

UMA REFLEXÃO SOBRE VIDEOPOESIA COMO GÊNERO LÍRICO INTERARTES

A REFLECTION ON VIDEO POETRY AS AN INTERARTS LYRICAL GENRE

Josiclei de Souza Santos
UFPA

Resumo

A origem do gênero lírico durante muito tempo esteve ligada à performance, ao corpo e à voz, com a modernidade os poemas passaram para o suporte da página, mas o desenvolvimento tecnológico e a busca dos poetas modernos e depois contemporâneos em transcender os limites criativos da linguagem poética fez com que o gênero lírico se hibridizasse com outras linguagens artísticas e transcendesse o espaço da página. Dentre as linguagens com que o texto poético se hibridizou está o vídeo. A partir da criação e do acesso ao vídeo, artistas visuais e poetas perceberam uma ferramenta de grande possibilidade criativa, o que proporcionou a criação do gênero lírico híbrido, o videopoema. Para este estudo do videopoema enquanto gênero lírico interartes trabalhar-se-á principalmente com o conceito de Texto, de Barthes (1984) e de videoarte de Bambozzi (1994) e Machado (1997).

Palavras-chave:

Videopoema; gênero lírico; interartes.

Quando se fala em audiovisual, muitas vezes se pensa logo em um trabalho narrativo, que em termos de literatura se aproximaria mais do romance, do conto ou da novela. Além disso, apesar dos processos de experimentação poética já não serem mais tão novos, e haver uma diversidade de obras poéticas que transcendem o poema convencional escrito em versos, como é exemplo a poesia visual, o concretismo, a poesia animada, a videopoesia, entre outros, a atenção da maioria dos pesquisadores

Abstract

The origin of the lyrical genre for a long time was linked to performance, the body and the voice, with modernity the poems moved to the page support, but technological development and the search for modern and later contemporary poets to transcend the limits of creatives of poetic language made the lyrical genre hybridize with other artistic languages and transcend the space of the page. Among the languages with which the poetic text has hybridized is video. From the creation and access to video, visual artists and poets realized a tool with great creative possibility, which led to the creation of the hybrid lyrical genre, the videopoem. For this study of the videopoem as an interarts lyrical genre, we will work mainly with the concept of Text, by Barthes (1984) and video art by Bambozzi (1994) and Machado (1997).

Keywords:

Videopoem; Lirical genre; interarts.

e educadores do campo poético ainda hoje em dia se volta mais para poesia escrita e inscrita no livro, como constata Renato Rezende (2013):

Com o processo histórico do fim das vanguardas, ou seja, do modernismo, novas formas e novos suportes para a poesia continuaram sendo explorados, mas de uma maneira pouco difundida, pouco visível e pouco discutida, periférica em relação ao *mainstream*: poesia sonora, vídeo poesia, poesia visual, computer poetry, poesia digital, etc. (Rezende, 2013, p. 13-15).

Nesse sentido, este estudo seria uma forma de mostrar que é possível também se trabalhar o audiovisual em uma perspectiva poética, e não apenas ou exclusivamente relacionada ao gênero narrativo. Essa possibilidade será aprofundada mais adiante. Vejamos primeiramente as possíveis origens desse diálogo entre a palavra poética e a imagem.

A relação da literatura com outras artes já vem de longa data. Já na Grécia a literatura se ligava à voz e ao gesto do teatro; Horácio, entre os latinos, com sua afirmação “poesia é como pintura” (Horácio; Aristóteles; Longino, 2005, p. 65), aproximaria o poema da imagem, apontando semelhanças e diferenças. Na idade média a poesia já se ligou à música e à dança com os trovadores e menestrelis. Na passagem do século XVIII para o XIX, com o avanço da tecnologia de um lado, proporcionado pela industrialização, e a dinâmica moderna da arte que buscava quebrar os limites das linguagens, começou a haver na literatura um diálogo entre seus gêneros e entre as diferentes linguagens artísticas.

Tratava-se de um questionamento da divisão disciplinar instaurada nas artes a partir do Classicismo. A afirmação dessa força transgressora em nome da liberdade criativa está no famoso prefácio *Do grotesco e do sublime* de Victor Hugo (2007, p. 64). Desse modo, na poesia moderna, desde o Romantismo, muitos criadores em algum momento tomaram como programa a hibridização artística como desobediência às barreiras impostas ao contato das linguagens artísticas. Essa quebra de barreiras entre linguagens se relaciona, então, com uma tradição moderna de obras abertas que, na poesia, tornou-se programática a partir do Simbolismo, como forma de fazer avançar cada vez mais o campo perceptual e estético.

Com as inovações tecnológicas surge também o registro de imagens com a fotografia, e mais tarde imagens em movimento, com o cinema. Estamos no tempo da reprodução técnica e a aura em torno dos originais das pinturas dá lugar ao grande consumo de obras reproduzidas em escala industrial. O cinema aprende com a narrativa literária a contar histórias, mas agora empregando imagens em movimento.

Segundo Benjamin, grandes períodos históricos modificam os modos de percepção humana. Dá-se

nesse processo uma transformação do modo de existência coletiva (Benjamin, 2013, p. 56). Essa transformação afirmada por Benjamin atingiu também os modos de percepção do texto poético. Desde o Romantismo até hoje, o poema fez um caminho de expansão em relação à página, e hoje o poema se manifesta em diferentes suportes e plataformas além do livro. Ele ainda se apresenta e muito no suporte escrito do livro, mas também aparece em áudio e/ou vídeo, nos muros, nas plataformas, nos aplicativos de comunicação, faltando apenas, como mostrou Rezende (2013), que essa produção seja mais reconhecida. É nesse sentido que, no que diz respeito às transformações nas possibilidades de criação e leitura poética, acredita-se, em acordo com Barthes e Benjamin, que novos modos de percepção do texto poético demandam novas formas de leitura.

A reflexão sobre as possibilidades criativas e de leitura de textos videopoéticos se torna algo mais urgente nestes tempos de ampliação do consumo audiovisual, pois a videopoesia apresenta uma outra possibilidade de diálogo entre o vídeo e a palavra, para além das subjetivações controladas e estimuladas pelo mercado, com sua lógica de consumo fácil e rápido. E se por um lado na videopoesia o audiovisual expande os limites da palavra para além da página, ganhando espaço em plataformas, celulares, cinemas e outros canais de disseminação, com a imagem em movimento, por outro, a palavra poética também arrasta o audiovisual para além do olhar instituído do cinema convencional, criticado no Brasil por Arlindo Machado como uma limitação criativa em relação à imagem produção de imagens. Essa crítica de Machado, que mais adiante aprofundaremos, também se deu fora do Brasil. O Cine-Olho, de Vertov, na primeira metade do século XX, buscava na câmera a transcendência dos limites do olho humano, buscando para além de uma lógica diegética, a imagem mais próxima da sensação (Vertov, 1983, p. 253), esta possibilidade, se escapar ao caráter diegético, estaria mais tarde na crítica de Arlindo Machado ao chamado grande cinema. O questionamento sobre o realismo da imagem no cinema feito tanto no Brasil como fora do país vai ao encontro do conceito de imagem poética proposto por Octavio Paz (2009), para quem, na poesia,

A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do "impossível verossímil" de Aristóteles (Paz, 2009, p. 38).

A quebra com a lógica que a imagem poética traz turvaria a linearidade discursiva característica da narrativa, possibilitando outras experiências imagéticas com a palavra. As disciplinas de literatura da universidade ainda não reconhecem em sua maioria a produção videopoética, seja por um olhar ainda disciplinar do que seria poesia, seja pela falta de material teórico que sirva de instrumental para a leitura de tal produção. Esse motivo é o que mostra ser este estudo necessário. Assim, nestes tempos de grandes transformações perceptivas, é necessário expandir nossa noção de texto poético, bem como de possibilidades de trabalho estéticos com a linguagem verbal poética, expandindo nossa percepção para outros campos artísticos que dialogam com o gênero lírico. A necessidade de ampliação interartística e transdisciplinar da definição de texto poético se relaciona a uma realidade já apontada por Lúcia Santaella:

Os parentescos, trocas, migrações, e intercursos entre linguagens não são menos densos e complexos do que regem a demografia humana. Enfim, o mundo das linguagens é tão movente e volátil quanto o mundo dos vivos. [...] Essa volatilidade não costuma ser levada em conta nem mesmo percebida porque, infelizmente, nos currículos escolares e universitários, as linguagens são colocadas em campos estanques, rígida ou asceticamente separadas (Santaella, 2003, p. 27).

Como afirma a autora, há ainda uma resistência em se trabalhar nos cursos de Licenciatura com uma perspectiva não estanque das linguagens artísticas, não havendo, por conta disso, uma boa receptividade a experiências com o texto poético para além do grafocentrismo representado pelo livro. Torna-se necessário, portanto, sem alardear fatalisticamente o fim do livro, apresentar a profissionais de literatura ferramentas para o trabalho interartístico com o texto poético, no que diz respeito ao seu diálogo com outras linguagens artísticas, como o audiovisual, de modo a ampliar o conceito de texto poético. Desse modo passaríamos do conhecimento disciplinar

para o transdisciplinar. Esse modo interartístico e transdisciplinar de se ler poesia se liga ao que Benjamin (2013, p. 78) diagnosticou como a passagem de uma formação do especialista literário para a competência literária politécnica. As experimentações que levaram à expansão poética no rumo do audiovisual poderiam ser aproximadas também do que Gilles Deleuze e Felix Guattari chamaram de arte nômade. Para eles, essa quebra com as barreiras disciplinares se relaciona com,

Um esquema inteiramente outro, nós o veremos. Já podemos fazer uma ideia dessa situação se pensarmos no caráter mais geral da arte nômade, onde a conexão dinâmica do suporte e do ornamento substitui a dialética matéria forma. Assim, do ponto de vista dessa ciência que se apresenta tanto como arte quanto como técnica, a divisão do trabalho existe plenamente, mas não adota a dualidade forma-matéria (mesmo com correspondências biunívocas). Ela antes *segue* as conexões entre singularidades de matéria e traços de expressão, e se estabelece no nível dessas conexões, naturais ou forçadas (Deleuze; Guattari, 2012, p. 37-38).

Como mostram os autores acima, não existe para a poesia uma forma prescritiva em que se encaixem conteúdos. Assim a busca de conexões e singularidades rizomáticas levariam consequentemente o texto poético a quebrar todas as barreiras impostas, tornando a poesia a linha de fuga da linguagem em relação a estratificação a que esta está sujeita na realidade.

Este trabalho busca, portanto, refletir sobre o vídeo enquanto manifestação artística a partir da sua aproximação com a palavra, o que gerou no campo da videoarte um subgênero chamado videopoesia. Devido à falta de espaço no meio literário para a videopoesia, esta produção pode ser encontrada mais no meio audiovisual, muitas vezes sob o termo guarda-chuva "vídeo experimental", em festivais nacionais ou internacionais. Por conta disso, é necessário introduzir-se esta reflexão observando como historicamente a poesia no audiovisual saiu de uma posição tangencial a partir das primeiras décadas da história do cinema, até uma posição de relevância com o surgimento da videoarte.

O texto videopoético será encarado como um gênero lírico interartes, em que o trabalho com o vídeo é atravessado pelo trabalho poético com a palavra, seja escrita ou falada. A pesquisadora

Ana Paula Ferreira (2004) nos apresenta uma definição sobre o que seja um videopoema:

Pode-se afirmar que o videopoema é a tendência da videoarte que apresenta preocupação poético-literária como definidora de seus procedimentos. Pode-se considerar videopoema desde a leitura performática de um poema, exibida em vídeo até experimentos que não apresentam o signo verbal enquanto elemento gráfico na tela (Ferreira, 2004, p. 38).

Quando se fala sobre gênero lírico, muitos se remetem à literatura produzida no suporte do livro, o que, devido à já referida tradição grafocêntrica, pode gerar em muitos uma certa estranheza em relação ao título deste trabalho, já que ele aponta para o vídeo como suporte, e não para a escrita sobre o papel, como esperaria uma expectativa tradicional e grafocêntrica de recepção do texto literário. Mas, embora a literatura tenha se consagrado em nosso imaginário como tendo sua origem na escrita e no livro, não está aí a sua origem. Esta teve seu início, como já afirmado, no corpo e na voz, sendo a tecnologia da escrita e o suporte do livro como os conhecemos invenções recentes em relação ao tempo que a literatura permaneceu na voz e no corpo. Além disso, há muitos povos ainda hoje que possuem um trabalho estético com a palavra que não passa nem pela escrita nem pelo livro, a exemplo da produção de muitas comunidades indígenas e quilombolas na Amazônia e em outros cantos do mundo.

A perspectiva literária adotada neste trabalho, sem excluir o livro, está alicerçada no conceito de leitura de Barthes, que questiona essa visão engessada do ato de ler a partir de uma forma ou substância. A unidade da leitura seria muito mais intencional que formal, podendo ser possível se ler cidades, textos, gestos, figuras, rostos, cenas, etc. (Barthes, 1988, p. 44). Desse modo, há uma transformação do conceito disciplinar de leitura poética que demandaria transformar o conceito de texto. Em lugar de texto, grafado com "t" (disciplinar, reconhecível e alinhado à cultura), o autor propõe o conceito de Texto, grafado com o "T". O Texto traria problemas para os processos classificatórios de recepção e leitura, mas isso seria próprio ao Texto: "ser a experiência do limite" (Barthes, 1988, p. 73). No Texto se incluíam filmes, quadrinhos, rituais, dentre outros, cuja leitura passaria a ser vista como um jogo em que o leitor mergulha de corpo inteiro (Barthes,

1988, p. 101). Segundo autor, o leitor ficaria nessa perspectiva de leitura e de texto sendo provocado por diferentes construções textuais intersemióticas. O conceito de Texto barthesiano é, portanto, um elemento interessante para a leitura do videopoema enquanto um trabalho lírico interartístico. Na percepção de Ferreira (2004), o texto videopoético traria em si o borramento dos limites entre as linguagens:

O videopoema pode ser considerado resultado de processos de semiose e intersemiose entre regimes semióticos diferentes que se encontram num espaço intersticial. Há processos de semiose constituídos não apenas por signos literários, mas por uma conjuntura maior. O vídeo é friccionado com a literatura, com o cinema, com a pintura, com a escultura e com as artes gráficas, trazendo para esse suporte e sua linguagem, através da intersecção sígnica, princípios que não lhe são inerentes (Ferreira, 2004, p. 38).

A adoção dessa perspectiva poética interartística serve para mostrar que não há uma relação dicotômica ou de competição entre o livro e as outras tecnologias de leitura e outras linguagens. A adoção desse conceito de literatura serve para nos lembrar que esta não nasceu com livro, e que este é apenas um dos suportes em que pode se apresentar o texto poético.

POESIA E VIDEOARTE

As experiências interartísticas nas artes visuais fizeram com que pesquisadores vissem na poesia uma possibilidade criativa. Segundo o videoartista e pesquisador Lucas Bambozzi,

O vídeo pode estar para a poesia assim como o cinema está para a literatura. Isso pode vir a ser uma verdade constituída não em termos de maior aptidão poética do vídeo, mas em termos de síntese - entendida não como redução mas como amplitude. A síntese e não-linearidade narrativa que o poema é capaz pode muito bem ser transposta para o vídeo (Bambozzi, 1994, p. 8).

Há, portanto, em comum em termos estruturais entre o gênero lírico e a videoarte, a síntese e a não-linearidade, linearidade esta que Bambozzi afirma ser comum à literatura. Mais especificamente a linearidade é uma marca do gênero narrativo e do gênero dramático, dos quais o cinema narrativo mais se aproxima. É a partir da afirmação de Bambozzi que conseguiu-se entender o mal entendido presente no filme brasileiro de comédia dirigido por Betse de Paula,

Celeste e Estrela (2002). Neste, aos 00:34:06 a personagem Estrela diz que “videoarte é cascata”. Na verdade, o que acontece é que se o espectador utilizar os instrumentais de leitura narrativo-dramáticos para ler a videoarte, terá grandes chance de se decepcionar, assim como aquele que usar os instrumentais do gênero narrativo e dramático também terá grandes problemas em ler um texto do gênero lírico.

Há na narrativa literária e fílmica a busca da representação, de uma proximidade com o real, ainda que se trate de um gênero maravilhoso ou fantástico. Já o texto poético e o videoartístico têm em comum suas liberdades deformadoras. Esse processo de deformação de imagens, que na literatura está mais para o poema que para a narrativa, estava distante do grande cinema convencional, mas encontrou um território fértil na videoarte. Arlindo Machado mostrou que esta trouxe para o audiovisual a radicalidade de experimentação que já havia se tornado tradição na pintura:

A arte do vídeo, que se constitui tão logo os recursos técnicos se tornam disponíveis, definir-se-á rapidamente como uma retórica da metamorfose: em vez da exploração da imagem consistente, estável e naturalista da figura clássica, ela se definirá resolutamente na direção da distorção, da desintegração das formas, da instabilidade dos enunciados e da abstração como recurso formal (Machado, 1997, p. 230).

Assim, segundo Arlindo Machado, a videoarte iria significar uma atualização do audiovisual no que diz respeito as experimentações modernistas com a imagem, para além da representação em que predomina o desejo de uma aproximação com uma realidade pré-existente. Para o autor, com o vídeo, as experimentações que tinham um lugar marginal no chamado grande cinema, marcado pela estrutura narrativo-dramática vão assumir um lugar central na produção dos videoartistas, aproximando-se, desse modo, o vídeo daquilo que, como já afirmado, aconteceu com a pintura moderna a partir das experimentações vanguardistas (Machado, 1997, p. 231), o que também já havia acontecido com a poesia. Para Machado, embora a imagem por mediação tecnológica tenha tido um avanço significativo no registro imagético, o objetivo que moveria esse avanço, paradoxalmente, seguia modelos de séculos atrás, tendo como referenciais os renascentistas:

O mais sofisticado *spot* publicitário exibido na televisão, apesar de construído com recursos tecnológicos de última geração, nos quais se incluem captação em película cinematográfica, pós-produção em vídeo de alta definição e inserções de imagens modeladas e animadas em computador, em geral, nada mais faz que celebrar uma iconografia historicamente datada, tomada como modelar e repetida até a exaustão pelas sucessivas gerações (Machado, 107, p. 228).

Para Bambozzi (1994, p. 04) talvez seja essa busca pelo experimental que gere a desconfiança e até a resistência daqueles que produzem o cinema em relação aos videomakers. Isso também acabaria de explicar a afirmação desdenhosa do filme supracitado de que “videoarte é cascata”. Essa experimentação que a videoarte trouxe para o audiovisual se aproximaria da deformação alinearizante que a poesia, principalmente a moderna, trouxe para a linguagem. Segundo Barthes (1974, p. 143-144), na poesia moderna, o texto deixa de ter uma dinâmica relacional para virar um bloco único de invenção, distante da linguagem socializada. Assim como o poema torna a própria linguagem um material que escapa à dinâmica lógico-causal aristotélica da efabulação, assim também a videoarte apresenta a possibilidade de se trabalhar com o audiovisual, para além da narrativa:

Seria possível dessa maneira, escrever através de formas visuais, numa relação sensorial a partir de claros/escuros, ritmo, textura, representações, associações, etc.? Talvez entendêssemos o quão rico poderia ser essa linguagem e esse alfabeto visual, particularmente num momento em que as novas tecnologias nos colocam mais e mais recursos para a manipulação de imagens, o que, nesse exercício imaginário nos permitiria dizer coisas mais complexas ou mais sutis. (Bambozzi, 1994, p. 6)

Apesar de Bambozzi nos chamar a atenção para as possibilidades combinatórias sensoriais do visual, ele se mostra herdeiro de Vertov. Em tais possibilidades criativas por ele apresentadas pode ser inserido também o som, seja da palavra, do ruído, ou da música, em um processo de costura ou colagem e experimentação híbridos, e numa relação paratática, como é comum ao gênero lírico, e não numa relação sintática, como as técnicas de sugestão de continuidade do cinema narrativo propõem. Desse modo, a videoarte que trabalha as possibilidades da palavra, em um jogo complexo com os elementos visuais e sonoros,

expande a percepção poética, em que a montagem de diferentes elementos: texturas, ritmos, sons, cores, vozes, tipos, são percebidos como um todo. É possível aproximar essa unidade perceptual-cognitiva do que Maurice Merleau-Ponty apresenta a respeito da estética de Cézanne, em que a obra se dá a ver, não como soma, mas de modo indiviso e a todos os sentidos a um só tempo, o que se aproxima do bloco de invenção da escritura conceituada por Barthes. Esse elemento da colagem de diferentes elementos de forma paratática faz parte da poesia moderna, e se consagrou na poética T. S. Eliot, com um fragmentarismo que justapõe e até funde elementos díspares ou contraditórios:

O fragmentarismo determina as afirmações que, por exemplo, começam com uma narrativa breve, as interrompem, prosseguem num monólogo interior, sustado por uma citação inserida sem qualquer relação com o texto, ao que segue o pedaço de um diálogo entre dois interlocutores sem perfil. O que se diz em um grupo de versos, se destrói no seguinte ou se esquece. O mesmo ocorre com as imagens e os eventos. São uma montagem obtida com fragmentos de origem heterogênea, sem estarem ordenados em qualquer lugar ou tempo (Friederich, 1978, p. 199).

Apesar de as formas visuais enumeradas por Bambozzi muitas vezes aparecerem no grande cinema, elas, como já afirmado por Machado, são tangenciais devido à indicialidade narrativa do grande cinema, o grande o foco de interesse da indústria do cinema que movimenta milhões. Poucos ousaram ultrapassar essa indicialidade ou, como chama Santaella, o sinsigno, para o terreno mais sutil e denso dos qualissignos visuais e linguísticos,¹ obtendo uma certa visibilidade no meio cinematográfico: o já referido cineasta russo Dziga Vertov com seu filme *Um Homem com uma Câmera*, de 1929; Buñuel com seu *Um Cão Andaluz* (1928); o cinepoema de Man Ray *Emak Bakia*, de 1926; ou os filmes de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943), são alguns exemplos. Muitos desses dissidentes eram também críticos desse grande cinema narrativo realista, a exemplo de Buñuel:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso,

como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade (Buñuel, 1983, p. 335).

Apenas com o barateamento das tecnologias é que se veria experimentações mais radicais com o audiovisual ganharem mais espaço construírem seu próprio campo.

VIDEOARTE NO BRASIL

A vinda da tecnologia do vídeo na década de 1970 para o Brasil possibilitou também a videoarte, em que os artistas tiveram a possibilidade de transformar um suporte mais voltado à comunicação e à linguagem narrativa, em um meio para a expressão artística, de uma forma não linear, trazendo o movimento da imagem e o som para o campo das artes visuais. A videoarte começou a chamar a atenção, segundo Arlindo Machado, a partir dos anos 1960. Principalmente com a disponibilidade comercial dos equipamentos e a sua apropriação por artistas visuais. Isso faria com que o vídeo começasse a chamar a atenção do grande público. No Brasil a videoarte teria a sua grande entrada por meio da 13ª edição da Bienal de São Paulo:

Realizada de 17 de outubro a 14 de dezembro de 1975, a 13ª Bienal de São Paulo ficou conhecida como “a bienal dos videomakers” por apresentar um conjunto significativo de vídeos e videoinstalações por meio das representações nacionais dos Estados Unidos e do Japão (Hosni, 2018, p. 170).

Dessa bienal, que consolidou a videoarte no Brasil, participaram nome internacionais, como Andy Warhol e o sul-coreano Nam June Paik. Participaram também nomes brasileiros hoje bastante conhecidos, como Tomie Ohtake e Fayga Ostrower. Dentre os festivais que ajudaram a consolidar a videoarte está o Festival Videobrasil, dirigido por Solange Farkas e Thomaz Farkas. Segundo Thamara Venâncio de Almeida, trata-se de um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, ainda no contexto de abertura democrática, criado em 1983 “para organizar, expor e legitimar a produção em vídeo do país” (Almeida, 2020, p. 291).

Em 2023 o referido festival faz quarenta anos, e é significativo que o tema que celebra essas quatro décadas de festival seja extraído do poema de Waly Salomão *Carta aberta a John Ashbery*, que

faz remissão ao vídeo: “a memória é uma ilha de edição”. Esse poema também foi criado para questionar a narrativa da memória oficial de um Estado ditatorial que buscou ocultar do imaginário brasileiro as ruínas e os mortos resultantes da barbárie, para usar uma expressão benjaminiana, do golpe civil militar iniciado em 1964. O eu lírico o faz dizendo que a vida não é uma tela, sendo “recheada de locais de desova, presuntos,/ liquidações, queimas de arquivos, divisões de capturas,/apagamentos de trechos, sumiços de originais,/ grupos de extermínios e fotogramas estourados” (Salomão, 2023, p. 52). Trata-se da poesia questionando a suposta continuidade teleológica da História dos vencedores. E é também significativo que o autor desse poema, cujos versos foram retirados para o festival, tenha também proposto e praticado uma poesia para além da página, como é possível perceber nesta passagem do poema Exterior: “Por que a poesia não pode ficar de quatro/e se agachar e se esgueirar/para gozar- carpe diem! -fora da zona da página?” (Salomão, 2023, p. 75). Foi a partir da provocação de Wally Salomão e da percepção de que nessas últimas quatro décadas houve um profícuo diálogo entre poesia e videoarte que surgiu a criação deste trabalho, dedicado à reflexão do que neste estudo está sendo chamado de videopoesia.

Também na Amazônia a videopoesia se fez presente, havendo hoje tanto artistas visuais que se utilizam do texto poético em seus vídeos, assim como poetas que já utilizam o vídeo como suporte para experiências criativas poéticas. Essa já tradição amazônica pode ser comprovada com a afirmativa dos pesquisadores Maneschky e Silva:

Por sua vez, a poesia e a literatura também contribuíram como fonte de inspiração, que resultou em trabalhos envoltos de uma carga emocional e sensível, deixando transparecer um pouco do momento vivenciado seja no âmbito social ou pessoal (Maneschky; Silva, 2009, p. 2545).

Os autores chegam mesmo a afirmar a presença de experiências nominadas de “vídeo-poema” já na década de 1980 Belém (*Ibid.*, p. 2545). Essas primeiras experiências na década de oitenta tiveram continuidade, e hoje em dia há uma produção de videopoemas em que o diálogo entre palavra poética e imagem é profícuo, como é exemplo a produção de Marcílio Caldas

Costa, poeta e artista visual. É possível destacar o seu trabalho, em parceria com Andrei Miralha, *Muragens*, crônicas de um muro (2008), em que há uma homenagem ao poeta Vicente Cecim. Nesse vídeo a experimentação é um elemento que chama a atenção, com imagens de filme misturadas ao desenho e à palavra, seja declamada ou cantada. Além da parceria com Miralha, há também os videopoemas *A maioria da memória* (1996-2014), cuja temática é a memória sobre os mortos no massacre de Eldorado dos Carajás, feito com os nomes dos mártires daquele massacre, e *A Hora dos Assassinos*, nascido da leitura do livro *O tempo dos assassinos* de Henry Miller, com a participação dos poetas Andreev Veiga, Antônio Moura e Paes Loureiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a idade média, o texto poético foi incluído como gênero literário, mas lhe ficou ainda a herança do ritmo da dança e do canto. A modernidade trouxe para a poesia a possibilidade da transgressão dos limites do gênero novamente. O avanço das tecnologias, dentre elas a do vídeo, potencializou ainda mais a quebra desses limites, tornando a criação um gesto nômade, e fazendo com que a leitura de poesia se tornasse transdisciplinar. Hoje, embora ainda haja as divisões disciplinares, torna-se necessário que o trabalho crítico e pedagógico, no que diz respeito à leitura, também se volte para as leituras intersticiais desses Textos videopoéticos que já proliferam em festivais nacionais e internacionais, mas que ainda não se consolidaram na academia como objetos de análise artístico-literária. Nesse sentido, este trabalho procura ser uma pequena contribuição para o início de tal consolidação.

NOTA

01. Para explicação sobre as relações o sinsigno, o qualissigno e o legissigno, ler Santaella (2005).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Thamara Venâncio. As manifestações artísticas com o vídeo no contexto do Festival Videobrasil (1983-2001). **Revista ARS**, v.18, n.40,

p.289-343, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.142184>>. Acesso em: ago. 2023.

BAMBOZZI, L. O vídeo Em Questão - a perspectiva de uma arte do vídeo como referência-chave para a representação. **Revista IMAGENS**, n. 1, abr. 1994. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1111116#?c=&m=&s=&cv=13&x_ywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: ago. 2023.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos e o grau zero da escritura**. 2. ed. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização: Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel V. da Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. Tradução de Tereza Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

COSTA, Márcilio Caldas. A hora dos assassinos. YouTube, 03 de outubro de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I2NiSYIqPOQ>>. Acesso em: ago. 2023.

COSTA, Márcilio Caldas. A maioria da memória. YouTube, 17 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0w5TArIGDYQ&t=146s>>. Acesso em: ago. 2023.

COSTA, Márcilio Costa; MIRALHA, Andrei. Muragens. YouTube, 17 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1gmxbc_hq68&t=602s>. Acesso em: ago. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.5., 2.ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERREIRA, Ana Paula. Videopoesia: uma poética da intersemiose. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004.

FRIEDERICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HORÁCIO. ARTE POÉTICA: Epistula ad Pisones. Tradução de Jaime Bruna. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

HOSNI, Cassia. O audiovisual na Bienal de São Paulo: reflexões sobre a 13ª edição. In: Gabriel Menotti (Org.). **Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver**. Vitória: EDUFES, 2018.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução Celia Berretini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997.

MANESCHY, Orlando; SILVA, Danielle Barbosa da. A produção videográfica na arte contemporânea de Belém: uma abordagem da situação. In: **Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: transversalidade nas artes visuais**. 2009, Salvador: EDUFBA, 2009. p. 2539-2550. Disponível: <https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/orlando_maneschy.pdf>. Acesso em: ago. 2023.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

REZENDE, Renato. O artista plural: In REZENDE, Renato; MACIEL, Kátia. **Poesia e vídeoarte**. Rio de Janeiro: Editora Circuito; FUNARTE, 2013.

SALOMÃO, Wally. **Jet Lag: poemas para viagem**. Organização de Omar Salomão. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e Artes do Pós-humano. Da Cultura das Mídias à Cibercultura**. São Paulo, Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia**. São Paulo: Iluminuras e FAPESP, 2005.

VERTOV, Dziga. Resolução do Conselho dos Três. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

SOBRE O AUTOR

Josiclei de Souza Santos é professor de literatura, videoartista, fotógrafo, escritor e pesquisador. 3º lugar no prêmio internacional de fotografia Arthur Napoleão Figueiredo (2023). Seus trabalhos de videoarte foram selecionados em eventos no México, Colômbia, Cuba, São Paulo, Santa Catarina e Belém. Vencedor do prêmio internacional de poesia Literatura e fechadura em 2021. Possui quatro livros de poemas resultantes de prêmios literários e um de contos também resultado de um prêmio literário. Coordena o projeto de extensão VideopesiAbaeté, resultado do prêmio de cultura e arte da PROEX-UFPA 2022. Coordena o projeto de pesquisa Representações da Amazônia na Literatura, no Audiovisual e na Canção.

E-mail: clei@ufpa.br