com as diversas transformações socioculturais que ocorriam em sua época, reificar o verso, a fim de tornar a percepção e apreensão da poesia imediata. Haroldo de Campos defendeu a formação de um signo aberto e condizente às transformações sociais. Ao final da década de 70, a poesia concreta já não se afirmava vigorosa e como ao principal vanguarda. Não obstante, o desenvolvimento do vídeo estimulou novas apropriações de sua linguagem por partes dos autores, como demonstraram as obras de Arnaldo Antunes no início da década de 80. Ainda hoje controversa entre os pesquisadores da linguagem, a poesia concreta constitui um movimento importante na reflexão artística do país e, como a videoarte, representou um terreno instável de inventividade. Dessa maneira, por meio deste projeto, propõe-se analisar alguns aspectos de confluência entre ambas as artes.

SEMIÓTICA, POESIA CONCRETA, CINEMA E VIIDEOARTE

De acordo com Júlio Pinto na obra *1,2, 3 da Semiótica*, o termo “semiose” corresponde a um conceito fundamental no desenvolvimento da teoria de Charles Sanders Peirce. Reconhecido como um dos importantes teóricos da fenomenologia - ciência voltada

para a compreensão dos fenômenos perceptíveis -, Peirce desenvolveu uma semiótica caracterizada por Pinto como “uma teoria dos signos e da representação que efetua uma extensão da Lógica para os limites da cognição e da experiência dos fenômenos” (PINTO, 1995, p.10). Considerada uma teoria do conhecimento responsável por apresentar novos *insights* sobre questões relativas à significação e à construção de sentidos, a semiótica peirceana apresenta diversas formas de categorizar os signos existentes. Nesse sentido, destacam-se os seguintes conceitos: primeiridade, secundidade, terceiridade, ícone, índice e símbolo.

A semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce - não logocêntrica - diferencia-se, em alguns pontos, daquela desenvolvida por outro importante autor do pensamento semiológico: Ferdinand Saussure. Renomado linguístico suíço, Saussure desenvolveu uma teoria semiótica voltada, principalmente, para a compreensão da relação entre língua, linguagem, e discurso, considerando a língua com o ambiente em que ocorrem os fenômenos relevantes. Um das suas obras mais reconhecidas é o livro *Curso de linguística geral*. As principais dicotomias que norteiam o pensamento de Saussure são: semiologia / linguística, signo: significado / significante, arbitrariedade / linearidade, linguagem: língua / fala, sincronia / diacronia, sintagma / paradigma, noção de valor. De acordo com Ferdinand Saussure,

Deste duplo ponto de vista, uma unidade lingüística é comparável a uma parte determinada de um edifício, uma coluna, por exemplo; a coluna se acha, de um lado, numa certa relação com a arquitrave que a sustém; essa disposição de duas unidades igualmente presentes no espaço faz pensar na relação sintagmática; de outro lado, se a coluna é de ordem dórica, ela evoca a comparação mental com outras ordens (jônica, coríntia, etc.), que são elementos não presentes no espaço: a relação é associativa. (SAUSSURE, 2006, p. 143).

Nesse sentido, Saussure construiu grande parte do seu pensamento na descoberta e delineamento das relações sintagmáticas e associativas (paradigmáticas). Saussure concebe o eixo sintagmático

como linear no tempo, ao passo que o eixo paradigmático corresponderia aos signos linguísticos existentes na memória do falante. Por sua vez, no eixo sintagmático as unidades linguísticas se relacionariam de forma opositiva e relacionadas à sintaxe da língua.

No campo do estudo da linguagem audiovisual, destacam-se as postulações do filósofo Gilles Deleuze acerca de uma semiótica voltada para o cinema e para as possibilidades de aplicação desse pensamento em produções artísticas contemporâneas como a videoarte. Nesse sentido,

Deleuze (1990) pontua a falha da semiologia no tratamento das imagens. Para o autor, a semiologia empregou, ao longo dos anos, uma certa lógica da linguagem em seu sentido estrutural linguístico para tratar de algo pertencente à natureza completamente diversa: a imagem. (ALENCAR, 2003, p. 2).

Em sua teoria, Deleuze compreende a linguagem cinematográfica como embasada na aparição do tempo na imagem, contrariando teorias que valorizam o desenvolvimento da narrativa como o fator primordial no estudo da linguagem cinematográfica. Segundo a pesquisadora Renata Alencar, a mudança de perspectiva na proposta de Deleuze é fundamental no estudo do vídeo, uma vez que “Qualquer proposta conceitual que se erguesse com base na sequencialidade narrativa não se validaria para o universo videográfico uma vez que este tem como característica implodir qualquer linearidade narrativa” (ALENCAR, 2003, p.3).

DELEUZE: IMAGEM-TEMPO E IMAGEM-MOVIMENTO

De acordo com Renata Alencar, “O ponto de partida para se compreender a lógica deleuzeana para a observação analítica das imagens está em compreendê-las como ambivalentes possuindo uma face voltada para o sensível, abstrato, e outra voltada para o objetivo, referencial.” (ALENCAR, 2003, p. 3). Nesse sentido, torna-se

necessário buscar analisar e compreender a imagem em sua própria realidade e dinâmica interna, implicando o envolvimento do espectador em um sistema dual: em uma faceta, recebe-se o movimento da imagem; em outra, agrega-se movimento à imagem. Assim, conclui-se que “a função da imagem é criar um mundo dentro do mundo e não um duplo do mundo real.” (ALENCAR, idem, ibidem). Durante esse processo, há algumas imagens que exigem do espectador um retardamento temporal entre o receber e agir a fim de que se efetue o processo cognitivo. Deleuze distingue dois tipos de cinema: o da *imagem-movimento* e o cinema da *imagem-tempo*. Segundo Guimarães (1997) apud Alencar, Deleuze evidencia dois tipos de cinema:

o da imagem-movimento (que podemos aproximar, até certo modo, do cinema clássico) e aquele outro da imagem-tempo (aproximado do cinema moderno). Enquanto o primeiro produz signos (espécies particulares de imagens) que re-presentam a imagem-movimento, de tal forma que o tempo seja alcançado de modo indireto, o segundo já não supõe mais uma imagem-movimento re-presentada, pois os signos que o constituem (suas imagens particulares) abrem-se diretamente para o tempo, apresentando-o ao invés de representá-lo. (GUIMARÃES, 1997, p. 107).

Assim como proposto na lógica deleuzeana, a videoarte oferece um terreno de fruição da obra para além do seu caráter representativo, aproximando-se à imagem-tempo. Nesse sentido, a montagem do vídeo torna-se um elemento importante na compreensão plástica da obra e na percepção do vídeo como algo enunciável por si mesmo.

A POESIA CONCRETA

Segundo Gonzalo Aguilar, o desenvolvimento da poesia concreta provocou a sugestão de novas relações semióticas a partir do trabalho dos principais autores. Nesse sentido, destaca-se a citação de Haroldo de Campos a respeito de sua obra *Galáxias*:

Fluir dos signos, as Galáxias colocam o signo poético no limite: intrometem-se na oralidade, percorrem o mundo e as línguas, vão em busca dos acontecimentos sociais e artísticos. Estrutura aberta à continência e às mudanças políticas e pessoais, o texto se imagina no fluxo da história e supõe também, o que essa história pode chegar a ser (AGUILAR, 2005, p.112).

Exemplo figurativo da fala de Haroldo de Campos, o poema *Cristal*, abaixo, apresenta uma estrutura cuja dinâmica não atende categoricamente às relações expostas por Saussure. Durante a leitura do poema, o olhar pode perpassar o texto em múltiplas direções distintas e transitar de um signo a outro por processos que ora favorecem a distância, ora favorecem a simultaneidade. De acordo com Campos, mais do que uma interpretação dos fenômenos, a poesia concreta deveria focar-se na relação entre os fenômenos.

De maneira semelhante, o *Manifesto Concretista* propunha uma nova apropriação da linguagem pelos autores. Segundo o texto,

a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARAI, 1958, p. 1).

Redigido em 1956, o Manifesto apregoava a necessidade de uma construção poética na qual se valoriza a palavra como um objeto dinâmico e dotado de grande potencialidade para romper com o emprego do realismo como estratégia de construção poética. Dentre os principais autores tomados como referência para o Movimento, destacam-se Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, e e. e. Cummings. Os poetas concretos propunham alterações nos critérios de arquivo usualmente empregados pelas vanguardas. Nesse sentido,



tornava-se necessário a desvalorização das escolas usualmente defendidas e o combate à organização do pensamento por critérios cronológicos. Assim, conquanto os poetas valorizassem a obra de Mallarmé, não deferiam defendê-lo e apregoá-lo na figura de autor maior. Esse posicionamento distanciava-se da postura do surrealismo e do expressionismo, em que uma revisão da história da arte fez-se relevante e necessária para os artistas neles presentes.

Estruturalmente, os poetas concretistas empregaram o ideograma como estrutura. De acordo com Aguilar:

o conceito que sintetiza os esforços para lograr um tipo de escritura que substitua o verso é o ideograma que, basicamente, opõe à linguagem discursivo-analítica que se organiza sintaticamente, opõe à linguagem discursivo-analítica que se organiza sintaticamente segundo o modelo da linha, um tipo de disposição sintético-ideográfica que implica uma nova concepção de materialidade poética e das relações entre escritura e espaço". (AGUILAR, 2005, p.125)

Considerado substituinte do tema semântico ou estribilho - normalmente associados à criação poética tradicional -, o ideograma constituiu um conceito elástico que se repete ao longo do poema. Relacionado à cultura visual, à simultaneidade e à especialização textual, o conceito de ideograma não foi homogêneo entre os poetas concretos. Nesse contexto, muitos consideravam que esse elemento - recorrente na poesia chinesa - não estava explicitamente na poesia de Pound e Mallarmé, ambos os autores influentes no desenvolvimento do concretismo brasileiro.

Para os poetas concretistas, o ideograma representou o caminho rumo à materialidade do signo e o elemento de relação entre os signos. Ele representou uma ferramenta em que a simultaneidade de espaço implicaria na dispensa da sintaxe e da semiologia tradicional. Não obstante, tendo em vista que os signos não se organizavam linearmente, tornou-se necessário, também, a invenção de formas em que o ideograma fosse empregado e substituisse o verso. Em

Ideograma, Haroldo de Campos analisa elementos da lógica, poesia e linguagem existentes na poesia concreta - especialmente a partir do trabalho de Ernest Fenollosa - e reúne trabalho de outros autores sobre o tema. Nesse sentido, parte-se de uma leitura do ideograma utilizado na escrita japonesa, através do qual se poderia construir análises semióticas distintas daquelas propostas pelas teorias tradicionais, uma vez que o ideograma integraria o significado ao significante. A obra apresenta, também, um capítulo em que o cineasta russo Sergei Eisenstein relaciona a escrita ideográfica ao cinema, explorando as relações entre a construção visual japonesa ao princípio e linguagem da montagem cinematográfica.

No Brasil, destacaram-se as produções de Haroldo e Augusto de Campos, os quais, em conjunto com Décio Pignatari, publicaram *Teoria da Poesia Concreta - Textos Críticos e Manifestos* (1950-1960). Segundo Haroldo de Campos, no texto o poema concreto põe em xeque a forma da linguagem discursiva padrão e, por meio de processos criativos, permite ao autor adotar uma própria posição relativa à linguagem. Dessa maneira, o poema concreto - de maneira similar à imagem-tempo de Deleuze - propõe estabelecer um mecanismo de palavras puras através dos materiais determinados estruturalmente pelo poeta.

Outro conceito relevante na poesia concreta foi o *Paideuma*³. Relevante na poesia de Pound e defendido pelos irmãos Campos e por Pignatari, o *Paideuma* buscou

à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na atmosfera de um período, nem nos hábitos de uma época, e sim nas margens, no não-representativo, no trauma inorgânico e instável. Representativo e

³ A ideia de Paideuma é trabalhada por Ezra Pound no livro "Cantares", cujo prefácio é de autoria de Haroldo de Campos. Para Campos, Pound instaura uma nova ordem de criação poética, que se distinguiu das discussões acadêmicas e da criação artística até então. O método de se escrever por ideogramas permitiria ao texto se tornar mais imediato e intenso que o discurso lógico oferece. O termo passou, também, a ser associado a um conjunto de autores significativos de determinado movimento literário e artístico. Outros autores que associados ao Paideuma são James Joyce, Ezra Pound e Stéphane Mallarmé.

estável aparece em todo caso, não na tradição, e sim no contexto, na cultural visual” (AGUILAR, 2005, p. 70)

Dessa maneira, os poetas concretos defendiam a estruturação de um poema pungente em si mesmo, em que o signo desprende-se de sua função referencial e se tornasse um objeto de consumo e apreensão rápida. Consequentemente, o verso deveria buscar uma dialética imanente própria. De acordo com Décio Pignatari, os poetas concretos deveriam conceber o ‘ritmo: como forma relacional’ (AGUILAR, 2005, p. 70). De maneira semelhante, Haroldo de Campos considerava que o poema deveria propor relações estruturais na medida em que ocupasse um lugar no espaço.

Assim, ao contrário de outros movimentos literários em que a poesia era concebida como um elemento idílico e distanciado do cotidiano, o concretismo propunha a reficção da poesia no dia-a-dia dos leitores. Segundo Pignatari,

encontramo-nos ante uma aporia: a obra se desintegra na vida cotidiana, mas luta para se manter como uma força diferenciada. Essa aporia, entretanto, não se resolve em termos abstratos: em cada contingência resolve-se de um modo diferente em torno do denominador comum de uma experiência artística legitimada. (AGUILAR, idem, p.195)

POESIA CONCRETA E A VIDEOARTE

Conforme trabalhado no item anterior, a poesia concreta representou, em diversos aspectos, uma tentativa de rompimento com elementos de linguagem tradicional e apresenta complexa definição. Nesse sentido, os poetas concretos foram alvos de árduas críticas por parte de teóricos contrários à substituição do verso por elementos gráficos, visuais e estruturais. Destacou-se, por exemplo, o posicionamento da crítica Marjorie Perloff, segundo a qual a poesia concreta poderia produzir versos similares a sinais de trânsito e de aeroporto. Em contrapartida, Aguilar afirma que o

posicionamento de Perloff só seria coerente caso a poesia tivesse um lugar determinado e estável. Segundo Aguilar,

Como não é isso que ocorre, uma poesia de vanguarda só pode trabalhar no limite, em uma margem que se define não exclusivamente por sua presença, mas sim pelo que inclui e pelo o que deixa de fora. Não importa tanto se esses signos são poemas ou sinais de trânsito, porque seu sentido está em que nos levam a perguntar sobre a diferença entre um poema e um sinal de trânsito ou entre um poema e qualquer outra utilidade. (AGUILAR, 2005, p.109).

De forma semelhante, o vídeo desenvolveu-se como terreno de transição e experimentação imbuído de diversas referências das linguagens audiovisuais. Conforme aborda Christine Mello em *Extremidades do vídeo*, o vídeo constitui-se como um âmbito de questionamento das obras até então desenvolvidas e provocou rompimentos na concepção tradicional do audiovisual. Conforme afirma Arlindo Machado em *Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro*,

A arte do vídeo está marcada, antes de mais nada, por uma ruptura com os cânones pictóricos do renascimento e por uma retomada do espírito demolidor das vanguardas históricas do começo do século, fazendo voltar a sua fúria destrutiva sobretudo contra a figura realista que o modelo fotográfico logrou perpetuar (MACHADO, 2007, p. 125).

A reificação da poesia e o emprego da linguagem de elementos plásticos e visuais por parte dos poetas concretos representou uma tentativa desses autores de dialogar com a cultura do *mass media* que, na época, correspondia em um instrumento de profusão de valores e linguagens da época. Nesse sentido, muitos dos poetas concretistas acreditavam na mídia como o meio principal e propulsor das mudanças sociais.

De maneira semelhante, o vídeo inseriu-se, muitas vezes, em um contexto bem próximo a cultura de massa. Empregado em desfiles de moda e videoclipe, o uso experimental do vídeo aproximou-se, em certa medida, a proposta dos *popcretos*. Nesse sentido, a exemplo das criações concretistas, o vídeo estimulou novos discursos e reflexões no âmbito da cultura de massa. Segundo Arlindo Machado,

O vídeo tem sido caracterizado como uma imagem de resolução baixa, pelo menos até agora e comparativamente com outras imagens técnicas, como a fotográfica e a cinematográfica. Uma imagem de baixa resolução significa uma imagem que funciona melhor em tela pequena. É também uma imagem na qual se pode colocar pouca quantidade de informação, já que há sempre o perigo de que um quadro demasiado abundante de motivos se dissolva na linha de retículas, perdendo portanto os detalhes e a profundidade de campo (MACHADO, 2007, p. 42).

Essa característica da constituição do vídeo possibilitou, também, experimentações e criações que, possivelmente, não seriam construídas e atendidas pela linguagem do cinema. Nesse contexto, a facilidade de manejo e acesso ao vídeo implicaram na sua popularização como elemento de expressão individual. De acordo com Arlindo,

Não por acaso o vídeo acabou se revelando o meio adequado para explorar questões ligadas aos sentimentos humanos, aos afetos e desafetos, a toda uma intimidade que se pode ler sobretudo no rosto, no close-up do personagem, ou nos detalhes dos objetos que traduzem o seu mundo. Uma outra linha de força do vídeo brasileiro é, portanto, a obra em tom menor, feita de detalhes íntimos, de paixões secretas, de sussurros inarticulados, de mãos que se apertam, de gritos mudos parados na garganta, de angústias não formuladas (MACHADO, idem, p.57).

Assim, da mesma maneira em que o questionamento do verso proporcionou à poesia concreta a produção de novas linguagens e criações, o uso do vídeo trouxe a necessidade de mudanças na concepção tradicional do cinema e do audiovisual. O trabalho de Hélio Oiticica, por exemplo, foi um representante de uma obra que se caracterizou por estar entre o vídeo e o cinema, não se enquadrando em nenhum dos dois conceitos prévios. Em suas obras audiovisuais, Oiticica propôs romper com a dependência da tela de projeção na fruição dos trabalhos e tornar o espectador um participante ativo das obras. Um dos conceitos mais importantes que Oiticica cunhou em suas reflexões sobre cinema foi o de *quase-cinema*. De acordo com Adriano,

O “quasi-cinema” ambicionava talvez ser um “supra-cinema”. Das projeções em múltiplas “telas” (o quadro aparece em diferentes tamanhos e perspectivas nas paredes, pela distância e inclinação do projetor de slide em relação à superfície) à postura do espectador (não mais na cadeira passiva, mas convocado a deitar em redes, areia revestida ou colchonetes, distraído-se com lixas de unha, balões ou esponjas geométricas), o processo torna-se participatório (ADRIANO, 2015, online).

O trabalho de Oiticica com o vídeo construía-se, assim, sob propostas estéticas e formais que dialogavam com o trabalho das artes visuais, em que o sentido da obra só se constituiria a partir de uma ação por ela estimulada e a ela relacionada.

O VIDEOPOEMA BRASILEIRO

Em *Três décadas do cinema brasileiro*, Arlindo Machado aponta que diversas formas de produção artística nacional, como a literatura de cordel e a poesia concreta, propunham o transbordamento da escrita para além da margem à qual estavam submetidas por seu meio. De acordo com Machado, o aparecimento da videopoesia “na sua efemeridade, nos fez confrontar, pela primeira vez na contemporaneidade, a evanescência da palavra escrita, cuja inscri-

ção material deixava de ser condicionada pela permanência física do suporte” (MACHADO, op.cit., p.131). Nesse sentido, os poetas concretistas desenvolveram obras em que o emprego do vídeo possibilitou a potencialização do propósito e estética existentes na obra originalmente escrita no papel.

Para alguns poetas contemporâneos aos concretos e mesmo atuais, o uso do vídeo como instrumento na construção de poemas ainda é algo controverso e pode resultar na perda da poesia. Em entrevista relatada por Araújo, Augusto de Campos destaca a compatibilidade do vídeo com a poesia na construção de uma sintaxe reduzida:

o que a gente observa é que há uma compatibilidade muito grande entre esse tipo de sintaxe especial, mais reduzido, que foi o modelo, digamos assim, das experiências da poesia concreta, e a linguagem do vídeo. Imagem. (MACHADO, op.cit., p.43)

Além disso, Campos salientou como alguns poemas eram mais favoráveis ao uso do vídeo e obtinham sucesso em suas operações. Justificando essa diferença no temperamento e na busca de cada poeta, Campos destacava Arnaldo Antunes como um dos grandes artistas multimidiáticos. De acordo com Araújo,

Os poemas de *Nome* apontavam, assim, para a necessidade de pensar não só nas mudanças que a troca de artefatos materiais implica o modo pelo qual processamos nossa interação com as palavras, mas também como modificam os sentidos. Nesse sistema de ecologia midiática em que, tanto pela transitoriedade dos dispositivos como por sua proliferação incessante, os conteúdos são disponibilizados para serem lidos em situações diversificadas (no museu, em casa ou na rua), afetando a percepção poética numa rede de sentidos que os conecta e individualiza. (ARAÚJO, 2012, p. 41)

Lançado em CD, *Nome* foi considerado uma escolha feliz de Antunes, o qual trabalhou as mesmas ideias em mídias diferentes - impresso, vídeo e som - e propôs pensar o entrecruzamento e as divergências entre ele. Dessa maneira, Arnaldo Antunes construiu caleidoscópios de linguagens múltiplas e combatia visões estagnadas em uma única via de leitura e interpretação.

A influência da poesia concreta no vídeo brasileiro pode ser identificada, também, no trabalho de Sandra Kogut. Kogut é outra representante de uma gama de artistas que buscavam produzir por meio de um discurso fragmentado e antinarrativo de uma geração de *videomakers* que dialogaram com a videoarte. Uma de suas obras mais representativas do diálogo com a videoarte e com o concretismo é *Paraobolic people*, também veiculado pela MTV em 1991. Logo na primeira cena, *Paraobolic people* apresenta uma série letrados que se desdobram em quatro línguas diferentes. Ao longo do filme, a profusão de múltiplas linguagens e imagens permanece. Há a presença de planos dentro do mesmo plano, que se desdobram em múltiplas cenas que, a princípio, não possuem contiguidade. O uso de legendas também se estrutura de forma arbitrária. Há alguns momentos em que há legendas em mais de três línguas, e há outros em que não há legenda nenhuma. Assim, como nos outros exemplos de diálogo entre o vídeo e concretismo, o texto sobre a imagem influencia na criação de outros sentidos sobre a imagem fílmica. No caso de *Paraobolic people*, essa polifonia semântica contribui para o sentido da realidade que se globaliza que o filme aborda. De acordo com Azzi,

Parabolic People, veiculado pela MTV também em 1991, é um dos melhores exemplos do acolhimento da televisão de uma estética de saturação, do excesso e da instabilidade (ausência de sistematização temática e estilística) que Arlindo Machado identifica na produção videográfica mais contemporânea (1997:239). Kogut cria uma obra visionária que aborda toda globalização, o excesso de informação, o encontro do sujeito comum com sua excentricidade, sua imagem(...). Antes da existência da internet, do ciberespaço, faz convergir em sua obra um mundo midiático ou hipermidiático (AZZI, 2007, p.174).

O trabalho de Kogut, bem como o de Antunes, demonstra como o uso da palavra no vídeo construiu-se por meio de linguagens que dialogam com a poesia concreta. Por meio deles, é possível ver que a relação entre vídeo, poesia e texto tenciona as formas originais dessas linguagens. A experimentação e a proposta de um uso não representativo criam formas de trabalhar elementos existências e subjetivos próximos àqueles desejados por Clark e Gullar, em que arte e sujeito transitam com expressões semelhantes e cambiáveis.

CONCLUSÃO

A videoarte constitui uma vertente do vídeo em que as possibilidades de criação e apropriação são múltiplas. Apesar de construindo diálogos com a linguagem audiovisual em outras representações como o cinema, a videoarte provocou, ao longo do seu desenvolvimento, rompimentos na configuração do vídeo. Esse caráter vanguardista assemelha-se, em alguns aspectos ao desenvolvimento da poesia concreta, cuja proposta de redefinição do verso provocou novas apropriações na linguagem escrita. Ambas as artes encontraram ainda mais confluência na produção de videopoemas, especialmente nas décadas de 80 e 90. Não obstante, há ainda uma marginalização das duas artes, cuja valorização ainda é variável entre os diversos pesquisadores.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Editora USP, 2005

ADRIANO, Carlos. **Os quase-filmes de Oiticica**. Disponível em <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>> Acesso em 20/07/2015

ALBURQUEUE, Edvana. Flávia, PEDROSO, Vanessa, MELO. Zimardo, MELO. Hélio Oiticica, propositores de práticas. Teoria crítica sobre o parangolé, nova objetividade e tropicália. **Palíndromo**. Florianópolis, p.64-82, nº 8, 2012.

ALENCAR, R. . **Vídeo-arte: entre o atual e o virtual**. Coronel Fabriciano: Complexus, v. 1, 2003.

ALMANDRADE, Antônio Luiz M. **Tropicália de Hélio Oiticica:40 anos**. Disponível em <<http://www.expoart.com.br/colunista/30/almandrade.html>>. Acesso em 20/07/2015.

ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual: Vídeo Poesia**. Porto Alegre: Editora Perspectiva, 2012.

AZZI, Francesca. **Território impuro**. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p. 169-180.

CAMPOS, de Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

CAMPOS, de Haroldo; CAMPOS, de Augusto; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos de 1950 -1960**. São Paulo: Atêlie editorial, 2006.

CASTRO, Almícar de. CLARK, Lúcia. GULLAR, Ferreira. JARDIM, Reynaldo. PAPE, Lygia. SPAMIDIS, Theon. WEISSMANER, Franz. **Manifesto Neoconcreto**. *Jornal do Brasil*, 22 de março de 1959, Rio de Janeiro. Disponível em < http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/manifesto_neoconcreto.html> Acesso em 14/06/2016.

CUNHA, Arnaldo Marques. **Concretismo no Brasil**. Disponível em <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/concretismo_no_brasil.html>. Acesso em 20/07/2015.

GUIMARÃES, Marília Lourenço. **Penetráveis e Parangolés: a experiência de Hélio Oiticica sob a perspectiva da imersão**. In: 17 Simposio Internacional de Iniciação Científica- SIICUSP. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2009.

LEONÍDIO, Otávio. Caminhos comoventes: concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. **Revista Viso**. Rio de Janeiro, nº 13, p.1-21. Nº 13 jan-jun,2013

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Iluminuras, 2007.

NASSIF, Luis. **Tropicália de Helio Oiticica**. Disponível em <<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/tropicalia-de-helio-oiticica>>. Acesso em 20/07.

PARAOBOLIC People. Sandra Kogut, 4 min, 1991,

PINTO, Julio. **1,2,3 da semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995

SAUSSURE, F. de. **Curso de Lingüística Geral**. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TINOCO, Bianca. *O neoconcretismo de Ferreira Gullar*. Disponível em <<http://www.acesa.com/gramsci/?id=859&page=visualizar>>. Acesso em 20/07/2015.