

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

ELSON FRÓES:
poesia visual na internet

João Mozart Magalhães Aguiar
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários



ELSON FRÓES

Poesia Visual na Internet

[HTTP://PAGINAS.TERRA.COM.BR/ARTE/POPBOX/VISUAL.HTM](http://paginas.terra.com.br/arte/popbox/visual.htm)

JOÃO MOZART MAGALHÃES AGUIAR

2008

ELSON FRÓES

Poesia Visual na Internet

[HTTP://PAGINAS.TERRA.COM.BR/ARTE/POPBOX/VISUAL.HTM](http://paginas.terra.com.br/arte/popbox/visual.htm)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

*todo conhecimento provém da prática social e a ela retorna:
o conhecimento é um empreendimento coletivo, nenhum
conhecimento é produzido na solidão do sujeito, mesmo porque
essa solidão é impossível.*

Agnella Giusta

Agradeço a Bia e Elisa, mulher e filha, pela paciência e apoio.

A minha orientadora Vera Casa Nova, pela confiança e liberdade.

Aos professores e colegas da Graduação e Mestrado, pela instigação.

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
INTRODUÇÃO.....	9

PARTE I

DAS VANGUARDAS À PÓS-MODERNIDADE

CAPÍTULO 1

AS VANGUARDAS.....	12
--------------------	----

CAPÍTULO 2

A POESIA CONCRETA.....	28
------------------------	----

CAPÍTULO 3

POEMA-PROCESSO, VIDEOPOESIA E PÓS-MODERNIDADE.....	43
---	----

PARTE I I

ELSON FRÓES: Poemas Visuais na Internet

Apresentação.....	59
Poemas Visuais	
Amars.....	64
Recifra-te.....	73
nOOSferatu! ama R.S.	77
Olhos.....	82
Galícia.....	83
Love poem.....	88
Bomba Zen.....	98
SSockets.....	99
Orfeu.....	102
Zyklus.....	106
Cortes.....	108
Inflamável.....	109
Lápide.....	113
Alvo.....	115
O poeta.....	116
Ode vertical.....	116

Poemas Visuais com Animação Digital

Autópsia das utopias.....120

a rose is a rose is.....125

CONCLUSÃO.....128

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....133

ANEXOS

1- Página de Elson Fróes na internet.....140

2 - Mídias Impressas, Eletrônicas e Exposições.....147

RESUMO

Esta dissertação analisa um conjunto de poemas visuais de autoria de Elson Fróes disponíveis na sua página na Internet, precedido de uma abordagem das vanguardas estéticas como movimento artístico do século passado, de caráter crítico, utópico e beligerante, similar às vanguardas revolucionárias. A poesia concreta, parte desse movimento, expressou as transformações sociais, da produção rural, latifundiária e tradicional para a industrialização, o processo de urbanização e as inovações técnico-científicas. De forma mimética e singular promoveu a ruptura da tradição artística pelas inovações estéticas com uma linguagem poética inaugural de sólida base teórica e de procedimentos planejados, visuais e sintéticos. Apropriou-se de princípios estéticos de diversas tendências artísticas, teorias, autores e obras, convergentes segundo um programa paulatinamente construído, por sua vez apropriado e desdobrado pelos também inaugurais poema-processo e a videopoesia, definindo a poesia visual contemporânea. A obra de Elson Fróes está pautada por essas questões, pela visualidade, síntese e tecnologia, adota técnicas de composição artesanais, industriais e a própria digital da Internet e uma multiplicidade de códigos verbais e visuais de sincretismo crítico. Seus poemas podem ser agrupados em conjuntos, conforme a sua característica predominante, visual, verbo-gráfico e de animação, suscitando questões referentes à metalinguagem, intertextualidade, intratextualidade e intersemiotividade, compondo uma multiplicidade de relações, de uma polissemia poética vetorizada a uma abstração plástica da palavra, numa relação de procedimentos contemporâneos pós-modernos.

ABSTRACT

This manuscript describes several visual poems from Elson Fróes that are available at his web page. This is preceded by an assessment of its aesthetical vanguard as an artistic movement from the last century, in a utopian, critical and conflicted view, as in vanguard revolutions. The concrete poetry – part of its movement – expressed the social changes from the rural and traditional society to a cosmopolite way of life with its technical and scientific improvements. In a singular way, it promoted the rupture of the artistic tradition by its aesthetical innovations with a brand new poetical language that has solid theoretic bases and planned visual and synthetic proceedings. It appropriated itself of the aesthetical principles of different forms of artistic tendencies, theories, authors and their work. It converged to a program slowly constructed that included several tendencies as poem-process and video-poetry, defining the contemporary visual poetry. The work of Elson Fróes is oriented by these aesthetical questions, including syntheses and technology. It adopts artisanal, industrial and digital ways of composition and has a multitude of verbal and visual codes of critical syncretism. His poems were categorized in this manuscript in series of visual, animated and verbal-graphic works, evoking issues of meta-language, intra and inter-textuality and inter-semiotics, resulting in various connections and a poetical work that is characterized by plastic abduction of words, in a conjunction of contemporary proceedings.

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação são abordados os movimentos de vanguardas engajados e belicistas do século passado na ruptura com a tradição, paralela à proposição da inovação, convergente com o seu caráter utópico e contraditória como expressão estética e ideológica das transformações sociais e tecnológicas. O grupo da poesia concreta *Noigandres*, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari são vistos como detentores de todos esses aspectos da vanguarda do século XX, beligerantes, urbanos, cosmopolitas, ambíguos e parte da modernidade, uma nova era baseada no indefinido progresso técnico-científico-industrial e em seus princípios de racionalidade.

Nos textos inaugurais e de seus críticos a poesia concreta é a retomada do Movimento Moderno de 22 e perfilhado pelos poetas concretos um conjunto de autores, o *paideuma*, a sua base crítico-estética. São apontados poetas contemporâneos nacionais e estrangeiros de afinidades construtivas, tendo a teoria como base da produção estética e o poeta como especialista da linguagem. É descrita a construção de uma nova forma gráfico-visual concretizada no objeto poético, fusão/expressão da arte e tecnologia, alinhada com as artes plásticas e arquitetura e como estas, tendo o museu, exposições, suplementos de jornais e revistas de arte como espaço de expressão e inserção cultural e social.

Wladimir Dias Pino e a videopoesia inauguram a poesia visual contemporânea, o primeiro pelo uso de signos visuais, a perda da primazia da palavra na composição poética e o poema como objeto tridimensional interativo; a videopoesia incorpora contribuições visuais e sonoras num suporte marcado pela tecnologia e pela linguagem de origem cinematográfica, antecipatória e parte da fragmentação e multiplicidade de linguagens contemporâneas pós-modernas, tão diversas quanto as foram as vanguardas.

O pós-modernismo engloba uma variedade de movimentos surgidos a partir da década de 60 do século XX fragmentado em linguagens, meios e usuários, sem pretensões de síntese de uma realidade multiforme e paradoxal geradora de uma inadequação perceptiva e cognitiva do sujeito no espaço, hiper e urbano, mediada pela tecnologia e a máquina.

Estas questões precedem e fazem parte da obra de Elson Fróes, representativa da trajetória da poesia visual brasileira na sincretização de procedimentos construtivos solidamente ancorados numa teoria e prática poética concreta, processual, videopoética, pós-moderna e digital, manifestas no conjunto dos atuais 38 poemas visuais da sua página na internet, por sua vez parte de um site que disponibiliza uma vasta produção poética, teórica e crítica, sua e de inumeráveis autores, do cânone à emergencial contemporaneidade, nas mais diversas formas.

No recorte dos 17 poemas visuais analisados nesta dissertação, pretendeu-se levantar os traços definidores da obra de Elson Fróes marcada, por um lado, pela extrema visualidade poética que eclipsa o signo verbal, ludicamente revelado, e, por outro, de forma muito distinta, um segundo conjunto em que a visualidade e o trabalho gráfico com a palavra estruturam a produção poética, que assume no poema a centralidade construtiva.

Entre estes dois conjuntos, dois pólos para onde confluíram os procedimentos adotados pelo poeta, poemas que mesclam estas características em que a visualidade, cores e fontes de comunicação visual afetam a materialidade da palavra. Neste trabalho esta ordem relativa de classificação é rompida com a intratextualidade de poemas de categorias diferentes, visuais ou gráfico-verbal, que se justapõem, formando séries temáticas e/ou gráficas, implicando e impondo a sua análise conjunta e, na parte final da análise, são analisados dois poemas de animação gráfica.

PARTE I

DAS VANGUARDAS Á PÓS-MODERNIDADE

CAPÍTULO 1

AS VANGUARDAS

As vanguardas estão direcionadas decisivamente para o futuro, o progresso, a busca contínua do novo e a negação do passado e definiram o traço característico da modernidade, os valores éticos e estéticos da cultura ocidental ou a sua ideologia.

A idéia artística de vanguarda e o conceito de modernidade ou de cultura moderna são afins. Ambos designam, certamente, realidades distintas: de um lado, determinados movimentos artísticos caracterizados por uma atitude social beligerante e mesmo agressiva, em todo caso, de signo crítico: de outro lado, a idéia geral de uma idade histórica ou a estrutura de uma civilização que identificamos com razão científica e com tecnologia, ou então, ao mesmo tempo, com objetivos sociais como a democracia ou o socialismo. (SUBIRATS, 1986, p. 47).

As tentativas de periodizar as vanguardas atendem às necessidades da crítica literária e das artes, abordagens históricas, políticas e diversas outras perspectivas que estabelecem recortes temporais e espaciais segundo o seu objeto de estudo. Patriota (1985), citando Jean Weisgerber, num estudo sistemático sobre a vanguarda, mostra haver um consenso da crítica literária sobre a periodização das Vanguardas Históricas (1905-1935) e as denominadas Neovanguardas (1960-1979).

Como conceito artístico e literário, segundo Aguilar (2006), é utilizada usualmente apenas a partir das primeiras décadas do século XX, que define para o caso da poesia concreta, o início do movimento em meados da década de 60 em São Paulo e o seu final com o encerramento das possibilidades de uma transformação social revolucionária com os atos da ditadura militar no Brasil em 1969.

A vanguarda foi definida pelo teórico da guerra von Clausewitz como uma força de choque de eliminação sumária do inimigo e que tem como correspondente estético o princípio do choque, segundo Subirats (1986), desde o início definindo o empreendimento artístico e social das vanguardas, manifestado pelos escândalos e

provocações com finalidade artística e apologético dos princípios da violência e da ação destrutiva bélica como transformadora do mundo e da cultura.

Esse efeito “choque” da arte moderna se desdobra na ruptura convulsiva, violenta e espetacular em relação à tradição e por outro lado, há uma substituição da experiência estética pelo evento em que o objeto estético esteja inserido. A anulação da experiência estética pelo sujeito assume um valor regressivo, arcaico e autoritário e impõe uma forma comunicativa ao receptor, com a vanguarda assumindo assim um caráter ambivalente, emancipadora, aberta ao futuro, mas fechada á experiência estética do sujeito, tolhido, impactado e deslocada a sua percepção da obra de arte para a performance.

Os pioneiros das vanguardas artísticas têm procedimentos similares de organização e estratégias dos dirigentes das vanguardas revolucionárias, primeiro esta própria organização e estratégias militares que propiciam a direção das massas populares no sentido da vitória e conquista do poder e, no mesmo plano de importância, o sentido utópico de transformação social das suas ações políticas.

A aproximação das vanguardas revolucionárias e artísticas e a adoção dos mesmos métodos implicaram para a vanguarda artística estabelecer um sistema de poder e o papel de dirigente e ordenador, uma tarefa normativa de valor ético-político que tem como um dos seus resultados a uniformidade e homogeneização, assim indicado por Augusto de Campos *...Porque ela [poesia concreta] existiu demais e a sua realidade se tornou, afinal, tão ubíqua e palpável que quase chegou a nos engolir individualmente sob um rótulo anonimizador: os “concretistas”*. (CAMPOS et al., 1975, p.5).

Numa sociedade de desigualdades abissais, de competitividade exacerbada e truculenta;

uma cultura fundada na dominação agressiva da natureza exterior e humana tende por vezes a transformar esta realização do artístico em seus termos diametralmente opostos: a perversão da arte como técnica de manipulação

do real e momento desta mesma dominação agressiva. Tal foi o profundo sentido ambivalente que, de uma perspectiva tanto estética como cultural, caracterizou a vanguarda artística. ((SUBIRATS, 1986, p.57).

As manifestações de poder e virulência verbal dos poetas concretos eram ainda incipientes na *Introdução à 1ª edição da Teoria da Poesia Concreta* de 1965 e acusam paráfrases, repetições, dissimulações e sorrateiras omissões dos adversários, mas destacam o novo campo teórico e criativo da poesia concreta e os estímulos, sugestões, instigações e a lealdade do diálogo de poetas de várias gerações.

Na *Introdução à 2ª edição da Teoria da Poesia Concreta* de 1975, Augusto de Campos não se refere a qualquer contribuição externa à poesia concreta, entendida como o grupo *Noigandres*, ao longo dos 10 anos de intervalo entre uma edição e outra desta obra e dirige os seus ataques em tom muito mais virulento e acusatório, não mais aos adversários tradicionais;

a teoria da poesia concreta foi diluída e caricaturada em teorrias mais ou menos patafísicas pela voz das subcorrentes para ou contraconcretóides, afanosamente colecionadas pelos historiadores/arquivistas literários, ...a poesia semiótica e os poemas sem palavras adotados, depois, cabulosamente, por defluxos concretistas como a poesia processo, a poesia sinalística e outras (CAMPOS et al., 1975, p.5).

Augusto de Campos indica a existência de delatores que os acusam de terrorismo cultural e de obstruírem a criação poética e os ironiza do poder que lhes atribuem. Aguilar (2006) constata as rejeições e resistências aos poetas concretistas paulistanos no meio intelectual e literário, inclusive no meio acadêmico, aonde de hábito o distanciamento e a crítica racional conduzem a um tom cortês, referindo-se a um quase trauma agravado pelo estilo intransigente e insultuoso registrado acima, a atitude defensiva de camarilha do grupo e a militância permanente.

Manifestações de rejeição surgiram no exterior, como a de Hugo Friedrich, ligadas à produção de Eugen Gomringer, na Alemanha;

É talvez culpa minha, se não consigo mais reconhecer, em sua possível originalidade, em seu destaque dentro de um contexto poético, em aproximadamente um século de poesia, muita coisa que poderia ser, realmente nova. No entanto, a chamada “poesia concreta”, com seu entulho

de palavras e sílabas jogadas mecanicamente, permanece, graças à sua esterilidade, totalmente fora de cogitação. (FRIEDRICH, 1991, p.14).

Impressiona o *mea culpa* introdutório de Friedrich assolado talvez pelo que Menezes chamou de *vertigem que assalta os que se assustam com o turbilhão de fatos culturais que se sobrepõem e se anulam continuamente, numa velocidade que parece aumentada pela capacidade contemporânea de registrar e historicizar rapidamente os acontecimentos*. (1991, p.9).

Aguilar (2006) vê um movimento oposto à hostilidade sobretudo do campo acadêmico, de devoção à prática de criação da poesia concreta em outros setores e a proliferação de textos apologéticos que talvez expliquem a continuidade do estilo de intervenção cultural dos poetas concretos nos últimos 30 anos. Este estilo de intervenção pautado pelo *princípio do choque*, referido por Subirats (1986) e às suas críticas sobre esta estratégia agressiva e belicosa, talvez tenha tido um papel importante na permanente atenção e paixões que a poesia concreta despertou, inclusive no próprio campo acadêmico para onde se deslocaram Haroldo de Campos e Décio Pignatari, com suas pesquisas e teses de doutoramento.

Afirma Subirats:

As vanguardas foram, como fenômeno estético dotado de ampla dimensão humana e política, um movimento de signo crítico e emancipador: entretanto, não existe um só aspecto de sua luta contra o passado, de sua crítica radical da opacidade cultural e social de seu ambiente imediato, nem de seu programa estético ou de sua utopia civilizatória que não tenha adquirido, ao longo da história do século XX, um sentido inverso: um momento de caráter legitimador ou um fator instrumental a serviço de uma dominação agressiva da natureza exterior e humana. (1986, p.59).

Aguilar (2006) indica também, como motivos da permanência da poesia concreta a produção intelectual dos seus integrantes, com mais de 40 livros publicados, a militância e a dedicação integral, a par de um crescente setor de leitores cosmopolitas e a incomparável riqueza e variedade artístico cultural do país em meados do século

XX, onde se inscreve a poesia concreta com uma proposta explícita de um projeto geral de nova informação estética, tendo como horizonte essa nova civilização técnica.

Philadelpho Menezes (2001) constata que a fundamentação teórica e a prática da criação num processo retro-alimentado são os suportes da poesia no transcorrer do século XX, mais do que nunca uma arte de especialistas de linguagem e demonstra a complexa incorporação da visualidade dessa poética experimental.

Segundo o autor, as vanguardas devem ser compreendidas no seu contexto histórico de profundas transformações tecnológicas conjugadas a um campo literário ou artístico investido de uma autoridade intrínseca em um momento histórico em que a modernidade é motivo de disputa cultural e política, argüindo as vanguardas a sua legitimidade de origem em oposição à legitimidade tradicional da obra de arte.

Essas relações a partir das quais se define uma vanguarda são, para Aguilar, em primeiro lugar, apropriação do caráter inovador e da novidade de mercado á obra de arte, movimento de aproximação às forças de vanguarda mercadológica, tem o correspondente contrário da *não-conciliação com os hábitos do público, com a tradição, com as formas recebidas, com as instituições, com o mercado, com os museus ou com os outros artistas.*(AGUILAR, 2006, p.36); a novidade e a não-conciliação são dois conceitos centrais e em tensão, segundo Aguilar, para definir as práticas de vanguarda.

A vanguarda no século XX instaura o manifesto como elemento de ruptura e de preenchimento do espaço entre a estética vigente e a futura, tendo a novidade e a não-conciliação como práticas de intervenção; a novidade realiza um ato deslocador temporal e em conjunto com a não-conciliação combinam-se no sentido de ampliar as fronteiras da linguagem artística, postulando para esta a compreensão, síntese e

encaminhamentos de questões de âmbito que extrapolam o cultural, expressando o caráter utópico, emancipador e salvacionista da vanguarda.

O artista se integra à realidade social, como engenheiro no construtivismo russo ou designer na poesia concreta, *a questão decisiva nessa encruzilhada é de onde a nova obra extrai a sua legitimidade, isto é, que componente mantém seu traço diferenciador (não-conciliador) uma vez que se integra nas relações sociais.* (AGUILAR, 2006, p.37), aporia que se resolve individual e em cada experiência artística legitimada pela suposição da autoridade intrínseca do campo literário ou artístico.

Para Menezes;

Para tanto, é necessário dizer que se entenda por “poesia de vanguarda” aquela que, experimentando novos procedimentos de composição de poemas, choca-se com o sistema estético vigente enquanto reflexo de uma ordem ideológica mais ampla, e, por isso, propõe, mesmo que subliminarmente, uma transformação desse complexo cultural... O elemento objetivo e causador do confronto é o “procedimento” utilizado, entendido aqui como o modo pelo qual os signos se concatenam e se combinam no corpo de um poema, de maneira a processar a função poética do trabalho. (1991, p.10).

Aguilar adota conceito correlato ao de Menezes;

Para entender o vínculo entre o poema e o seu contexto, utilizei o conceito de forma, entendido como o sentido que surge da disposição dos materiais em uma obra: trata-se da aparência estética que não se destaca sobre uma suposta profundidade, mas que traz em si mesma sua própria singularidade. .Penso que esse conceito de forma, que entrou em crise nas configurações culturais dos últimos anos, é, no entanto fundamental para compreender as práticas de vanguarda. (2006, p.19).

Para ambos os autores a poesia de vanguarda está diretamente ligada à definição de Chklovski em *A arte como procedimento: ..., a função da arte e da língua poética é a visão e singularização dos objetos, no máximo da força e duração da percepção (para a arte um fim em si mesmo), aumentando a dificuldade da sua percepção e obscurecendo a sua forma.* (TOLEDO, 1971, p.54)

Segundo Patriota (1985), o formalismo russo está na origem de uma das correntes de pesquisa capitais do século XX e o princípio proposto por Chkloviski ecoa nos textos teóricos-críticos das vanguardas estéticas do século XX. Trosky afirma: *a*

única teoria que, na Rússia, se opôs ao marxismo foi a teoria formalista da arte... Em virtude dos esforços de Chklovski – e este é um mérito nada insignificante – a teoria da arte e, em certo sentido, a própria arte, se elevou finalmente das condições da alquimia às da química. (TOLEDO, 1971, p.71). A carga ideológica do momento histórico forjou, nos sentidos de imputar e construir, um caráter político ao formalismo russo, alçando-o a uma situação de oposição ideológica; *Ao contrário do marxismo, que submeteu a arte à infra-estrutura econômica, os formalistas a liberaram a ponto de esquecerem a história.* (ZILBERMAN, 1989, p: 32).

Da definição original de Chklovski em *A arte como procedimento*, o conceito o *estranhamento*, que é somente uma citação de Aristóteles no texto do autor toma outra dimensão posterior. Para Zilberman (1989) os conceitos de *estranhamento* e a *desautomatização do processo perceptivo* são elementos centrais do estruturalismo tcheco do Círculo Lingüístico de Praga, que desenvolve as suas atividades a partir da semiótica e tem a atividade do leitor, sujeito da percepção, como o princípio fundador da sua teoria,

O *estranhamento* é subjacente e indicativo do procedimento na definição de Chklovski e não o seu objetivo primário, mas é apropriado e incorporado como categoria central e relativizado por Menezes (2001);

Pignotti e Stefanelli, assinalaram a força da teoria do estranhamento, de Chklóvsky, que encontra “uma aplicação pontual em toda a arte de vanguarda até tornar-se o vetor estilístico fundamental”. Ainda que possa ser tomada como força de expressão, o estilo do estranhamento reflete a presença de elementos comuns que informam o aparentemente desconexo quadro das vanguardas, mesmo dentro daquele hábito da experimentação constante. (p.140).

Aguilar (2006) ressalta que se impõe nas práticas da vanguarda a necessidade de procedimentos que orientem a composição da obra de arte pela sua recusa às formas, regras herdadas e periodização de estilos que antecedem a obra de arte, desvencilhamento dado pelo seu caráter de anti-tradição. Esse caráter de anti-tradição

das vanguardas se manifesta na discriminação decisiva entre passado e a tradição; esta com o seu peso homogeneizador e a sua cumplicidade com o poder, o que os poetas concretos realizam exemplarmente, recuperando autores do passado à margem e compondo um *paideuma*, segundo o conceito poundiano, como o *elenco de autores cujas idéias servem para renovar a tradição* e da terminologia grega, *aqueles poetas com os quais se pode aprender*. (AGUILAR, 2005, p.65).

Fazem parte deste *paideuma* Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce e Cummings, além de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. A incorporação dos autores nacionais ao *paideuma* se dá pela experimentação lingüística, mas não por coincidência os dois últimos são absolvidos da sua temática local e rural por políglotas e cosmopolitas que são, com a ressalva de Haroldo de Campos de Guimarães Rosa não ter ido tão longe nos experimentos lingüísticos quanto Joyce.

As vanguardas da segunda década e de meados do XX aderiram prontamente ao sucesso da modernização e da urbe, anunciada com verve e crítica cáustica por Baudelaire, Cesário Verde e outros na passagem de século XIX para o XX, de onde advém o cosmopolitismo e a dificuldade dessas vanguardas de pensarem o sincretismo cultural e diferenças estamentais da sociedade, pungidas pela atração da metrópole e do ingresso da nossa literatura na cultura universal, enfrentando no limite, as suas contradições de origem, acrílicas e de subordinação.

Os primeiros manifestos da poesia concreta foram lançados em meados da década de 50 postulando uma origem modernista e tendo como ponto central a questão estética da forma e da experimentação, formas poéticas vinculadas às transformações tecnológicas, urbanas e sociais, procedimentos artísticos rapidamente absorvidos num processo de retroalimentação arte e mídia, poesia visual e marketing, onde a evolução da forma se converte em progresso, modernização, sob a denominação do novo.

A elaboração do grupo Noigandres formou-se a partir da dissecação da evolução poética moderna, de um ponto de vista internacionalizante da cultura, o que lhes valeu uma crítica aproximando-os tanto do desenvolvimento industrial-nacionalista quanto do imperialismo. (MENEZES, 1991, p.45).

Noigandres, palavra que identificava o grupo foi, segundo Aguilar, (2006) tomada de Ezra Pound em uma passagem dos *Cantares...Noigandres, eh, Noigandres/ Mas que DIABO quer dizer isto?/* e deste, pelo poeta provençal Arnaut Daniel, numa tradução dos irmãos Campos e Décio Pignatari; “Afugentar o tédio” seria uma das possíveis interpretações semânticas, com um espírito enigmático;

...a idéia de grupo só adquiriu forma definida em 1952, quando editaram a revista *Noigandres* e tomaram esse nome para se identificar. A inscrição do nome é o indício mais claro de um trabalho de individuação e diferenciação, e consiste em acumular um capital simbólico vinculado a um nome próprio que marca posições e orientações. O nome *Noigandres* já estabelece diferenças de repertório (Pound) e de estratégias (o hermetismo). (AGUILAR, 2006, p.168).

Noigandres, também a denominação da Revista que em seu quarto número, o mais programático deles segundo Aguilar (2006) e o quinto e último número, com o subtítulo *antologia do verso à poesia concreta 1949-1962*, sinalizam e concretizam a evolução do processo da construção teórico-prática empreendida pelos autores da poesia concreta.

Parte do desenvolvimento da cidade, do oportunismo comercial de empresários paulistanos e a situação falimentar da Europa arruinada pela guerra possibilitaram a fundação do MASP e do MAM em 1947 e 1948 e a formação de um acervo de excepcional qualidade e tiveram grande importância na formação dos hábitos culturais da cidade. Essas instituições adotaram em São Paulo um papel modernizador, impulsionadas pelo ritmo de industrialização e urbanização, intensificado a partir da década de 40.

Mostras e eventos eram organizados por esses museus, com o MAM, segundo Aguilar, atuando no sentido do resgate e a atualização do modernismo, a par das correntes internacionais contemporâneas;

A partir de 1951, um acontecimento de importância internacional condensou todos esses elementos e acentuou ainda mais os critérios modernistas do Museu de Arte Moderna: as *Bienais de Arte e Arquitetura de São Paulo*. Nelas o *espaço* evolutivo do museu se reforçava com a *temporalidade* das exposições periódicas. As bienais, com suas amplas retrospectivas, nas quais se recuperavam movimentos como o futurismo italiano ou a Bauhaus, converteram as práticas de vanguarda em *arquivo* e as colocaram à disposição dos novos artistas (AGUILAR, 2006, p.61)

O autor identifica nas Bienais os elementos fundadores do concretismo; a novidade do mais recente da produção artística mundial, o progresso e a evolução dado pelo ritmo periódico; São Paulo como referência mundial de arte contemporânea, cosmopolitismo acentuado pela modernidade das obras e o predomínio das artes plásticas, a escultura e a arquitetura, linguagens e teorias apropriadas pelos poetas concretos na sua atuação crítica-teórica-prática, de orientação didática e de pesquisa sistemática originárias do museu.

A publicação da poesia concreta em suplementos de jornais e revistas substituiu a publicação de livros de poesia, que aliado à sua manifestação no espaço do museu, modifica e confere ao poema concretista um papel de utilidade, de inserção temporal, espacial e social, de informação e formação radicalmente contemporâneas em que o design é o denominador comum da poesia com as demais artes.

o design proporcionava, em uma leitura simplificadora, o estoque de motivos que distinguiam o movimento: consonância com o contexto moderno, possibilidade de um linguagem universal, reflexão sobre a forma, e caráter meditado e planejado da obra frente ao caos surrealista e às efusões tardo-românticas que ainda predominavam na poesia. (AGUILAR, 2006, p.77)

Contudo, a utilidade do poema concreto encerra uma ambigüidade pela necessidade de um olhar diferenciado e especializado, e conseqüentemente elitista, em contradição com o fato de que a produção e consumo da utilidade exigem uma extensa massa de consumidores, além de que o intervalo de tempo entre a produção e a aceitação inerente à obra de arte a torna inviável para o consumo imediatista.

O paradoxo entre a reivindicação da função social transformadora das artes e a proposição do poema como objeto útil para o consumo, segundo Aguilar, é relativizado

pelo entendimento da *inexorabilidade* do processo de modernização e o conseqüente papel partícipe, e não crítico, do intelectual brasileiro, acrescida da *relativa* utilidade da poesia pela falta de finalidades determinadas.

A inserção do *designer-artista* na publicidade, exemplo do logotipo da Petrobrás feito por Pignatari, resulta na absorção do objeto pelo mercado e a retirada do seu valor simbólico, mas essas experimentações e exposições com a linguagem e o design visual, no momento em que se enunciavam, segundo Aguilar (2006) faziam parte das “novas condições básicas da cultura visual” e dos limites explorados pelos poetas concretos.

Reneé Dreifus, na sua obra *1964: A conquista do Estado* denomina de “modernização conservadora” o processo empreendido pela ditadura militar organizado pelo *bloco de poder de ideologia subjacente aos interesses financeiro-industriais multinacionais e associados... ação através da qual a elite orgânica do novo bloco de poder desestruturou o regime estabelecido para assumir o controle do Estado*. (1981, p.482).

O autor deixa claro como esse novo pólo de poder se confronta com os seus oponentes, nomeado pelo autor de bloco populista oligárquico-industrial, e as classes trabalhadoras, cooptando, isolando e excluindo lideranças tanto empresariais quanto trabalhistas através da ação incisiva do Instituto de Pesquisas de Estudos Sociais;

o IPES, [Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais] na realidade, acirrou a luta política das classes dominantes e elevou a luta de classe ao estágio de confronto militar, para o qual as classes trabalhadoras e seus aliados não estavam preparados. O IPES “pagou para ver o blefe” do dispositivo militar do governo... o IPES serviu também como grupo de “ligação” para governos estrangeiros, particularmente o dos Estados Unidos. (1981, p.484).

A ditadura militar estabelece uma nova relação entre as classes dominantes, o bloco de poder e o Estado, assumindo o IPES um papel ativo de agregação de industriais e banqueiros, de mediador do poder e da “privatização do estado”, ficando claro em que sentido ocorriam as intensas transformações sociais e econômicas no país,

a que grupos e classes beneficiavam. O espasmo autoritário do regime militar de 69 esgota as perspectivas de transformações sociais da modernização, encerrando o ciclo modernista – e com ele o “último” movimento de vanguarda, segundo Aguilar.

Philadelpho Menezes traça um vasto panorama em sua obra *A crise do passado* (2001) abordando a racionalidade como um dos princípios que permeia a discussão sobre o sistema capitalista, a partir de várias correntes de pensamento; para Albrecht Wellmer, partindo de Weber, aponta três diferentes aspectos da racionalidade; 1 – eficiência econômica e administrativa; 2 – racionalidade prática, ordenação e planificação da vida social formalizada pela regulamentação burocrática e racionalidade objetiva e científica; 3 – racionalidade enquanto novo *ethos* da objetividade científica.

Wellmer e Weber consideram que a racionalização da sociedade moderna leva ao aprisionamento do homem em um sistema burocrático desumanizado e mecanizado, já para Lukács, a desumanização é produto do processo de reificação das relações sociais manifesta no fetiche da mercadoria e para a Escola de Frankfurt, a desumanização é produto da dialética do progresso.

Para Adorno e Horkheimer, segundo Menezes;

Vendo no aparato burocrático e na reificação os produtos deformantes de uma racionalidade ela mesma deformada na evolução do capitalismo industrial, eles buscam caracterizar o atual estágio da sociedade como produto de um irracionalismo fundamentado na noção de progresso, concluindo de acordo com Wellmer que a “dialética do progresso torna-se uma dialética negativa, ajudando mais a destruição que a realização da razão”. (2001, p.76).

Para os filósofos da Escola de Frankfurt a organização social, econômica, industrial, planificada e burocrática apresenta-se irracional na mecanização e aprisionamento do homem por consequência da instrumentalização irracional da noção do progresso surgida na utopia liberal dos iluministas.

Octávio Paz, na sua obra *O arco e a lira*, afirma que *O poema é feito de palavras, seres equívocos que são cor e som, também são significados* (1982, p.22) ...*O*

mundo do homem é o mundo dos sentidos. Tolera ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido (p.23) e considera a linguagem como regente deste mundo dos sentidos; a linguagem no seu sentido lato, sistemas expressivos dotados de poder, significativos e comunicativos historicamente situados, o que a prosa e poesia realizam antagonicamente, a prosa buscando o sentido único da palavra, a poesia a sua multiplicidade, assim ocorrendo em todas as expressões artísticas e utilitárias, dicotomicamente e didaticamente separadas.

O que dá o caráter poético de qualquer obra de qualquer sistema de significação é a recuperação da natureza original imagética da matéria prima trabalhada, sem a perda dos seus elementos primários (pedra, cor, palavra,...) transcendentais da linguagem. Paz considera esta imagem, suscitada pelo processo poético, como algo impossível de descrever por palavras, mas fornece indicativos dos seus contornos quando analisa o processo descritivo verbal do Objeto Imediato do signo, a palavra fragmentadora da experiência sensorial.

Se conforme Paz, a palavra fragmenta a experiência sensorial, este processo é similar ao sentido da visão. Segundo Plaza a experiência visual é fragmentadora e metonímica, seletiva de informações e aspectos espaciais em curtas frações do tempo que são montados neurologicamente. Os fragmentos de imagem visual de todos os pontos de vista possíveis são processados neurologicamente e nos dá a sensação de continuidade. A produção e recepção sígnica-visual, construtoras interativas do signo, conjugam fatores decorrentes da anatomia humana e das relações histórico-cognitivas no processo da percepção visual;

Da mesma maneira que os caracteres materiais, seus procedimentos e processos se inscrevem nas qualidades dos Objetos Imediatos dos signos, os sentidos humanos, inscritos também nesse processo todo, determinam tanto a produção quanto a recepção sígnica. Assim como as tecnologias efetuam uma amplificação de um ou mais sentidos em detrimento de outros, também os diferentes aspectos do olho humano captam as qualidades diferenciadas dos objetos percebidos, criando microespecializações. (PLAZA, 1987, p.52).

Na retina, a parte mais periférica é responsável pela visão noturna e captação de movimento, a área central intermediária, sensível às cores secundárias e ao contexto e a parte central capta as cores primárias e detalhes, possibilitando três percepções processadas simultaneamente pelo cérebro para a formação da imagem. Por se tratar de um canal exclusivo de recepção que capta ondas luminosas e as remete diretamente ao cérebro pelo nervo ótico, a visão se caracteriza pelo isolamento dos outros sentidos, asséptica e organizadora do mundo, espaço e tempo, uniforme e distanciada pelas suas características anatômicas e, seqüencial, linear, contínua e totalizadora, definidora da nossa cultura gráfica.

A imagem poética contém este elemento da percepção visual, uma pluralidade de sentidos compondo a unidade, o que dá o seu caráter de irredutibilidade literal, se são vários os sentidos que a compõem, todos são componentes da sua unidade, não possibilitando a redução a qualquer um deles e à sinonímia, ocorrendo segundo Paz, o retorno da linguagem à natureza original e, mais radicalmente, a linguagem poética cessa de ser linguagem e um conjunto de signos móveis e significantes.

A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo. (PAZ, 1982, p.42).

Segundo o autor, tanto esse caráter poético da linguagem quanto a sua importância na formação coletiva autônoma são descartados no mundo burguês industrial, configurado como cindido e esquizofrênico, que impossibilita uma visão poética unitária e determina uma recusa burguesa dessa imagem esquizofrênica intensamente perturbadora. Situando-se fora da ordem do progresso e da racionalidade capitalista, a proposta socialista está fundada na revolução, – *sempre entendida como o conjunto de fatos esclarecedores da consciência humana e redentores da sociedade* –

(MENEZES, 2001, p.78), um caráter salvacionista e utópico de uma sociedade socialista de evolução inexorável rumo ao comunismo e do fim dos conflitos sociais.

A definição da história como explicadora das razões humanas baseada em princípios econômicos torna-se insuperável como método;

Certamente, parte considerável do sucesso conquistado pela visão marxista se deve não só ao fantástico exercício intelectual de explicação do passado e do presente pela revelação das leis econômicas regentes da história, mas também pelo modo como planifica a conquista da utopia futura de maneira lógica e coerente, tendo por base nas mesmas leis que descortinava no processo histórico. Assim, a utopia socialista passa a fazer parte fundamental das novas condutas éticas e estéticas no enfrentamento da modernidade do século XX. (MENEZES, 2001, p.78).

A utopia socialista é contraposta à realidade capitalista de países em situação de asfixia econômica causada pelo colonialismo e subordinações políticas e econômicas, produtores de atraso, miséria e guerras, inicialmente restritas às margens do mundo capitalista e estendidas aos países mais desenvolvidos nos conflitos mundiais. Segundo Subirats (1986), a irracionalidade capitalista é simultânea à concretização da utopia socialista, mas com as denúncias dos crimes stalinistas e o fim do bloco soviético, além das mudanças políticas posteriores na China, desmancha-se o núcleo central da modernidade. *A realidade da pragmática dos meios teria derrotada a utopia dos fins.* (MENEZES, 2001, p.79) ou como afirma Subirats;

A utopia da modernidade protagonizada pelas vanguardas históricas do século XX morreu... É verdade que as burocracias e as bolsas de valores puseram fim às ilusões utópicas que os artistas da ruptura abrigaram, mas isso não quer dizer que suas concepções programáticas transcendessem realmente a ordem cultural em que se dissolveram seus elementos críticos. (1986, p.11).

As vanguardas modernas identificaram valores na racionalização técnico-científica e no progresso, postulando a integração da arte ao cotidiano e à sociedade de consumo como objetivos programáticos, contradição frente às postulações de ruptura e emancipação; mais decisivo ainda, a valoração dos princípios da sociedade de consumo pela vanguarda legitima o emergente e fortificado poderio técnico-industrial.

Ignorou-se ainda que esses princípios, valores, industrialização, massificação e a urbanização soterrassem potencialidades artísticas de culturas de sociedades pré-industriais, onde a identidade cultural relaciona o espaço social a uma historicidade específica desenvolvendo uma complexa consciência histórica. No imperialismo técnico-industrial ocorre a perda dessa identidade e a adoção de uma nova e homogênea, em que a integração do homem não está ligada ao particular e local.

Subirats enuncia três pressupostos da modernidade do início do século; a ruptura radical com a história e o começo de uma nova era, a concepção racionalista da história e com ela as idéias de justiça e paz e, por último, a fé no progresso indefinido, cumulativo, da indústria, da tecnologia e dos conhecimentos científicos. Estes princípios tiveram um significado original naquelas sociedades, de subversão do poder constituído opressivo e ao propugnar princípios de liberdade humana e da arte, mas se desdobraram num processo similar ao que combateram, de colonização tecnológica e racionalização coercitiva da sociedade e da cultura.

nos inícios dos anos cinquenta, o arquiteto Vilanova Artigas já pôs em evidência a identidade dos valores estéticos e organizativos do Movimento Moderno, e em particular de Le Corbusier e Mies van der Rohe, com uma concepção tecnocrática da cultura, ideologias políticas reacionárias e o que chamou um “formalismo servil”. Artigas foi um dos primeiros arquitetos americanos a pôr em evidência a articulação ideológica e organizativa entre o imperialismo da civilização tecnológica e a racionalização da identidade cultural veiculada pela estética do Movimento Moderno e “International Style. (SUBIRATS, 1986, p. 2).

CAPÍTULO 2

A POESIA CONCRETA

A obra *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS et al.,1975), na sua segunda edição, reúne textos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, além de uma co-autoria de Luis Ângelo Pinto, que podem se agrupados num primeiro conjunto onde se trata da questão da linguagem especificamente, num segundo grupo em que se analisa a linguagem como uma questão programática e teórico-prática e num terceiro aborda autores perfilhados pelos poetas concretos por levantarem questões relativas à linguagem, denominados por eles de *paideuma*, isto é, em termos gerais, os textos inaugurais da poesia concreta tratam da linguagem poética.

Segundo Haroldo de Campos, nesta obra, a poesia (e as artes afins) sente o anacronismo fóssil discursivo-conteudístico-sentimental transposto pelos formalistas russos na substituição do binômio forma e conteúdo por procedimento e material; o procedimento é a maneira como o escritor processa o seu material visando o efeito estético desejado, e material são os elementos que entram na composição da obra literária, elementos lingüísticos, idéias e eventos, material no caso a palavra, ao invés da imagem, idealista.

A evidência do núcleo poético é estabelecida por um sistema de relações e equilíbrio entre as partes do poema e não pela linearidade e encadeamento sucessivo do verso, as funções-relações gráfico-fonéticas e o uso gráfico do espaço aliada à síntese ideogrâmica do significado compõem uma totalidade por justaposição de palavras. Esta síntese ideogrâmica estrutura, organiza e disciplina os elementos do poema, linguagem poética para quem Augusto de Campos, no texto *A Moeda Concreta da Fala* (CAMPOS

et al., 1975, p.111), postula uma liberdade de expressão, distinta da linguagem para fins de comunicação.

Susanne Langer, citada pelo autor, (CAMPOS et al., 1975, p.111) afirma que a poesia exerceria a “*função formulativa da linguagem*” [de natureza simbólica não-discursiva] *normalmente coincidente com as funções comunicativas, mas largamente independente delas*. A comunicação é apenas uma das funções da linguagem e expressa as formas da cogitação racional pela modalidade de pensar “discursiva”, sendo necessário distinguir qualitativamente a função e os efeitos da comunicação, contradição que permeia a história da evolução da poesia, entre os seus propósitos não-discursivos e os meios (a sintaxe lógico-discursiva) por ela empregados.

O leitor de manchetes(da simultaneidade) na década de 60 do século passado é obrigado, segundo Pignatari, em *nova poesia: concreta* (CAMPOS et al., 1975, p. 41) a uma atitude postiça, utiliza a linguagem discursiva e adjetiva apenas como veículo passivo, não-relacional, lenta e anacrônica, à parte das necessidades e usos históricos que a consciência crítica denuncia e que o poeta contemporâneo, para Haroldo de Campos, com um léxico enriquecido desde os simbolistas até os surrealistas e uma sintaxe estrutural de perspectivas revolucionárias *não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa*. (CAMPOS et al., 1975, p.33).

Pignatari propõe: “A forma segue a função”; noção de beleza útil, utilitária e industrial, como ponto de partida para a tomada de consciência do artista, na perspectiva estética e econômica na modernidade, que exclui a produção artesanal, por anti-econômica, anacrônica, incompatível e incomunicável nesse mundo impessoal, coletivo e racional. Face ao antagonismo entre a produção industrial e a produção artística

artesanal e a separação público-arte, a conjunção do útil-belo tornou-se a via de atendimento do “consumidor de projetos físicos” e da superação da rebeldia crítica individualista contra a máquina. Qualquer objeto deve ser projetado e construído de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir, princípio básico da indústria moderna que pode se estender a outros “objetos” como a linguagem; o poeta como “*designer*” ou projetista de linguagem.

Para os autores da *Teoria da Poesia Concreta* a escola alemã “Bauhaus” e a arquitetura e urbanismo, artes complexas necessárias e literalmente vividas individual e coletivamente estão na frente da proposição e solução dos problemas da arte moderna, assim como o desenho industrial, o cinema, propaganda, artes gráficas e jornalismo, campos de aplicação das artes visuais, por demandarem uma comunicação rápida e econômica, não-verbal.

Para Pignatari, em *nova poesia: concreta* (CAMPOS et al., 1975, p.42) *com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra flor sem a flor...A poesia concreta realiza a síntese crítica de forma e conteúdo ...trabalho intelectual para a intuição mais clara,...criar problemas justos e resolvê-los em termos de linguagem sensível.*

Para Haroldo de Campos o poema concreto não nega, antes, incorpora o significado como material de composição em pé de igualdade aos outros materiais e uma dada conotação é lícita e inevitável quando em comum com os outros elementos da construção poética. A poesia concreta cria o seu próprio objeto, cria com seus próprios materiais um mundo paralelo ao mundo das coisas, uma realidade em si, não um poema sobre.

Augusto de Campos no manifesto *poesia concreta*, (CAMPOS et al., 1975, p.44) afirma que a poesia concreta assume o idioma como núcleo da comunicação, recusando-se a tratar as palavras como meros veículos indiferentes, túmulos-tabus da idéia, revivifica as palavras, vendo-as como um objeto dinâmico e um organismo completo, posiciona-se frente à realidade, sem evasão ou ilusão, contra o discurso formalista anacrônico e a sintaxe perspectivista, a palavra como cerne da experiência humana poetizável.

Para o autor, em *Pontos – Periferia – Poesia Concreta* (CAMPOS et al., 1975, p. 17), Mallarmé entreabre as portas de uma nova realidade poética com *Un coup de Dés*, poema tipográfico e cosmogônico, resultado de um processo de composição fragmentária de idéia estética em imagens alotrópicas, “poema-planta” da organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Idéia”, onde a estrutura pluridividida ou capilarizada liquida a linearidade e a métrica poética e dá a noção de espaço gráfico poético.

As experiências a seguir do Movimento Futurista e do Dadaísmo, expressão poética do objeto, neotipografia, imaginação sem fio, simultaneísmo e sonorismo, proclamam, segundo Augusto de Campos, a utilização de diversidade de tipos e cores, livre direção das linhas e pontuação matemática e musical, o que Apollinaire realiza de forma mais organizada e menos frenética, em especial em *Lettre-Océan*, onde o poeta afinal alcança com sucesso uma explicação ideográfica para um poema espacial, onde a lógica gramatical é substituída pela lógica ideográfica, a ordem de disposição espacial contrária à justaposição discursiva.

Para o poeta crítico, apesar de restritivamente para Apollinaire o ideograma poético ainda ser mera representação figurativa do tema, com as composições em forma de chuva, coração, relógio...serem impostas externamente às palavras e não alteradas

por elas, significa a primeira tentativa de sistematização e teorização sobre o poema visual figurativo, nomeando de ideografia esses registros e apontando a necessidade mental da compreensão sintético-ideográfica ao invés do analítico-discursivo; *poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente.* (CAMPOS et al., 1975, p.21).

Forma diferente ocorre no poema de Mallarmé onde as imagens gráficas se insinuam no texto e em Cummings, onde os melhores efeitos gráficos emergem das palavras, leva o contraponto e o ideograma à miniatura, põem em evidência os elementos formais, visuais e fonéticos da grafia, a palavra é físsil, a “modéstia tática” da letra como unidade e a obra aberta como estratégia.

Para Augusto de Campos, Cummings consegue realizar o que Apollinaire apenas postulou, utilizando recursos tipográficos e fisiognômicos de certos caracteres verbais, mas é em Ezra Pound considera a verdadeira “revelação” da aplicação do ideograma à poesia. Como Mallarmé, Pound chegou à sua concepção da organização do poema pelo método ideogrâmico e a interação de blocos de idéias por intermédio da música e do estudo da linguagem ideográfica produzidos por Ernest Fenollosa sobre a escrita chinesa e do seu enunciado básico;

Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas, vindo a colocar em prática em Os Cantos, configuração de um fantástico ideograma da cosmovisão poundiana... e em analogia esquemática com a fuga, o contraponto. (CAMPOS et al., 1975, p.23).

Ezra Pound, baseado nos estudos de Fenollosa, demonstra a capacidade cognitiva do ideograma a partir de coisas que todo mundo conhece, o que a poesia concreta realiza introduzindo o espaço como elemento construtivo do ritmo, estabelecendo um caráter poético espaço-temporal e destruindo o ritmo linear tradicional.

Segundo Augusto de Campos, Edward Sapir observa a abundância de conceitos de relação dispensáveis nos idiomas ocidentais e a sua inexistência no chinês, da mesma forma, predominando absolutos no poema substantivos e verbos. Fenollosa demonstra, ainda, que em chinês todas as palavras, inclusive os substantivos, derivam de verbos. A poesia concreta adota similarmente a nominalização e a verbificação como forma dominante, mas não exclusiva, ocorrendo a relação entre substantivos, duas ou mais palavras compondo uma unidade mais complexa.

O autor postula que os textos visuais têm evidentes ligações com o ideograma chinês, sintaxe analógica, signos gráficos representantes diretos dos objetos e independentes da fonética, comunicação não-verbal, ideograma que na nova linguagem deve ser projetado e construído racionalmente, incorporado ou não o som. Mallarmé realiza, em *Un coup de Dés*, a primeira obra poética consciente e estruturalmente organizada segundo a espaço-temporalidade, os problemas colocados por sua teoria das “subdivisões prismáticas da Idéia” e a composição gráfica do poema o fazem uma verdadeira partitura verbivocovisual.

Joyce, como Pound, não utiliza o espaço gráfico como elemento de composição, mas realiza em cada uma das palavras-metáforas um pequeno ideograma verbivocovisual, o micro-macrocosmos em *Finnegans Wake* é obtido através de ideogramas de superposição de palavras, “montagens léxicas”, um desenho circular em que cada parte é o começo, o meio e o fim, a contenção do todo na parte, em cada unidade é continente-conteúdo da obra inteira. O tempo é necessário à comunicação, mas não mais como vetor de desenvolvimento, a totalidade da significação é dada no instante e necessária para a compreensão das partes.

Em *Ulysses e Finnegans Wake*, Joyce realizou com a linguagem um amálgama de alta pressão e compressão de vocábulos de várias línguas através de fusão e

montagem, que embora sejam duas obras máximas de literatura não é mais factível a continuação do seu radicalismo pela soma de elementos artesanais e subjetivos de que são providas as suas obras, não atendendo às necessidades transitivas e funcionantes as novas estruturas formais do poema.

Em síntese, para Augusto de Campos,

“as subdivisões prismáticas da Idéia” de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação “verbi-voco-visual” joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma, uma organaforma - onde noções tradicionais como começo-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poética-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (CAMPOS et al., 1975, p.25).

Este alinhamento teórico-constutivo baseado no *paideuma* é comum aos autores da *Teoria da Poesia Concreta* e pode ser observado particularmente nos textos *Pontos-Periferia-Poesia Concreta* de Augusto de Campos, *Poesia e Paraíso Perdido* e *A obra de arte aberta* de Haroldo de Campos e em *Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal* de Décio Pignatari.

Segundo Aguilar, (2005), a retomada modernista da poesia concreta assume postulados miméticos da vanguarda de 22 legitimada pela adoção: I) – Uma nova periodização, deslocando o momento de ruptura dos dadaístas e futuristas do início do século para o final do século XIX, com *Um Coup de Dês*; recusa a um ordenamento por “ismos” ou autores; II) – Autores de referência, o *paideuma*, procurado às margens e no contexto visual, incorporando autores ou obras de língua inglesa não-canônicos e contrário à tradição francófona brasileira e, apenas num segundo momento, incorporados autores nacionais; III) – Distingue a tradição viva das tradições esgotadas e exaustas, o *paideuma* como criação e atividade de discípulos, a opção construtivista e a crítica sistematizadora opostas ao nihilismo surrealista.

Aguilar (2006) propõe uma visão histórica evolutiva da poesia para demonstrar a perda do predomínio do verso e seu poder significante e distintivo, a transformação da

regra mnemônica dos esquemas métricos em valores estético-filosóficos e o caráter ideológico-formal da relação texto e realidade. Para o desvencilhamento dos “laços lógicos de linguagem” estabelecidos pela organização linear da poesia tradicional, os poetas concretos construíram um programa composto de autores e contribuições teórico-estéticas múltiplas e às vezes contraditórias privilegiando a estrutura de composição poética:

De cada autor, privilegiaram, em sua leitura, a característica que servia a seu programa: James Joyce e seu amálgama de palavras, e.e. cummings e suas fragmentações microscópicas; Stéphane Mallarmé e suas disposições espaciais e prismáticas da idéia; e Ezra Pound, tanto por sua elaboração das tradições e da tarefa do tradutor como por sua teoria do ideograma como apresentação direta das imagens. Exceto no caso deste último, a leitura privilegiava as relações estruturais (no sentido de composição e *gestalt*) e as manifestações visuais quando estas apreciam. (AGUILAR, 2006, p.66).

Da mesma forma na utilização do conceito de ideograma, apropriando-se de elementos da poesia chinesa, da poética de Pound e Mallarmé e da espacialização e simultaneidade da cultura visual, sintetizando o termo ideograma elementos distintos e utilizáveis conforme a estrutura de cada objeto poético.

Segundo Pignatari (CAMPOS et al., 1975, p.64), e conforme observa Aguilar anteriormente, cabe à poesia concreta retomar o movimento de 22, recolocando problemas e questões para a fundação de uma nova linguagem poética útil, sintética, substantiva, direta, comunicativa e estruturalmente conseqüente realizar a síntese crítica, isomórfica, da relação palavra-objeto, assumindo com drasticidade o respeito à integridade da palavra, vendo como superadas as experiências de um Joyce e de um Cummings, as tentativas de Apollinaire, de futuristas, dadaístas, letristas e sonoristas e o oposto de surrealismo e expressionismo.

Para o autor, João Cabral de Melo Neto, um arquiteto do verso, levantou alguns elementos de particular interesse, a palavra substantiva, síntese, a estrutura ortogonal e neo-plasticista das estrofes a serviço de uma linguagem direta e em *Psicologia da*

Composição e Antiode teoriza em termos concretos e marca o limite do descolamento da palavra-objeto (“flor é a palavra flor”) . *A João Cabral se deve o primeiro ataque lúcido contra o jargão lírico e a peste metafórico-lirificante que assola a poesia nacional e mundial.* (CAMPOS et al.,1975, p.65).

A poesia concreta, assim como outras poéticas neovanguardistas, descarta a imagem metaforizante, procedimento que permanece mesmo em poéticas de pós-vanguardas como em Octavio Paz, em que *a imagem é o núcleo da sua poética...toda imagem* – escreve o autor em *O Arco e a Lira – aproxima ou une realidades opostas, indiferentes ou distantes entre si.* (1982, p.208).

Marjorie Perloff, citada por Aguilar (2006, p.209), sintetiza a passagem da imagem metafórica para a imagem objetiva como uma dialética não mais entre a imagem e o real, como os primeiros modernistas a concebiam, mas entre a palavra e a imagem. Os poetas concretos afirmam o caráter ilusório da metáfora contraposto à realidade objetiva da palavra e adotam a postulação de Ezra Pound; *da fanopéia à logopéia, ...fanopéia é o predomínio da imagem, ...logopéia é definida como “a dança das palavras ante o intelecto”* (AGUILAR, 2006, p.208);

Nesta linhagem, os poetas concretos não continuam a linha dominante da poesia como imagem metafórica que surgiu da leitura feita da poesia de vanguarda. Em sua leitura visual, resgataram uma zona menos reconhecida, mas não por isso menos presente: a da poesia visual e da experimentação gráfica. (AGUILAR, 2006, p.209).

A ação da vanguarda foi a mudança de paradigma ao constatar a natureza arbitrária dos signos plásticos, espaciais, simultâneos e objetivos, questionando a naturalidade da imagem, o seu caráter cultural e construtivo reificado de representação imediata do real, sendo adotados procedimentos de desconstrução da sua naturalidade, pela *collage* e a *diagramatização* cubista desreferenciadora e construtora de uma linguagem plástica artificial; a pintura se torna signo.

A poesia é temporal, linear e sucessiva, o que as vanguardas transformam em espacial, simultânea e objetiva, a palavra permanece arbitrária e artificial, sígnica e a poesia se torna imagem. A perspectiva e a sintaxe são os procedimentos naturalizadores na pintura e na poesia, ambos ligados à sucessividade; *Em pintura, a sucessividade se liga, em suas origens, tanto à representação como ao reflexo de objetos encadeados ao espaço e ao tempo. Em poesia, ao contrário, a sucessividade está ligada a uma negação da escritura, de sua espacialidade e de sua materialidade.* (AGUILAR, 2006, p.214).

Para Haroldo de Campos, em *Evolução de formas:Poesia Concreta*,(CAMPOS et al.,1975, p. 49), Eugem Gomringer, radicado na Alemanha”, partindo de pontos comuns dos poetas de São Paulo, estabelece um *paideuma* quase idêntico e nomeia de concreta a sua obra:

isolou Mallarmé (Un coup de Dês), Apollinaire (Caligrammes), Cummings, William Carlos Willians, Joyce (Ulysses), referiu-se aos dadaístas e futuristas. ... afirmando ter pensado, verdadeiramente, de nomeá-los concretos. Ou poderia bem nomear toda antologia “poesia concreta”. (Campos et al., 1975, p.194), tendo o encontro com Décio Pignatari ocorrido, no momento em que, em contemporaneidade cronológica, alguns poetas brasileiros preocupavam-se com idênticos problemas e traçavam um quase idêntico paideuma. (CAMPOS et al., 1975, p.54).

Philadelpho Menezes (1991) também aponta as primeiras experiências de um concretismo embrionário em “Constelações” (1953) de Eugen Gomringer, em “Ro” (1954) de Ronaldo Azeredo, antecipatório da composição concretista e em *A luta corporal, Roçzeiral e negror n’origens* de Ferreira Gullar (1954), que rompe com a linearidade do verso através da utilização de procedimentos gráfico-espaciais. Considera a série “Poetamenos” de Augusto de Campos os mais surpreendentes poemas da época, pelo processo requintado de montagem verbal na utilização de processos visuais, e primeiro autor a utilizar o termo Poesia Concreta em artigo de mesmo nome e parte de *Teoria da Poesia Concreta*, onde apresenta de forma ainda imprecisa os elementos

teóricos concretistas, o método ideogrâmico, a verbivocovisualidade e a ruptura da sintaxe tradicional.

Para Philadelpho Menezes, a crise do verso anunciada por uma teoria em elaboração é a crise da sintaxe verbal desintegrada pela poesia concreta que substitui a sintaxe linear verbal pela organização espacial da palavra, uma nova sintaxe, a parataxe, além da simetria e da paronomasia, características básicas do poema concreto e das variações de composição poética de caráter fisiognômico, de composição gráfica paralela ao tema poético como em sol, dia, leste/oeste, velocidade, caracol, etc., classificados pelo autor como diagrâmicos e nomeados pelos poetas concretos como isomórficos.

somente na fase geométrica não-figurativa é que se pode usar termo “concreto” enquanto denominação de um processo poético particular com nítidas separações com outras formações de vanguarda. O que a teoria andou vasculhando desde o início da década de 50, acabou por se cristalizar no poema estruturado geometricamente, permitindo uma composição não-figurativa e não-linear ao mesmo tempo. (MENEZES, 1991, p.38)

Aguilar (2006) com base nas afirmações teóricas dos poetas concretos, aponta subdivisões do procedimento isomórfico, a “fase orgânica”, fisiognômica, imitativa do real e geometricamente irregular; e a “fase matemática”, em que o agrupamento dos signos é realizado com regularidade, em quadrículas e atendendo as leis da *Gestalt*, de que são exemplos os poemas “Tensão” de Augusto de Campos, “Zen” de Pedro Xisto e “Velocidade” de Ronaldo Azeredo, sendo neste último retratado o dilema da poesia concreta, se a mímese da máquina é no sentido da representação da crítica do atraso e da falta de modernidade e da planificação como “estágio racional de criação” ou se a determinação da racionalidade advém da economia e do mercado, numa relação acrítica e de interação com a modernidade, já mencionado por Subirats. (1986).

A quadrícula permite à poesia concreta desvencilhar-se do sujeito lírico, da complexidade gramatical, da expressividade, da aura poética, sugerindo planificação,

ordem, simplicidade, funcionalidade, concentrando a atenção poética na materialidade da palavra, uma imagem literal, espacial e antimimética, expressando consciência e modernidade. No concretismo *Noigandres* a palavra mantém-se íntegra enquanto signo, a uniformidade da quadrícula tem correspondência com a uniformidade da forma tipográfica, a fonte *futura bold* é a assinatura do movimento, mas a ortodoxia vai cedendo nas fases posteriores do movimento, as variações dos tipos não são mais contidas na quadrícula e é afetada a imagem do signo linguístico.

Haroldo de Campos (CAMPOS et al., 1975, p.151) cita Wiener, “Viver efetivamente é viver com a informação adequada”, significando para o criador da cibernética e da teoria da informação viver contemporaneamente com um sistema informativo adequado ao tempo em que se vive. A este respeito Campos cita também a contemporaneidade de Marx e Engels;

Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. O que é verdadeiro quanto à produção material, o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum a todas. (CAMPOS et al., 1975, p.151).

Para o autor, assim como a ciência, a arte e a literatura são e foram feitas com informações adequadas, a poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje, da técnica e da ênfase na comunicação não-verbal, descartando o artesanato marginal discursivo da metáfora. Esse contexto e textos de vanguarda documentados definem um resultado de realizações estéticas que se completam com o consumo e a comunicação estética associados ao mundo visual da TV, cinema, propaganda e imprensa.

Para Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari, no texto *Nova Linguagem: Nova Poesia* (CAMPOS et al., 1975, p.159), que originou a poesia semiótica, toda linguagem é limitada pelo conjunto finito de signos e de relações sintáticas que subordinam as formas de expressão e pensamento. As letras, palavras, etc., são adequadas à linguagem

escrita linear originada de uma linguagem oral e ambas têm a mesma sintaxe. Uma nova sintaxe plana está sendo construída e ainda se utiliza de signos verbais lineares, mas é possível a criação de textos e linguagem onde o conjunto de signos e os próprios signos sejam maleáveis e atendam a necessidade de cada texto, subordinando a sintaxe.

Postulam para essa nova linguagem gradual autonomia e irreduzibilidade, qualquer linguagem e obra de arte vale pelo que tem de intraduzível e intransponível e esta construção não significa que as linguagens existentes estejam esgotadas e sim que é possível a criação de novas linguagens, signos e sintaxes. A poesia concreta tem esse papel de atuar sobre a linguagem sem, no entanto, concluir que se pretenda a criação de léxico, vocabulário e sintaxe novos, o que incorreria numa intransitividade semântica absolutamente indesejável.

Parte da discussão sobre linguagem poética, destaca-se a importância da *Gestalt*, corrente filosófica do início do século passado, na fundamentação teórica dos poetas concretos, particularmente na *Teoria da Poesia Concreta*, e referendada pela crítica.

Para Aguilar;

As leis da percepção da Gestalt são inatas e não é necessário que alguém se proponha a cumpri-las para que sejam corroboradas ou descobertas. ...A diferença está em que, nas neovanguardas, a utilização consciente dessas leis permitiu um tratamento mais elaborado ou consciente das relações espaciais. (p. 191). As categorias da Gestalt transpostas à poesia outorgam ao material uma espacialidade, uma função relacional e uma instantaneidade. (2006, p.192).

Haroldo de Campos observa;

nos Cantos de Ezra Pound, em particular os “Pisanos”, a aplicação do método ideogrâmico, produzindo uma soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano, como já observou James Blish, em “Rituais”, em torno de Ezra Pound. (CAMPOS et al., 1975, p.59).

E similarmente, segundo Aguilar;

a partir do encontro que produzem entre Mallarmé e a Gestalt, os poetas concretos resolvem o tratamento da página como plano e o vínculo entre sentido e forma. Como no poema de Mallarmé, as variações dos tamanhos e posições das palavras geram um sentido por proximidade e semelhança. (2006, p.193)

Segundo Aguilar, na poesia concreta o espaço gráfico como agente estrutural deve ser lido no sentido não do estruturalismo de origem francesa, mas das categorias da psicologia da Gestalt;

As categorias da *Gestalt*,...proporcionaram um esqueleto perceptivo aplicável ao plano da página e uma série de leis nas quais – muito de acordo com as inclinações do grupo – , ciência e estética confluíam: a simplicidade e a ordem como critérios científicos e estéticos e o caráter objetivo dessas estruturas que são propriedades comuns da natureza e da mente. (2006, p.191).

Em “Pontos – Periferia – Poesia Concreta”, Augusto de Campos afirma:

Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, como relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes. E é em termos estritos de Gestalt que entendemos o título de um dos livros de poesia de E. E. Cummings: *Is 5*. (CAMPOS et al., 1975, p.17)

Aguilar (2006, p.191), citando seu trabalho *Questión de Herencia*; *Segundo testemunha Pierre Boulez*, “quando eu mesmo ministrei cursos de análise – especialmente no final de meu breve período pedagógico –, já não me interessava uma análise nota a nota. Buscava a análise por uma forma global, por Gestalt.

Poetas, músicos e pesquisadores ressaltam a importância para a arte concreta da fundamentação teórica da *Gestalt*, o que para Agneta Giusta cabem ressalvas esclarecedoras desta opção. Segundo a autora, (1985) a Gestalt é uma corrente psicológica de origem alemã do início do século XX de oposição ao behaviorismo que propõe que todo conhecimento anterior à experiência e resultado do exercício de estruturas racionais pré-existent e, assim como o *behaviorismo*, estabelece uma dualidade entre sujeito e objeto, firmando agora a primazia do primeiro.

A *gestalt*, ao propugnar a pré-formação das estruturas mentais descarta a atividade do sujeito, numa subjetividade sem sujeito cabendo incorporar o saber acumulado e transmitido de acordo com os princípios da boa forma. A objetividade do mundo não é considerada na formação das estruturas mentais, podendo a experiência passada interferir na percepção e no comportamento sendo, porém, as variáveis

biológicas e a situação imediata, determinantes da conduta do sujeito, excluídas as variáveis históricas como categoria explicativa. A *gestalt* opõe a totalidade de estruturas mentais, inerentes à razão humana, ao atomismo behaviorista e rejeita a tese do conhecimento como resultado da aprendizagem, tornada equivalente à solução de problemas, decorrente de *insight*.

O reducionismo ao sujeito e a cisão entre objetividade e subjetividade reflete:

a divisão social do trabalho, da separação entre o fazer e o pensar, da prática e da teoria. E, nesses casos, assiste-se a uma supervalorização da teoria, porque, sendo aquela que sabe, tem o direito de comandar a prática. A esta, como ignorante, nada mais resta do que obedecer à teoria. (GIUSTA, 1985, p.30)

Segundo Augusto de Campos, na *Introdução à 2ª edição da Teoria da Poesia Concreta*; a teoria é um recurso para “*abrir a cabeça do público*”, já que *a dos críticos é invulnerável* (CAMPOS et. al., 1975, p.5).

O *textamento* do grupo *Noigandres*, o editorial do 5º e último número da Revista *Invenção* de dez/jan/67, & *se não perceberam que poesia é linguagem...*, incluído na 2ª edição da *Teoria da Poesia Concreta* (p.170), confirma, expressa e resume a postura do grupo:

& se vocês quiserem as coisas muito bem explicadinhas nos seus mínimos detalhes nós não vamos fornecer & nós não temos feito outra há mais de dez anos agora chega & se vocês quiserem para começar leiam a *Teoria da Poesia Concreta* provavelmente na Biblioteca Municipal de São Paulo &

Mas Aguilar demonstra o quanto produtiva se mostra uma teoria apesar de pontos de partida equivocados:

Não importa aqui que as considerações do sinólogo [Fenolosa] e do poeta [Pound] não tenham sido rigorosas: interessa-nos mais um critério de produtividade de que de verdade. A interpretação do sentido dos hieróglifos egípcios durante o período barroco foi totalmente errônea e, no entanto, essa concepção está no cerne de um poema como *Primero Sueno*, de Sor Juana Inês de la Cruz, que escapa aos critérios de verdade ou falsidade. Algo similar poderia ser argumentado por antropólogo ao revelar o quanto de mistificação existe nas teorias antropofágicas de Oswald de Andrade; entretanto, elas nos oferecem um diagnóstico original e estimulante da cultura brasileira do século XX. (2006, p.187).

CAPÍTULO 3

POEMA-PROCESSO, VIDEOPOESIA

E PÓS-MODERNIDADE

POEMA-PROCESSO

Augusto de Campos (CAMPO et al., 1975) destaca a importância do manifesto de arte concreta escrito por Van Doesburg em 1930, filiado à corrente do abstracionismo geométrico e que desenvolvido pelo artista plástico e teórico Waldemar Cordeiro nos finais dos anos 40, deu origem aos grupos “Ruptura” em São Paulo e “Frente” no Rio de Janeiro. Na arte concreta o quadro é marcado por um geometrismo simétrico especular composto segundo uma estrutura matemática apropriada pelo concretismo de Wladimir Dias-Pino e, já na “Exposição Nacional de Arte Concreta” em 1956, apresentava os poemas A AVE e SOLIDA, que se estruturam geometricamente no espaço das folhas formando um conjunto serial. (AGUILAR, 2006).

Para Menezes (1991) há problemas preliminares para discutir o concretismo em Dias-Pino, inicialmente por se tratar de um autor e da sua restrita obra, a quase inexistente análise teórica dos poemas e, ainda, a impossibilidade da reprodução dos poemas-objetos;

Em breves linhas descritivas: A AVE é um poema formado por grupos seriais compostos por pares de folhas que os sobrepõem, duas a duas. Na primeira série, a frase (por exemplo: (A ave voa dentro de sua cor) é solta no espaço das páginas e o roteiro de leitura é dado pelas folhas seguintes, onde traços retos, visíveis por trás das frases, interligam as palavras. As outras séries vão gradualmente abolindo as letras e palavras até que a transparência de folha sobre folha se transforma em perfurações onde ressaltam-se as cores como informação visual no lugar do signo verbal. (MENEZES, 1991, p.47).

Menezes estabelece um paralelo teórico-constutivo dos concretismos de *Noigandres* e de Dias-Pino; no primeiro uma organização geométrica realizada de

forma simétrica, matemática e paratáxica abolem a linearidade da estrutura sintática do poema e, em Dias-Pino, palavras e frases em que letras são substituídas por signos gráfico-visuais apresentam, segundo Menezes, um retrocesso à linearidade; *o poema-processo se apoiará novamente no tempo discursivo, linear, por mais que a teoria renegue a idéia, no qual o desenrolar do movimento estrutural exige o lapso seqüencial do tempo* (1991, p.85).

Menezes constata que a crise do verso anunciada pelos modernistas é a crise da sintaxe verbal. A sintaxe, o discurso e a linearidade são os elementos confrontados pelas vanguardas, sendo a naturalização o objetivo final e estratégico a ser desconstruído. Na poesia concreta de *Noigandres* a artificialização se dá com a observância da arbitrariedade do signo e da sua materialidade, com a parataxe e sistemas relacionais de signos verbais, visuais e sonoros e com a síntese verbo-nominal, ideogramática e de outros tipos.

Esta artificialização, na qual o natural se transforma em convenção e se estimula o arbitrário, é uma das características mais persistentes da arte e da crítica do século XX. O natural, ao ser convertido em convenção, mostra, por um lado, o caráter contingente, cultural e construtivo da obra e, por outro, a reificação das relações sociais que a naturalidade outorgada supunha. (AGUILAR, 2006, p.213).

A ruptura da linearidade do verso fez parte da dos primórdios da poesia espacializada, não é essa ruptura por si só que *transforma* a poesia e define a radicalidade da vanguarda, o que importa desconstruir é a linearidade da sintaxe do discurso como elementos de um processo encadeado naturalizador do texto poético. A linearidade em *A AVE* e *SOLIDA* não implica no retrocesso da volta ao padrão linear por esta linearidade não fazer parte da naturalização do discurso e sim do seu oposto, a explicitação da artificialização e da arbitrariedade do signo. Essa linearidade advém do movimento estrutural que exige o lapso seqüencial do tempo na composição e leitura do poema e é parte integrante da sua tridimensionalidade. Conforme o próprio Menezes

Pode-se ver, numa metáfora plástica, a passagem da linha (poesia espacializada) para o plano (grupo Noigandres) e deste para o volume (Wladimir Dias-Pino). (1991, p.69).

Esteticamente, o autor aponta duas questões decorrentes da *supressão gradativa da carga semântica* da palavra nos dois poemas de Dias-Pino; primeiro a incorporação de uma visualidade autônoma possibilitadora da construção de um poema sem palavras e, *a crítica fundamental a ser feita ao poema-processo, qual seja, a de que, ao propor a anulação total do aspecto semântico do poema, não se caracterizariam como poesia ou poema, e se restringiriam a leitura de formas puras, tipificadoras da arte visual não-figurativa.* (1991, p.55). Nesta crítica ao poema-processo, Menezes toma a expressão *supressão gradativa da carga semântica*, equivalente à *anulação total do aspecto semântico do poema*, qual seja, desconsidera a importância da carga semântica inicial do signo verbal, ponto de partida do poema-processo no processo de exploração dos limites entre esta carga semântica e a visualidade poética. Para Rogério Silva (2006, p.86) o poema processo radicaliza ao estabelecer os aspectos plástico e estrutural como definidor do poema, a palavra perde a primazia para o fotograma.

Esta crítica do autor ao poema-processo, como arte visual não-figurativa e não como poema, é extensiva à poesia semiótica, que aponta no seu manifesto o reconhecimento de *SOLIDA* como informador da nova poesia e que adota procedimento de substituição de signos lingüísticos por ícones com valor semântico arbitrário, a respeito do que Aguilar observa;

Idéia que não é absolutamente do plano lingüístico nem do plano visual, sua simultaneidade material captura a experiência do esforço em criar uma forma. Não se trata, é claro, de um poema pictórico nem de uma pintura poética, mas sim de uma maneira de processar a experiência mediante signos, sejam da natureza que forem (a difícil e às vezes impossível discriminação fica a cargo de críticos e semiologistas). (2006, p.217).

Menezes (1991) aponta as contribuições de Wladimir Dias-Pino que foram incorporadas pelas vanguardas, do uso de signos visuais na composição poética, o

poema como objeto utilitário, interativo, de concepção estatística e cibernética; o livro-poema como síntese da produção poética de Dias-Pino, a mais profunda e permanente contribuição do seu concretismo singular. Assim como a palavra, simples portadora de carga semântica torna-se objeto poético, “a flor é a palavra flor”, e da mesma forma a página, alçada de mero suporte da palavra a espaço construtivo poético, o livro, portador de palavras e suporte de páginas é transformado em objeto-poema por Dias-Pino.

A transparência através dos furos de estilete geradora da opacidade, aonde sombras vão sendo projetadas na página pelas sucessivas perfurações se justapõem e se aglutinam no movimento de uma verdadeira dança do papel. Onde a palavra? O que parece interessar é esse movimento intenso que as mão hapticamente vão traçando. (CASA NOVA, 2006, p.150)

Segundo Italo Calvino (1998) o livro, símbolo das línguas ocidentais modernas e da literatura desse último milênio, tem suscitado discussões sobre a sua permanência como o elemento básico da civilização da escrita na era tecnológica, questão sobre a qual o autor não se sente tentado a aventurar-se em emitir juízos, mas que talvez Dias-Pino tenha antecipado poeticamente o rumo dessas mudanças, como Carlos Falci descreve em *Pianographique*, uma obra em que uma base de dados é ativada pelo teclado (sons) e mouse (imagens) gerando *um fluxo de imagens e sons momentâneos, elaborado pelo próprio receptor-participante. A experiência marcante, nesse caso, é menos a combinação que pode ser feita e mais o confronto com um código ainda não-estruturado, uma obra ainda não-estruturada.* (dezfaces, 2006, p. 24).

Essa obra contém uma solução tecnológica digital interativa no sentido pretendido por Dias-Pino e conforme postulado por Ferreira, (2003) de que o fator *verbivocovisual* do concretismo seria integralmente realizado com a tecnologia atual e de que no poema-processo;

Abrir as perspectivas de recepção para a co-criação aparece como primordial. Há uma cadeia onde um elemento é afetado pelo seu anterior e afeta o seu posterior numa interação entre todos os constituintes do poema. Os versos (ou seus segmentos) devem manter uma relação entre si que possibilite o acesso por várias entradas. É a proposta de texto em devir. (p.55).

As condições muito desfavoráveis para a circulação da obra de Dias-Pino são agravadas pela cisão do grupo de poesia concreta e pela ação do grupo Noigandres, segundo Aguilar (2006), de atitudes autocomplacentes e de camarilha mobilizada, somada à militância e à dedicação integral dos próprios poetas. O estado de beligerância vanguardista, além de restringir o acesso à obra de Dias-Pino, levou o movimento do poema-processo à constatação, ou à imputação, da ação asfíxiante promovida pela força econômica de São Paulo, demonstrada no modernismo e na “geração de 45” e uma recusa do movimento, citada por Menezes (1991, p.83), de atuação nos limites geográficos do estado.

Na *Jornada do Poema Concreto/Processo/Experimental*, promovida pela Faculdade de Letras/UFMG em Belo Horizonte, em 22 de maio de 2006, foi exposto o poema *SOLIDA*, apresentado em vídeo, descrito e discutido obra com o autor e debatedores; essas atividades não pretendem e não substituem a experiência estética, sensorial, tátil e visual, mas é mostra da permanência e atualidade do poema processo e seus princípios.

VIDEOPOESIA

Essas condições desfavoráveis não impediram Ferreira (2003) reconhecer na sua dissertação de mestrado sobre Vídeopoesia, que a poesia experimental no Brasil tem no poema-processo, juntamente com a antropofagia de Oswald de Andrade e a poesia concreta, relevantes manifestações de composições poéticas inaugurais.

Em Oswald de Andrade constata a antropofagia como o elemento básico teórico-crítico da vídeo-poesia, e essa aparente redundância de somar os concretos do grupo *Noigandres* e Dias-Pino a Oswald de Andrade, deglutido por eles próprios, é procedente no sentido da antropofágica fusão apropriadora da videopoesia, que parte das

especificidades de um suporte marcado por uma linguagem de origem cinematográfica na composição de um objeto poético, literário.

Plaza e Tavares (1998) estabelecem, coincidente em linhas gerais com Lúcia Santaella (1997), uma classificação da imagem segundo a sua produção; o artesanal, denominado de imagem de primeira geração; o analógico-digital, imagem de segunda geração, reproduzível, onde se inclui a fotografia, cinema e vídeo, dependente de uma máquina de registro e de um objeto pré-existente e, por último, a imagem de terceira geração ou pós-fotográfica realizadas por computador sem o auxílio de referentes externos.

A questão do reproduzível deixa de ser o diferenciador entre as imagens analógico-digitais e pós-industriais, de segunda e terceira gerações, e até mesmo, as de primeira geração segundo Walter Benjamin (1994), ao considerar a obra de arte sempre reproduzível pela capacidade dos homens imitarem o que os outros homens faziam.

O suporte, apontado por Ferreira, (2003) como o elemento diferenciador contemporâneo das artes e a literatura e preconizado por Aguilar (2005) como o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual, é um desdobramento técnico, teórico e semântico de tecnologia, *“techné” (arte e técnica) e “logos” (palavra, discurso, conhecimento)*.

A tecnologia foi declarada apologeticamente pelos poetas concretos ainda na década de 50 do século passado como transformadora do mundo e libertadora dos homens, equívoco do entendimento da modernização como fenômeno apartado do capitalismo, apontado por Dreifuss (1981), Menezes (1991) e Aguilar (2005), equívoco passível de ocorrência na apreciação restrita da tecnologia de informação como a internet.

Segundo Ferreira (2003) a televisão é o suporte original da imagem eletrônica, das imagens eletromagnéticas feitas a partir de objetos. A primeira câmera de vídeo e vídeo-gravador portáteis foram lançados pela Sony (Nova Iorque) em 1965, que em conjunto com as imagens digitais, realizadas por computador sem o auxílio do objeto referente, são o campo de criação da videoarte e a videopoesia.

A ação da vanguarda na pintura foi a constatação da natureza arbitrária dos signos plásticos, espaciais, simultâneos e objetivos, representação imediata do real, questionando e desconstruindo a naturalidade da imagem. Manipulável pela pós-produção, o vídeo atua neste sentido e assume como elementos de composição estética o que na televisão e cinema oficiais são considerados erros técnicos, granulidade, nebulosidade, hipercoloração e deformação da imagem, tornando a imagem de objeto referente para uma Imagem Síntese e desreferenciada, conforme Santaella (1997).

Estes procedimentos da composição da imagem no vídeo contêm os três aspectos estabelecidos pelas vanguardas, segundo Aguilar (2005): quanto à *imagem visual* explicita a artificialidade e a arbitrariedade da representação; quanto ao discurso, rompe o seu caráter sucessivo impondo a simultaneidade, a extensão pela síntese; por último, como signos artificiais, imagem e texto compõem um mesmo campo experimental.

No vídeo, a imagem arbitrária, artificial e sígnica, conjuga-se ao discurso espacial, simultâneo e objetivo, no sentido vanguardista de desnaturalização da obra de arte, objetivo que o equipamento reforça com as suas características técnicas.

O vídeo é um meio precário como registro naturalista, devido, entre outras coisas, à sua definição limitada, além de resultar pouco prático como dispositivo de conservação ou memória do passado, em decorrência de sua fragilidade, de sua vida curta, de seu desgaste natural que ocorre a cada exibição e da facilidade com que a fita pode ser desmagnetizada. (MACHADO, 1993, p.71)

O caráter experimentalista do vídeo, segundo Ferreira é potencializado com o lançamento da Sony dos aparelhos portáteis, com o surgimento do grupo *Fluxus* e suas figuras centrais em 1961 em Nova Iorque, o arquiteto George Maciunas, o compositor John Cage, além de artistas de vários países, sendo montadas as bases da criação em videoarte, que tem em Nam June Paik e Wolf Vostel alguns dos seus fundadores.

Segundo Ferreira, (2003) Vostel teve um trabalho de performance e *happenings* e utilizou-se da similaridade TV/vídeo para a crítica do cotidiano da sociedade de consumo e de seus símbolos. Paik e Suya Abe, engenheiro eletrônico, constroem o primeiro editor de vídeo, tecnologia que permite, decisivamente, a artificialização e desreferencialização da imagem do monitor.

No Brasil, Arlindo Machado (1988) indica o trabalho da primeira geração, dos *precursores dos anos 70 e 80* e, já no final da década de 80 e início de 90, com a popularização e o *boom* do vídeo, o surgimento da segunda geração do *vídeo independente* e experimentos que alteravam elementos do discurso numa perspectiva crítica, que somada à produção de *clipes*, é apropriada pela terceira geração do *vídeo de criação* dos anos 90, de cunho autoral, que tenta uma síntese das anteriores e incorpora definitivamente a computação na edição digital, no uso de programas de criação e animação de imagens.

Segundo Ferreira (2003) os experimentos em videopoesia são simultâneos aos de videoarte, com os videopoemas englobando uma série de trabalhos e procedimentos, da releitura de poemas, leituras dramáticas e performáticas, gravadas e editadas. Trabalhos como o videopoema *Roda Lume* de 1969 do poeta e professor Melo e Castro da Universidade de Lisboa, de características literárias bem definidas, assim como *Vídeo Poesia Poesia-Visual* de Ricardo Araújo, são de simples classificação como

videopoemas, mas no limite da abstração do signo verbal a distinção da videoarte é complexa.

Para a autora a videopoesia é um recorte da videoarte, atendendo:

são considerados videopoemas experimentos que apresentem procedimentos literários como uma das marcas fundadoras do processo e ... a videopoesia é pensada como forma de se trabalhar o poema em vídeo. (p.83). No vídeopoema, o espaço, a cor, o movimento e demais técnicas, como corte, zoom, plano de seqüência ou (des)sincronização entre imagem e som são elementos sintáticos, elementos semióticos. (FERREIRA, 2003, p.84).

Os videopoemas são compostos não só de signos literários, signos verbais, mas também signos visuais, entendendo a literatura como um sistema aberto de processos de significação construídos pelo receptor, complexidade amplificada pela junção imagem/palavra e, ainda, o som. *Uma vez que, é a relação palavra/imagem que define, segundo Philadelpho, a poesia visual, é preciso ressaltar que há uma coincidência entre os princípios postulados por este teórico para a visualidade em poesia e os princípios do videopoema.* (FERREIRA, 2003, p.95).

Dos poemas analisados por Ferreira na sua dissertação, o *poema-bomba* (1983-1997) de Augusto de Campos teve uma versão impressa no caderno *Folhetim 565/Folha de São Paulo* em 1986, com uma produção holográfica de Moysés Baumstein apresentado na exposição IDEHOLOGIA / são paulo (1987) e apresentação verbivocovisual de Augusto e Cid Campos, no SESC/Pompéia em 1996, com foto de Fernando Lazlo.

O poema *Femme* de Décio Pignatari apresenta característica e/ou trajetória semelhante, da sua elaboração e produção gráfica à realização e exposição sonora-visual, do trabalho com a letra, a palavra, a sua sonoridade e o movimento. Ambos os poemas são exemplos da complexidade de composição e variedade de suportes e linguagens que a videopoesia, a seu modo, incorpora.

PÓS-MODERNIDADE

O pós-moderno, que para Menezes (2001) compreende os dias atuais a partir do pós-guerra, tem a mesma diversidade artística e multiplicidade estético-teórica das vanguardas históricas das três primeiras décadas do século passado. O autor, citando Charles Jencks, aponta nas artes plásticas e arquitetura a pop-arte, a transformação do modernismo em ortodoxia dos anos 60, a revisão do passado, o novo realismo e o neo-expressionismo dos anos 70 e a busca da linguagem clássica e o equilíbrio dos anos 80. Na literatura, citando Russell, indica o movimento Beat dos anos 50, a poesia concreta, Fluxus e happenings dos anos 60 e o romance auto-reflexivo, o realismo mágico sul-americano, a poesia visual, a vídeo-arte e vídeo-poesia e performance dos anos 70/80.

As formas anteriores recebidos por nossos avós como escandalosos e chocantes, são tomados, pela geração que desponta na década de 1960, como o sistema estabelecido e o inimigo – mortos, asfixiados, canônicos...(JAMESON, 2006, p.18). Variedade de formas que são enfrentadas por múltiplos movimentos e inúmeros participantes, dos quais Fredric Jameson cita como expressivos, mas não exclusivos, Robert Venturi, Andy Warhol, John Cage, The Clash, Talking Heads e The Gang of Four, bandas *punk*, Godard.

Para Jameson, (2006) assim como para Menezes (2001), os pós-modernismos podem ser datados a partir de cada situação espacial específica, mas a década de 60 é o principal período de transição, corresponde a uma nova ordem social do capitalismo tardio e pode ser observado a partir de alguns fenômenos típicos do pós-modernismo.

A produção teórica pós-moderna não se diferencia intencionalmente da produção cultural, desvanecendo o papel da crítica e, Connor, (1992), a partir desta proposição, foca taticamente a sua análise “no aspecto das reivindicações políticas de mutação estilística implícitas nas formas acadêmicas ou institucionais dessa crítica” e, subjacente

a essa posição, a desconfiança do papel legitimador da crítica em ambientes não-democráticos, fazendo ela própria parte deste ambiente e das relações de poder.

Essa crítica adota também, coerentemente, procedimentos de colagem e alegorias da arte pós-moderna, apontando Connor (1992) Jacques Derrida como principal e mais extremo exemplo de colagem, em que autor-crítico pretende não a objetividade a respeito do texto, mas motivo para geração de novos textos. As análises dos textos de Derrida e de seus metacríticos, segundo Connor (1992), revelam a invocação da sublimidade e da grandeza, o que a par da atitude da renúncia, demonstram absoluta convicção de atuação subversiva no campo determinante da história, a linguagem, o que Connor, discorda, primeiro desse caráter subversivo num ambiente cercado de marcas de legitimidade e prestígio num contexto tão exclusivo, hierarquizado e certificado, nulo de possibilidades de promover quaisquer alterações e, segundo, da linguagem como arena de todo poder.

Jameson (2006) observa que o debate estético a respeito do pós-modernismo coincide na maior parte das vezes com posições moralizadoras que estigmatizam o fenômeno como corrupto ou o anunciam como uma nova forma cultural esteticamente saudável e positiva. *A questão é que estamos dentro da cultura do pós-modernismo, a ponto de o seu repúdio fácil ser tão impossível quanto é complacente e corrupta sua celebração igualmente fácil.* (p.58). É necessário analisar os elementos culturais, apartando as novas formas indicativas das transformações de cunho mais abrangente. O autor presume que a imensa fragmentação e particularização da literatura moderna e explosão em infinitos estilos particulares é prenúncio de tendências mais profundas de fragmentação social, em que cada grupo de profissionais, usuários e afins segmentam-se e fragmentam a linguagem em idioletos próprios, tornando a norma geral obsoleta.

Neste sentido, afirma Menezes (2001);

A incapacidade de encontrar novas fórmula de resolução dos conflitos, expressa na incapacidade de restauração de uma nova sintaxe tardo-moderna que estabelecesse uma escritura padrão, dá lugar a um período em que as contradições devem conviver pacificamente, porque não existe mais um projeto síntese, de evolução, de progresso, de linearidade finalista – e isto seria uma marca central do pós-moderno diferenciadora do moderno. As contradições fazem parte agora de um painel multiforme, fracionado, paradoxal, onde as novas tecnologias fixam a linguagem da multiplicidade e da simultaneidade, da atemporalidade e do acaso. Sem se dissolverem, sem caráter emancipatório, os conflitos pós-modernos expressam a ausência de um centro ideológico que necessite de resolução. (p.229).

Como Plaza (1987), citado anteriormente, o período da pós-modernidade caracteriza-se *por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização, dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempos de mistura.* (p.206).

Para Jameson, (2006) a transformação do espaço urbano ocorreu no sentido da inadequação do sujeito, *houve uma mutação no objeto, à qual ainda não se seguiu uma mutação equivalente no sujeito; não possuímos o instrumental perceptivo para nos emparelhar-mos a esse novo hiperespaço,* (p.31), de um lado porque a nossa percepção foi formada no modernismo e por outro, a arquitetura e outros diversos produtos culturais implicam na aquisição de novas habilidades sensoriais em níveis inimagináveis ou impossíveis.

Essa mutação do hiperespaço pós-moderno e a inadequação perceptiva e cognitiva do sujeito, segundo Jameson (2006), são equivalentes as do antigo modernismo na passagem da velocidade do automóvel para as naves espaciais, *analogia àquele dilema ainda mais grave, que é a incapacidade de nossas mentes, ao menos por enquanto, de mapear a grande rede de comunicação global, multinacional e descentralizada, na qual nos encontramos presos como sujeitos individuais.* (p.38).

A perda ou debilitação dos elementos originais da modernidade, o começo de uma nova era, as idéias de justiça e paz, o progresso indefinido da indústria, da tecnologia e do conhecimento frente aos fenômenos agressivos do totalitarismo

tecnológico leva à busca e incorporação de símbolos do sagrado, do sentido animista e mimético da natureza na criação artística como forma de recuperação da vitalidade perdida pelo maquinismo, *assume-se a modernidade como realidade conflitiva e com espírito crítico, e colocam-se suas alternativas histórias a partir de um diálogo como o passado e com outras culturas, respeitando resolutamente sua especificidade histórica e sua autonomia.*(SUBIRATS, 1986, p.9).

O esgotamento histórico da utopia artística reflete a situação existencial e histórica do homem (pós) moderno e confrontar essa realidade significa retomar a crítica e a renovação vanguardista, discutir e avaliar o seu papel histórico. A retomada dos princípios da vanguarda implica no reconhecimento da invalidação histórica dos seus objetivos e meios pela racionalização, planificação, uniformização e padronização tecnocrática da vida, condições objetivas percebidas que levam a um distanciamento e a novas perspectivas de ação.

A racionalização que abarca a estética como princípio, a utopia emancipadora que tem a máquina como símbolo e instrumento pedem esse distanciamento, mas Menezes constata que o estatuto da máquina permanece inalterado;

As metáforas denominadoras dos computadores, como demonstra Manacorda, apresentam “as similitudes mais antropomórficas (o cérebro, o sistema nervoso, o robô que vê, verifica, o calculador que dialoga, salva, etc.) as metáforas mais imagéticas (O Grande Irmão, o job-killer) acompanham este objeto que, antes de hardware e software, parece feito de carne e sangue, tanta é a paixão que suscita em nível emotivo, o desconcerto que gera em nível psicológico, os desafios que põe em nível intelectual”, só encontrável na reação romântica ao surgimento do maquinário industrial. (MENEZES, 2001, p.188).

Contudo, se no Romantismo a máquina se apresentava ameaçadora do modo de vida das pessoas, apartada da vida social e restrita ao espaço-tempo produtivo, na sociedade informática a máquina faz parte do cotidiano social e produtivo e o antropomorfismo se apresenta redentor, revitaliza a individualidade e a autonomia como

manifestação da sociedade de consumo aberta à sociedade de informação e ao virtual atendimento de toda necessidade.

Mesmo que o antropomorfismo se apresente de forma diversa e até oposta, na pós-modernidade a máquina ainda se apresenta metaforicamente como no Romantismo e é difícil avaliar o seu papel de transformação social pelos efeitos da tecnologia digital no cotidiano, podendo tratar-se de um fenômeno de maquinização da vida em curso, em nada alteradora da racionalização dos meios e da irracionalidade dos fins ou se, ao contrário, está ocorrendo transformações da vida social e das artes pela informação disponibilizada.

Para Menezes, estão implícitos para o pós-moderno o fim da união utopia e história e da perspectiva evolutiva e linear do progresso humano manifestados por escolas e pensamentos anteriores, esgotados também a visão teleológica, o objetivo histórico ético, os conceitos de superação e novidade. A ruptura dos pós-modernos com o moderno e da superação da superação moderna, paradoxo resolvido, segundo Menezes, pela não-história ou pós-história, pela constatação da perda dos efeitos de transformação das inovações tecnológicas. As descobertas científicas, as invenções tecnológicas, o paroxismo da obsolescência industrial planejada e a reduzida temporalidade da geração eletrônica associam-se ao consumo imediato de bens na esterilização do papel transformador do progresso tecnológico;

na medida em que a novidade tecnológica não tem mais impacto transformador radical, mas passa a ser tão-semente um acúmulo quantitativo sem força modificadora na sociedade, esta passa a descarregar “todo o seu pathos do novo em outro âmbito, no das artes e da literatura.”. (VATIMO *apud* MENEZES, 2001, p. 192).

As artes não estão sujeitas às verificações da ciência e da técnica, do progresso e da evolução tão caros à modernidade, dispensando assim a estética pós-moderna a novidade, a lógica da superação e do desenvolvimento. Cabe observar que a novidade

nas artes não significa evolução e progresso, porque implicaria na obsolescência e anulação de uma obra pelas posteriores;

é nas vanguardas e no seu apego à inovação como categoria fundamental da estética contemporânea que tem começo o aspecto definidor da própria pós-modernidade. É ali que a dissolução do novo, então, começa a se processar de maneira clara e determinada. (MENEZES, 2001, p.193).

Neste sentido, Menezes ressalta a importância dos impactos causados pelas inovações estéticas similares às inovações técnico-científicas e aponta o colapso da novidade como princípio estético estendendo-se por todos os setores sociais, o que define a passagem da modernidade para a pós-modernidade.

É no esgotamento da força social (periférica, mas não menos importante e não sem uma boa parcela de influência na realidade social) das noções vanguardistas que surge integralmente o pensamento pós-moderno enquanto momento cultural em que se cancelam as categorias da superação do progresso. (MENEZES, 2001, p.194).

PARTE I I

ELSON FRÓES: Poemas Visuais na Internet

APRESENTAÇÃO

A página de Elson Fróes na internet:

- <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/>. Página inicial
- <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/home2003.htm>. Apresenta os links do site map: *novidades*, *visual*, *sonora*, *motz e.l son*, *verso*, *tradução*, *links*, *ensaios & entrevistas*, *pesquisar*, *web design?* e *Elson Fróes?*
- <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/menusitemap.htm>. Detalha cada link dando uma visão geral do conteúdo da página. (Anexo1 - cópia das páginas *PopBox/home2003.htm* e *PopBox/menusitemap.htm*).

No site Elson Fróes traça um arco de vasta amplitude que abrange produção poética, sua e de inumeráveis autores nas mais diversas formas, juntamente com produção crítica e teórica e mais de 100 links impossíveis de ser abordados no restrito recorte desta dissertação, mas que sinalizam de referências canônicas a uma contemporaneidade emergencial que permeiam a sua obra.

Em <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/visual.htm> estão disponíveis os 38 poemas visuais de Elson Fróes, dos quais 17 poemas são analisados neste trabalho, visualizados em conjunto na página inicial, em miniaturas, com o título e o tamanho (em Kb) como legendas na margem inferior do poema, procedimento que foi adotado na composição da capa deste trabalho. Clicando-se o ícone do poema, abre-se uma janela com o poema no seu tamanho original sobre a página inicial do site, uma página poética meta-cibernética, incorporadora do procedimento do Windows como procedimento poético na composição da página e apresentação do poema.

Gif poems é uma coletânea de poemas visuais no formato GIF (Graphic Interchange Format) que abrange o período de 1984 a 1996. Durante este tempo

inúmeras técnicas foram empregadas na confecção dos poemas, da simples xerox e colagem de tipos de letras ao ready made, da Letraset à caligrafia gestual, do artesanato à edição eletrônica, da story board à animação. (Email de Elson Fróes a respeito da sua técnica de composição. mai. 2005).

Na relação que se segue estão indicados os poemas, segundo o nome de arquivo e seu respectivo título. Registradas as exclusões, inclusões e substituições de poemas no site, de maio de 2005 até jul. 2007. Os poemas analisados nesta dissertação estão em **negrito**.

1. **ALVO.GIF** **Alvo (1989)**
2. **AMARS.GIF** **Amars**
3. **BOMBAZEN.GIF** **Bomba Zen (1993)**
4. BRISBRAS.GIF A brisa na brasa
5. CAIXA.GIF Caixa (1991)
6. CARRETO.GIF Carreto (tradução intersemiótica) (1994) - Excluído
7. CLAVE.GIF Escolha a sua clave
8. **CORTES.GIF** **Cortes**
9. EDEN.GIF Éden (1991)
10. EEC.GIF O! Cummings (1987)
11. ESSEXO.GIF Essexo (frame da animação)
12. FLY.GIF Fly
13. FRACTAO*.GIF FracTao (tradução intersemiótica) (1990)-Excluído
14. **GALICIA.GIF** **Poemas galegos nº 9 (1994)**
15. GOLDKEY.GIF Chaves de ouro (1991)
16. GRAMA.GIF A grama (frame da animação) (1989)
17. **INFLPOEM.GIF** **Inflamável (1991)**

18. **ISAROSE.GIF** Gertrude Stein in the NET (tradução intersemiótica)
 19. **LAPIDE.GIF** Lápide (1990)
 20. LIZARD.GIF Lizard (Intradução) (1989) - Excluído
 21. **LOVEPOEM.GIF** Love poem (1990)
 22. **ODEVERT.GIF** Ode vertical (1991)
 23. **OLHOS.GIF** Olhos
 24. **OPOETA.GIF** O poeta (1991)
 25. PEÇA.GIF Peças originais
 26. PINCAROS.GIF Píncaros (1989)
 27. PYROLITO.GIF Pyrolito (1993)
 28. QUASE.GIF Quase amor
 29. **RECIFRAT.GIF** Recifra-te ou devoro-me (1991)
 30. ROSE.GIF Rosa (frame da animação) – Substituído por animação
 31. SHINING.GIF Shining
 32. SOL.GIF Sol no templo (1984)
 33. SONHAR.GIF Sonhar
 34. SPE.GIF Spe (1990)
 35. **SSOCKET.GIF** SSocket
 36. TEMPSPE.GIF Tempo espelho (1994)
 37. UTOPIA.GIF Autopsia das utopias (frame da animação) (1986)
- Substituído por animação
38. VITRAL.GIF Vitral (1992) - Excluído
 39. VOO.GIF Vôo
 40. WEAR575.GIF Haikai wear (1993) - Excluído
 41. XXX.GIF XXX (tradução intersemiótica) - Excluído

42. ZYKLUS.GIF Zyklus (1991)

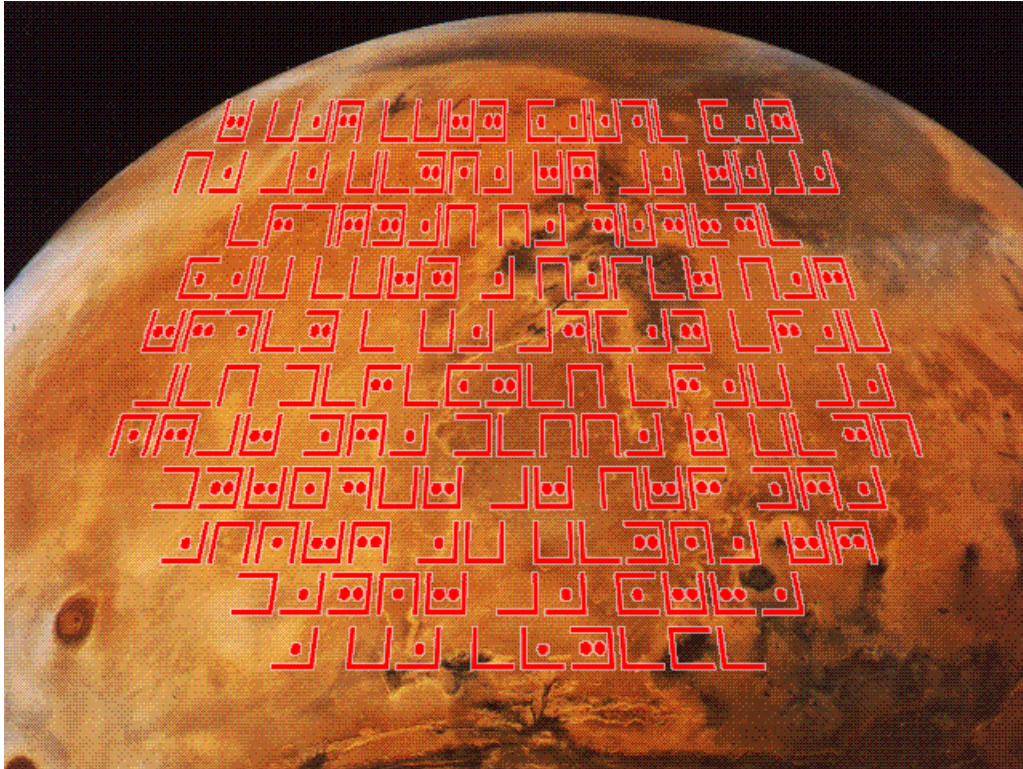
NOOSFERATU! AMA R.S. – Incluído

ORFEU – Incluído

BOX – Incluído

Observa-se que dois poemas novos acrescentados ao site são poemas de animação que substituíram *frames* de animação, *Autópsia da utopia* e *A rose is a rose is...*, um novo poema de animação gráfica incluído, *Box*, e outros dois novos poemas incluídos, *Noosferatu! ama R.S.* e *Orfeu*, com características de extrema visualidade, indicando uma tendência do trabalho de Elson Fróes neste sentido.

POEMAS VISUAIS



Amars

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombo de subjetivismo encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema. (CAMPOS et al., 1975, p. 50).

Julio Plaza, na sua obra *Tradução Intersemiótica*, quando questiona inicialmente a visão da história como um processo lógico-evolutivo-diacrônico, utiliza-se das imagens do filme *2001: Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, em que um hominídeo joga um osso usado como tacape para o alto, fazendo uma fusão da arma com uma nave espacial. Plaza vê o inverso da seqüência *Nave espacial + Osso = involução tecnológica, morte e pós-história*, como questionamento da história progressista e evolutiva e desse modelo lógico-evolutivo-diacrônico, suficiente para fazer uma abordagem das transformações de uma sociedade industrial, mas limitado e incapaz de empreender a análise e síntese histórica da realidade digital contemporânea.

Mais ainda, da *consciência de linguagem própria da arte, onde a noção de evolução, progresso ou regresso não existe, colocando em seu lugar a noção de movimento e pensamento analógicos, isto é, de transformação.* (1987, p.1). Pode-se aventar que esta lógica mecanicista do progresso [Osso-Nave espacial = evolução] é a base da teoria capitalista e da metáfora de Kubric e contém o seu inverso, involução e morte, também como uma imagem anunciativa do esgotamento do capitalismo no limite da exploração. Todas as outras civilizações anteriores tiveram uma mesma perspectiva de perenidade com uma base explicativa teológica, mas esse debate sobre a inexorabilidade do término do capitalismo, das civilizaçã(ões), da vida humana, da vida no planeta, do choque das galáxias e do big-bang, é abordado com singularidade exclusiva a partir do século XIX no âmbito das transformações provocadas pela Revolução Industrial.

O nascer do Sol é um fato que fascina o homem, ilumina a sua vida, expõe os seus temidos predadores e o protege desde os tempos pré-históricos, é manifestado na bandeira japonesa com o seu rubro sol nascente, *nipon*, autodenominação de tribo indígena brasileira exterminada pelos brancos, os temíveis *Araxás*, em tupi-guarani “o lugar de onde primeiro se avista o sol nascer”.

A sequência inicial de *2001-Uma odisséia no espaço* é uma tela preta de longa duração, dessa escuridão surgindo gradualmente a Lua vista do equador para cima, e com uma aproximação da imagem, o “nascimento” da Terra no horizonte do seu satélite, aumentando e ocupando a tela inteira. Fecha esta seqüência o logotipo da MGM em azul, ao invés daquele leão pavoroso rugindo, radical criação de um logotipo exclusivo para esse filme, rompendo uma tradição do estúdio. Parênteses, o logotipo da MGM em azul tem relação com a declaração de Yuri Gagarin (astronauta soviético), o primeiro astronauta a orbitar a Terra, que constatou do espaço; “A Terra é azul”. O

nome de Planeta Azul para o nosso planeta advém dessa constatação e da divulgação da imagem da Terra vista do espaço e que permite estabelecer a relação:

$$\text{Terra} = \text{Azul} = \text{MGM} \iff \text{Terra} = \text{MGM} = \text{Tecnologia}$$

A cena seguinte do filme é uma vista panorâmica de uma savana africana, onde a história do filme começa, com o título de *Dawn of the man* (A alvorada do homem).

O nascer da Terra em 2001 de Kubrick foi contemporâneo da mesma imagem vista por Frank Borman, William Anders e James Lovell da Apollo 8 em dezembro de 1968 e ao vivo para o público da televisão, que acompanhava as inéditas imagens do "nascer da Terra", visto da Lua. Greg Papadopoulos, *chief technology officer* (CTO) da Sun Microsystems, escreve uma crítica sobre *2001-Uma odisséia no espaço*, relançado no ano de 2001 com alguns acréscimos, como que para cotejar o que foi previsto e realizado.

2001: A Odisséia Real

Aqui estamos nós, quase no final de 2001 e o filme que marcou essa data em nossas imaginações coletivas ainda há de reaparecer na grande tela. Eu acho isso estranho. *2001: Uma Odisséia no Espaço*, lançado em 1968, tem um grupo considerável de fãs para hoje em dia. Na verdade, se você trabalha no setor de alta tecnologia, como eu, você provavelmente tem um DVD e sabe recitar frases do diálogo desse filme de memória. Mas não há nada como vê-lo do modo como ele deve ser visto – em grande escala.

A razão que levou o filme a ter uma legião de fãs tão fiel? Seus criadores, Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke, tiveram uma visão mais ampla da ficção científica. Este foi finalmente um filme que levou a ciência a sério, que tratou as leis da Física com respeito, que deu atenção ao detalhe e verdadeiramente tentou prever o futuro....,

Em *2001:Uma odisséia no espaço*, tal como os poetas concretos, o “nascer” da terra e a alvorada do homem (*Dawn of the man*) são equiparados à tecnologia, o começo e a razão de tudo. Na época em que eram praticamente inexistentes os efeitos especiais digitalizados, realiza em estúdio, com enorme verossimilhança, as condições de gravidade nula do espaço, a nave, os equipamentos e todo o conjunto cênico cinematográfico. Essas imagens tão marcantes de *2001*: são apropriadas à exaustão e os

seus efeitos colaterais percebidos nas imagens publicitárias, televisivas e cinematográficas, de zoom do espaço, Terra, continente, país e o alvo, consumidor.

Por fim, sonda japonesa em órbita lunar refez as imagens da Apollo 8, metáfora do procedimento japonês de redução de custos e miniaturização de equipamentos e da permanência do filme que consagrou a imagem.



O Globo. Terra. 14/11/2007



Capa DVD. *2001: a space odyssey* s/d.

No filme *Carandiru*, de Hector Babenco, uma odisséia sangrenta, a abertura de *2001-Uma odisséia no espaço* é apropriada integralmente, como proposta de introdução fílmica e localização dos fatos narrados a seguir; uma vista de satélite da cidade de São Paulo em grande escala, em tons cinza, reproduzida nas páginas iniciais do livro de mesmo nome, aproximação do zoom em velocidade da cidade, ruas, quarteirões, focalização do Presídio Carandiru e num dos Pavilhões (o 9, onde se dá a chacina) fechando na escuridão do vão central desse Pavilhão; tela preta e o surgimento do nome do presídio/filme *Carandiru*, desaparecimento das legendas, permanecendo a tela preta, um ruído de uma batida de porta, metáfora sonora de um corpo jogado, anjo caído, a tranca cerrando, vozes aflitas, nervosas. Corte para uma cena de uma abertura de uma porta com um preso gritando; chegada ao Inferno, na visão religiosa de escuridão expiação, sofrimento e dor.

E, por fim, *2001-Uma odisséia no espaço*, é citado por autores em obras canônicas no estudo da visualidade poética, da *Tradução Intersemiótica* de Júlio Plaza (1987), referido no início deste trabalho à *Poética e Visualidade* de Philadelpho Menezes (1991), se referindo;

em “2001 – Uma odisséia no espaço”, de Stanley Kubrick, onde o som da valsa de Strauss transforma a acoplagem da nave terrestre na nave-mãe, em pleno espaço, em dança circular, numa longa e famosa seqüência do filme. A música em sua montagem com a imagem pode alterar os sentidos interpretáveis e os significados que a princípio só se procuram ler nas palavras. (p.179).

É este impacto, antropológico, tecnológico, cinematográfico e acadêmico implícito no poema de Elson Fróes quando retoma o enquadramento da Terra em *2001-Odisséia no espaço* para apresentar a imagem do planeta, Marte, iluminado pela luz do Sol, tendo como fundo a escuridão dos cosmos.

Kubrick e Fróes contradizem fílmica, poética e cientificamente essa visão céu do Céu claro e, por oposição, do Inferno negro, ao apresentarem a escuridão dos Cosmos, contradição já apontada musicalmente pelo boêmio Lupicínio nos seus versos;

ESSES MOÇOS

Lupicínio Rodrigues

Se eles julgam que há um lindo futuro
Só o amor nesta vida conduz
Saibam que deixam o céu por ser escuro
E vão ao inferno a procura de luz

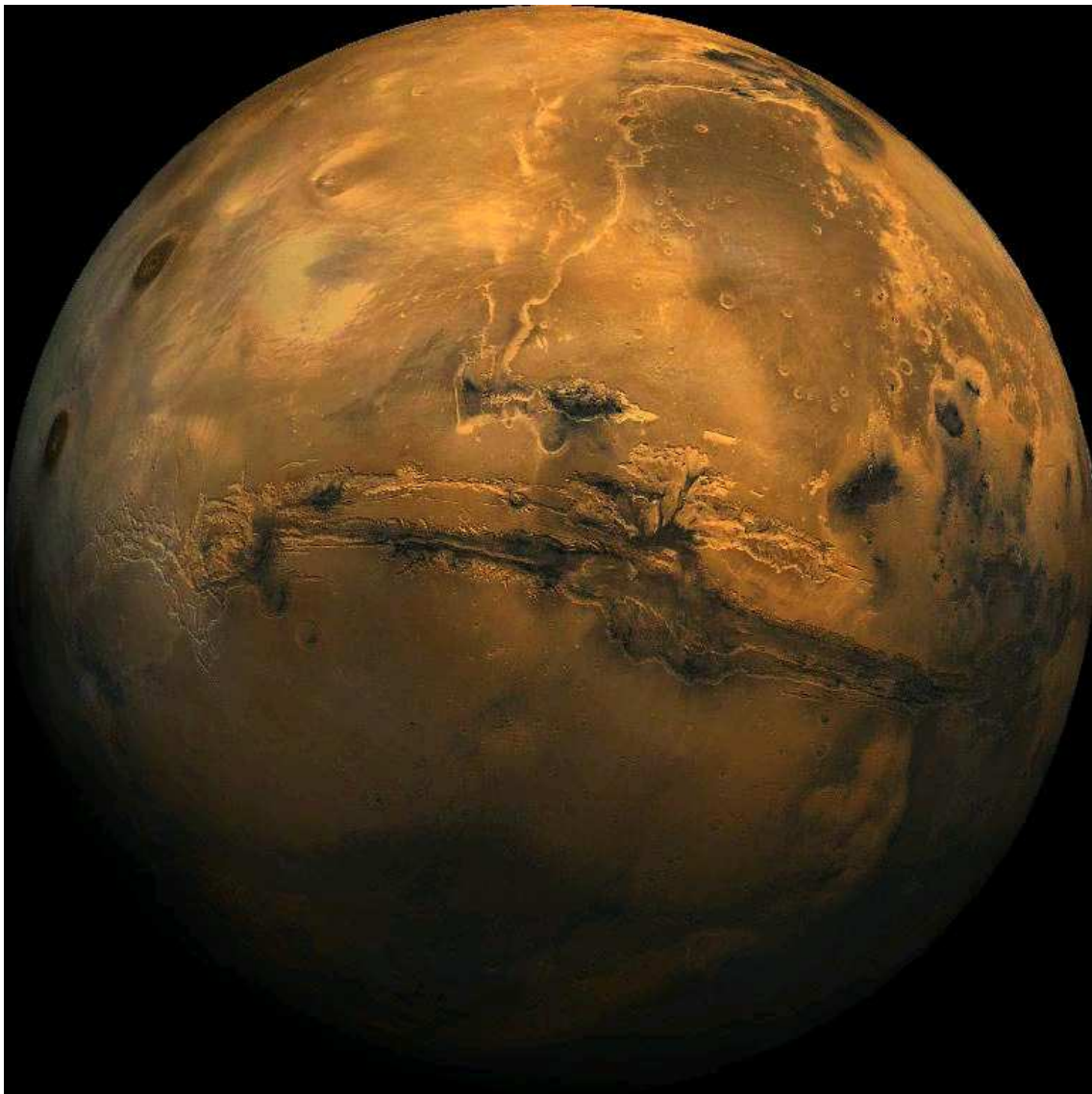
...

Amars é na poesia provençal, segundo a *Enciclopédia Britânica online*, o amor sensual, de motivo mercenário e promíscuo, tema de muitos trovadores como Guiraut Riquier Raimbaut d'Aurenga Gavaudan Peire d'Alvernhe e Marcabru, poeta e músico que compôs e escreveu sátiras, romances e pastorais, crítico da aristocracia e de outros trovadores no século XII por distorcerem *amors*, amor perfeito e puro.

As intensas referências fílmico-visuais do enquadramento do planeta em *amars* podem obscurecer que da totalidade da imagem do planeta é visível apenas parcialmente

o hemisfério norte, um mundo incompleto, cindido e esquizofrênico como o amor em *amars* e *amors* e, citado por Paz (1982), referindo-se à sociedade burguesa.

As referências à imagem de um planeta em *amars* são confirmadas consultando-se as imagens do planeta no site da NASA (National Aeronautics and Space Administration), agência espacial estadunidense.



NASA. Planeta Marte. s/d.

Marte é conhecido desde a antiguidade como o Planeta Vermelho e associado ao deus da guerra em várias mitologias e, se a fusão das imagens do osso-tacape com a

nave espacial no filme de Kubric permite a metáfora de progresso apontada por Plaza, Kubrick e Elson Fróes permitem a leitura polissêmica do tacape e da nave como instrumentos de guerra, de conquista, e da tecnologia como elemento central desse processo, humanizadora e mortalmente subordinadora.

Pode-se relacionar a criptografia gráfica e visual do poema, a imagem superposta à imagem do planeta Marte, com a codificação binária da linguagem digital, de 0 (ausência), 1 (presença), numa poética metacibernética ou a existência de um código de 2 (dois) elementos pontuais (●) e 2 (dois) e 3 (três) elementos lineares (—) horizontais ou verticais, combinados entre si e, e presumível a codificação de uma mensagem, mas frustradas as tentativas de identificação de um vocabulário, inicialmente pelo levantamento da repetição de grupos de sinais idênticos, “palavras”. Ainda, observada a semelhança desta imagem com um circuito eletrônico e, por fim, aceitar o enigma como um labirinto sem solução, apesar das afirmativas de Paz (1982) da intolerância humana com a falta de sentido e da renúncia do poeta de uma mensagem em código verbal.

Ocorre, ainda, uma similaridade com o poema *Solida* de Wladimir Dias Pino, em que um signo circular com um ponto central é lido como solidão e, em *amars*, um quadrado com um ponto central, singular, na quarta linha de baixo para cima e o quarto sinal da esquerda para direita poderia ter o mesmo sentido, da unidade solitária, cercada pelos quatro lados.

Amars remete ainda ao poema *Intradução: amorse* (de um poema de José Asunción Silva) (AGUILAR, 2006, p.225) de Augusto de Campos pela similaridade fonética *amars/amors/amorse*, pela codificação desnaturalizadora e arbitrária, demonstrando Fróes conhecedor das referências da poesia provençal em Augusto de Campos e delas se apropriando.

Apenas em depoimento informal em São Paulo, em 17 de outubro de 2006, Elson Fróes revelou que a inscrição foi feita com base no Código Secreto do Marciano, do Manual do Escoteiro Mirim publicado pela Editora Disney na década de 80, num senso de humor criptografado.

Encaminhou posteriormente a tradução e o código.

De: Elson Fróes

Para: joaomozart@uol.com.br

Data: 11/11/2006 19:07

Assunto: poema AMARS

Decodificação (ou descriptação) do poema ou o poema sem frescuras:

AMARS

ó meu amor venha ver
se de marte ou de onde
algures se inicia
vem amor e seja o seu
olhar a me dizer além
das palavras além de
tudo que passa o mais
próximo do sol que
estou em marte ou
perto de você
e me abraza
Elson Fróes



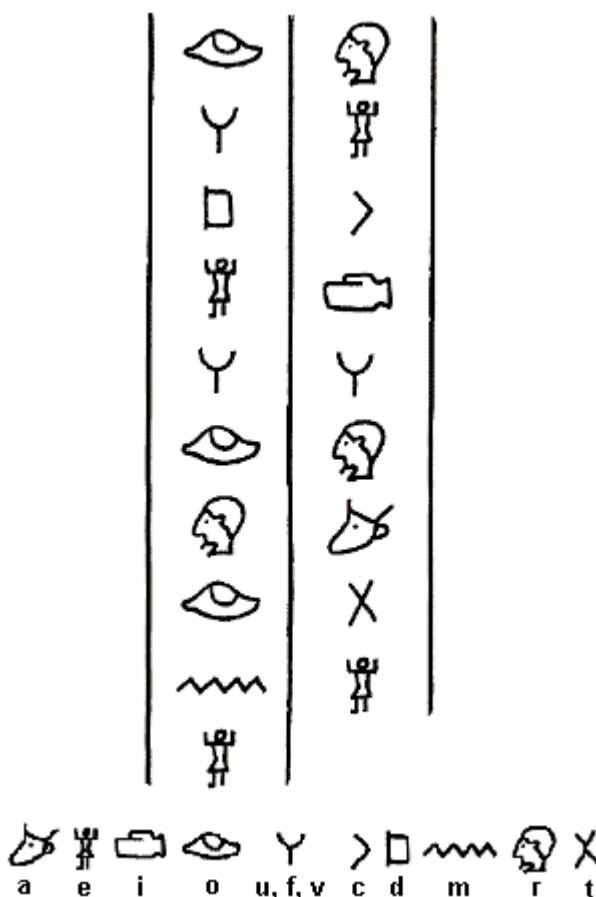
O texto tem a visualização semelhante à da abertura da série Star War, referido por Elson Fróes, com o texto surgindo, no filme, no horizonte e acompanhando a curvatura do planeta, composição espacial, de profundidade fílmica de um *zoom* cinematográfico da imagem surgindo do horizonte em direção ao espectador, intertextualidade do mesmo sentido de *2001...*, tecnológica, bélica, de poder e dominação.

Jameson (2006) quando fala do modo nostálgico do pós-modernismo, do estilo “retro” e do pastiche, refere-se aos seriados fílmicos das décadas de 30 a 50 nos Estados Unidos sobre vilões alienígenas, raios da morte ou a caixa do apocalipse *e, por fim, o herói pendurado no penhasco, cuja solução milagrosa só seria vista na próxima tarde*

de sábado. “Guerra nas Estrelas” reinventou essa experiência na forma de pastiche. (p.27). *Guerra nas Estrelas* para as gerações mais novas é apenas uma aventura, porém, para aqueles que consumiram/fruíram a experiência cultural original, seja nos cinemas estadunidenses ou nos enlatados televisivos brasileiros com uma geração de atraso, satisfaz um desejo e revive uma sensação de passado associado ao seriado. O mesmo sentimento nostálgico de rever *2001* em tela grande relatado por Greg Papadopoulos, não importa se revisto dezenas de vezes na tela do computador.

Fróes utiliza o mesmo procedimento no poema *Recifra-te*, em que o código verbal adota formas simbólicas correspondentes a letras do alfabeto latino, algumas inspiradas no egípcio antigo, relacionando o tema com a forma gráfica.

**O
U
D
E
V
O
R
O
M
E**



**R
E
C
I
F
R
A
T
E**

Recifra-te

Da análise do poema *amars* foram levantados os seguintes tópicos:

1. nascer do sol
2. nascer da terra – terra azul
3. nascer da terra fílmico – nascer da terra Apolo 8
4. filme – ciência a sério, leis da física com respeito
5. abertura de Carandiru. Zoom do espaço fechando na vão central do Pavilhão 9, tela preta, chegada ao Inferno
6. *2001* como objeto de estudo acadêmico
7. Marte, planeta vermelho, fundo negro (céu), visão católica do Inferno
8. Lupicínio, céu negro, inferno iluminado
9. Imagem cindida do planeta, visão esquizofrênica do mundo burguês segundo Paz
10. *amars* foneticamente aproximado de *a mars*, Marte, Planeta Vermelho e deus da guerra
11. Texto codificado, quadrado com um ponto central de semelhança com o poema Solida de Dias Pino, um círculo com um ponto central, solidão.
12. Visualização semelhante à da abertura da série Star War com o texto surgindo, no filme, no horizonte e acompanhando a curvatura, no poema do planeta Marte.
13. Texto codificado feito com base no Código Secreto do Marciano, do Manual do Escoteiro Mirim da Editora Disney
14. *Amars* na poesia provençal é o amor sensual, carnal, de motivo mercenário ou promíscuo.

Esses pontos derivam de vetores ou motivos, como os nomeiam os teóricos da poesia concreta e especificamente Augusto dos Campos na análise de *Un coup de Dés*, onde aponta: (1975, p.19),

Em síntese, a raiz estrutural do poema seria, portanto:

A = motivo preponderante

A = motivo secundário

A = motivo adjacente

Este mesmo esquema é válido para sintetizar e visualizar o conjunto de vetores/motivos em *amars*.

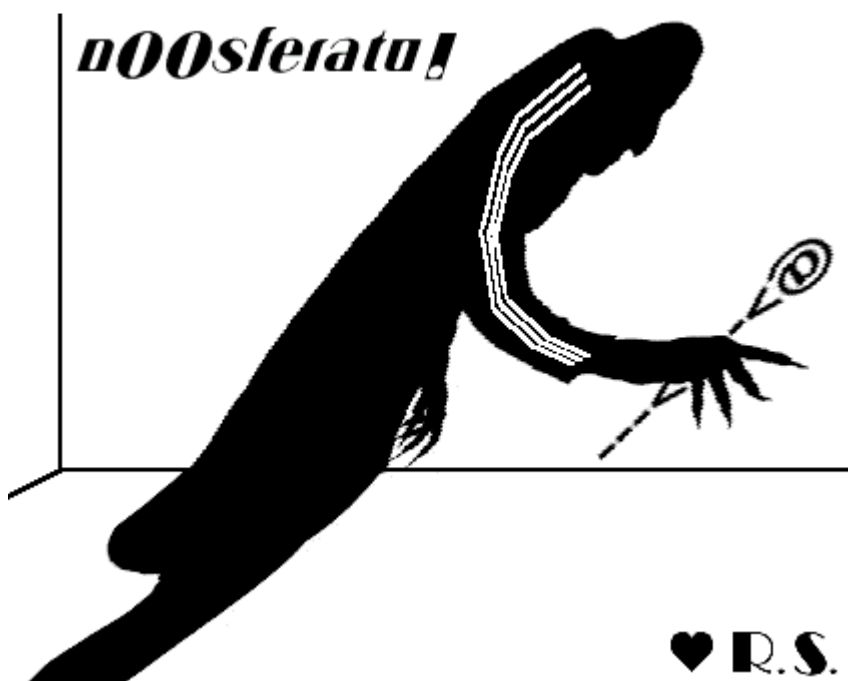
O poema concreto possui o seu número temático: isto é, as cargas de conteúdo das palavras, tratadas do ponto-de-vista de material, só autorizam um determinado número de implicações significantes, justamente aquelas que atuam como vetores estruturais do poema...(CAMPOS et al., 1975, p.77)

VETORES		PRINCIPAL	SECUNDÁRIO	SUBJACENTE
Conquista	A			
	A.1	Tecnologia		
	A.2		Apolo 8, 2001... e <i>Star War</i>	
	A.3		Navegações, Camões e Odisséia	
	B.1	<i>a mars</i> Amor		
	C.1	<i>a mars</i> Guerra		
Cromático	D			
	D. 1	poema vermelho e preto		

	D.2		Marte – planeta vermelho	
	D.2		amor – vermelho	
	D.2		guerra – vermelho	
	D.3			2001... – Terra, planeta azul
	D.3			Lupicínio, escuridão e luz
	D.3			filme <i>Carandiru</i> inferno preto
Metalingüístico	E			
	E.1	Código Secreto do Marciano		
	E.3			Poema solida Dias Pino
Intersemiótico	F			
	F.1	Filme <i>2.001...</i>		
	F.2		Série <i>Star War</i>	
	F.3			Filme <i>Carandiru</i>
	F.3			Música Lupicínio
	G	Dualidade		
	G.1	progresso e dominação		
	G.1	amor e guerra		
	G.1	Cromático – vermelho e preto		

A intertextualidade em *amars* contribui para o *paideuma* concreto de Elson Fróes em Augusto de Campos e Dias-Pino, somadas às outras referências na sua obra e a metalinguagem do poema visual, imposta pelos reflexos das intensas elaborações teóricas da linguagem poética concreta desde o seu início e que afirma o procedimento metalingüístico como parte integral do poema, adquirindo o caráter de segunda natureza do poema visual e um dos vetores na sua construção.

Em *amars* e *Recifra-te* a metalinguagem é novamente superada pela ironia metalingüística de explicitar o papel arbitrário da linguagem como um exercício infantil de de/codificação e similar, como se refere também Haroldo de Campos, à superestimação champoliana de Joyce da capacidade dos seus leitores em *Finnegans Wake*) “...Joyce, em sua obra da última fase – partindo de um esquema bergsoniano sobre o influxo da concepção da “*durée réelle*”, duração real – acaba, na aplicação, por parecer ironizá-lo” (1975, p.102).



nOosferatu! ama R.S.



Fróes retoma a imagem clássica do filme *Nosferatu, a sinfonia do horror*, (em alemão *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) de W. Murnau, (1922) da sombra do personagem projetada na parede, no poema, cindida em 90° pelos planos do piso e da parede.

Imagem que foi apropriada graficamente por Haroldo de Campos no seu poema;

Nosferatu: Nós / Torquato

putresco

putresco

putresco

torquato: teus últimos dias de
paupéria me

vermicigos enrolam a
substância da treva
vampiros cefalâmpados
(disse)

mas agora put

resco

put

(horresco

referens)

resco


sco

sc

o



Inicialmente a intertextualidade ocorre do poema de Campos com o filme de Murnau e do poema de Fróes com as duas obras, a partir do nome do personagem e da sombra projetada na parede.

O poema, como no cinema mudo, tem uma legenda, **nOOsferatu!**, com exclamação de espanto, que nomeia o o poema e a imagem/sombra do personagem que estende uma flor com  a **R.S.** Seguindo o método champoliano de investigação aventado por Haroldo de Campos, segundo Alves (1994), **Robert Louis Stevenson**, poderia ser o R.S. da legenda;

Nosferatu poderia ser considerado a própria expressão da “banalização do Mal”. Como Mr. Hyde, o personagem de Robert Louis Stevenson em *O Médico e o Monstro* (de 1886), Como diz a abertura do filme, “Nosferatu é a palavra que se parece com o som do pássaro da morte da meia-noite. (ALVES, 2004).

O objeto empunhado por Nosferatu, uma flor composta por sinais gráficos da internet compõe a palavra *viva* com o @, somados ao moleton de três listras da Adidas, atualizam o Mal e demonizam a tecnologia e o consumo. O intratexto do título/legenda *ama R.S.* com o poema *amars* tem o mesmo sentido da tecnologia como elemento de conquista e morte.



Graficamente, o duplo **O** na legenda título **nOOsferatu!** tem relação com a circularidade dos olhos do personagem, que na versão fílmica de Murnau tem os olhos extremamente realçados e estampados na capa no *remake* de Werner Herzog em CD, *Nosferatu*, título original *Nosferatu – Phantom Der Nacht*.

Fróes encaminhou por e-mail artigos de Maria Luiza Glycerio e Janice B. Paulsen, que trata do conceito de noosfera segundo Teilhard de Chardin.

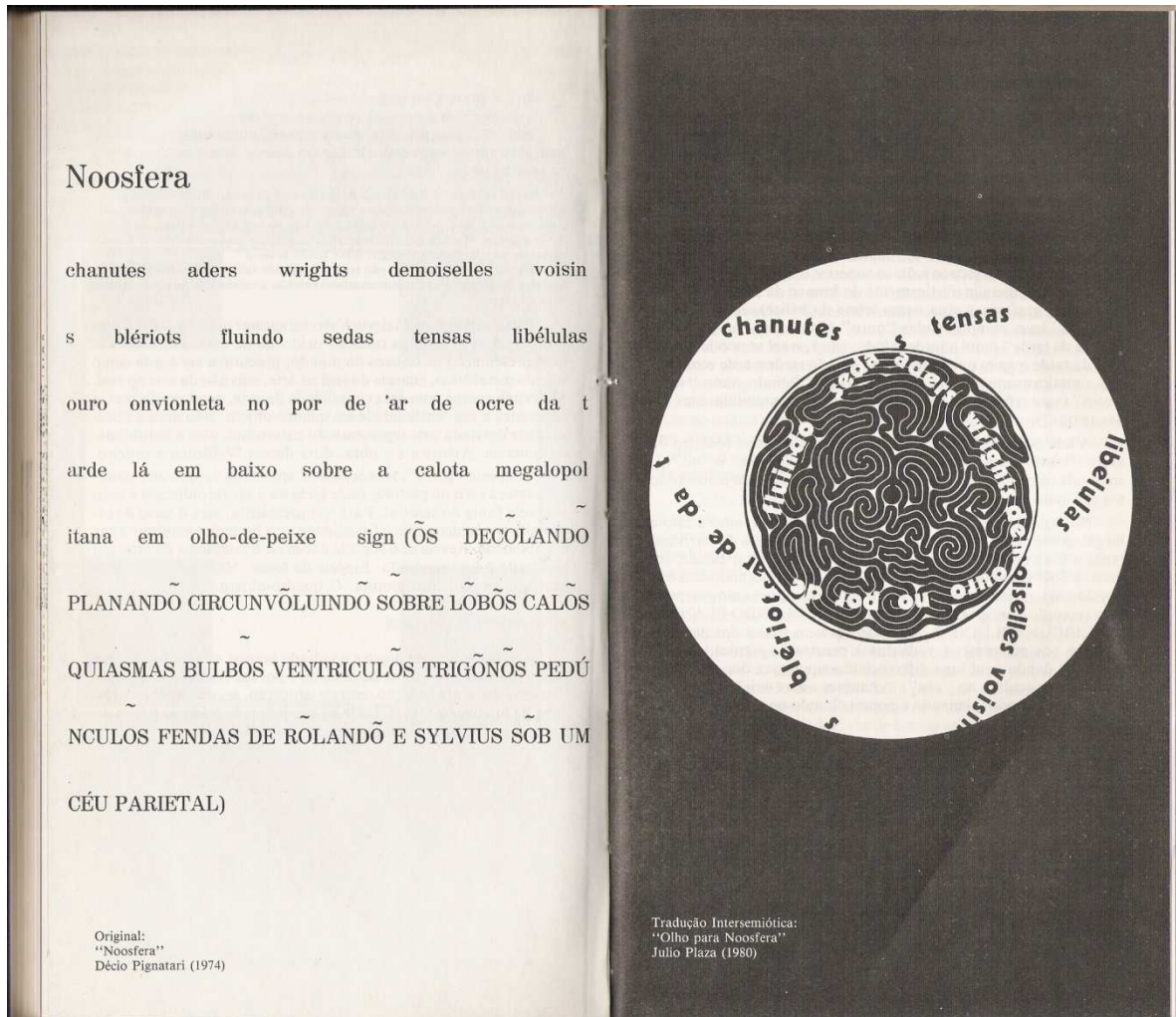
Noosfera, também do grego *noos* = *mente* (*alma, espírito, pensamento, consciência*) e *sphera* (*corpo limitado por uma superfície redonda*), é uma palavra que representa a camada psíquica [...] que cresce e envolve nosso planeta acima da *Biosfera* (*camada formada pela multidão de seres vivos, que cobre a superfície do globo*)... uma rede mundial de comunicação dos pensamentos humanos...(GLYCERIO, PAULSEN, 1999).

O poema *nOosferatu! ama R.S.* contém a noosfera, que passa a ser uma esfera da malignidade, a flor digital nas mãos de Nosferatu associa essa malignidade à rede tecnológica; a noosfera, esfera psíquica e a rede eletrônica, são similares e malignas.

Fróes, em depoimento feito em São Paulo, referiu-se a seus poemas como obras abertas e múltiplas as suas leituras, neste sentido a referência às iniciais **R.S.** para o autor foi a dedicatória que fez ao trabalho da artista plástica Regina Silveira sobre sombras produzidas por sólidos, com referentes reais ou não.

Segundo Pignatari (CAMPOS et al., 1975, p.149) *Um organismo criativo, móvel e inteligente – como um poema ou uma partida de xadrez exige princípios estruturais a priori*, fundados no racional e intuitivo, na razão matemática e não apenas na intuição de caráter absoluto, idealista e arbitrário; estrutura *a priori* ao invés de justificativa *post factum*. ...*a idéia de controle implica um aparelhamento crítico-criativo adequado, que cria novas necessidades, isto é, abre novos campos de possibilidades* de séries-tentativas fundadas num propósito incorporador do Acaso.

Elson Fróes estabelece intertextualidades com o poema de Décio Pignatari, *Noosfera*, 1974 e com Júlio Plaza, *Olho para Noosfera*, uma *Leitura de “Noosfera”*. (PLAZA, 1987, p.160).



Na leitura do poema *Noosfera* de Pignatari, Plaza define o texto poético como “descritivo qualitativo” e isomórfico, dividido em um espaço superior gráfico e semântico, com referentes aeronáuticos, um espaço intermediário, com referentes terrestres e urbanos. Na parte inferior da página, entranhado semanticamente e embutido na calota terrestre, um terceiro nível de referentes cerebrais, onde é rompida a isomorfia do poema pela utilização de caixa alta do texto poético, remetendo a esfera cerebral para o plano superior, segundo o princípio da noosfera.

Na sua *Tradução Intersemiótica* do poema *Noosfera*, que nomeou de *Olho para a Noosfera*, Plaza apropria-se visualmente da estrutura do poema de Pignatari, em que estão dispostas três camadas circulares em fundo preto, uma faixa branca externa com

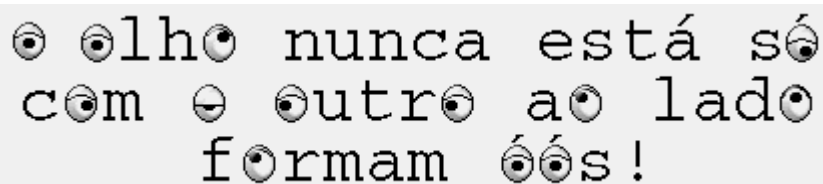
alguns dos referentes aeronáuticos de *Noosfera*. Estes referentes atravessam a fina camada do espaço intermediário, crosta terrestre ou céu parietal e alojam-se no núcleo, o cérebro com suas circunvoluções labirínticas.

O poeta e ensaísta E.M. Melo e Castro ponderou, em palestra para um pequeno grupo de professores e alunos na Faculdade de Letras/UFMG, realizada no dia 20 de novembro de 2007, sobre o seu livro *Releituras*, que o conceito Tradução Intersemiótica criado por Plaza permite supor a sua realização completa quando houver mudança de código, no caso, do verbal para o visual, e de meios ou suporte, do impresso para o eletrônico ou fílmico, por exemplo.

O duplo **O** no poema *nOOsferatu! ama R.S.* é visto ainda como um intertexto com os versos de Cummings (CAMPOS et al., 1975, p.63);

mOOOn Over tOwns mOOOn

Intratextual com o poema *nOOsferatu! ama R.S* e intertextual visual e sonoro com Cummings, no poema *OLHOS* de Elson Fróes a animação digital (no texto eletrônico) é paródia do movimento e a fisionomia paródia da representação e do trabalho com a letra.



olho nunca está só
com outro ao lado
formam óós!

OLHOS

Na obra de Elson Fróes são marcantes as referências à Cummings, o próprio poema *O! Cummings* atesta essa admiração e, do poeta e de Haroldo de Campos (1975), a atenção nas possibilidades da dimensão sonora da poesia visual que Fróes apropria:

A poesia de E. E. Cummings (um dos autores que está na base do movimento concreto), por predominantemente visual, seria “impossível de

ouvir, na opinião de um crítico que se pronunciou sobre poesia concreta. Não é porém o que pensa Susanne Langer (*Feeling and Form – “Virtual Memory”*) ao estudar o papel do som na criação poética: “Há poesia que se beneficia com a vocalização real, ou mesmo a exige. E. E. Cummings, por exemplo, ganha tremendamente quando lido em voz alta...(CAMPOS et al., 1975, p. 80).

só o sol por polos olhos

Galícia:

SÓ O POR DO SOL PELOS OLHOS

Em galego-português, tradução do autor enviada por e-mail.

O autor acentua graficamente quatro sóis/olhos dispostos aos pares, por de sol avermelhado, de fim de tarde, olhos de pálpebras caídas; o obscurecimento semântico (de origem formalista russo) parcial do texto poético em galego acentua a visualidade, somado ao uso de cores.

Os poemas *nOOferratu*, *OLHOS* e *Galícia*, compõem uma série em que a visualidade poética é isomorficamente explicitada pelo tema, os olhos e o sol, a visão e a luz; pelo procedimento, a cor e o movimento e pela intertextualidade crítica e poética com Haroldo de Campos e E. E. Cummings, da metalinguagem como a segunda natureza do poema concreto à metavisualidade como a segunda natureza do poema visual.

A Prof^a Maria Ester Maciel,¹ observou que o poema *O MORCEGO* de Augusto dos Anjos (26^a ed. s/d, p.58) é repleto de olhos fisiognômicos (em negrito nos versos do poema), somado aos significados de mesmo campo semântico, *olho* (verbo), *veja*, *olho*(substantivo), *circularmente* e *ferrolho*.

¹ Disciplina em Teoria da Literatura/Letras/UFMG/2000

O MORCEGO

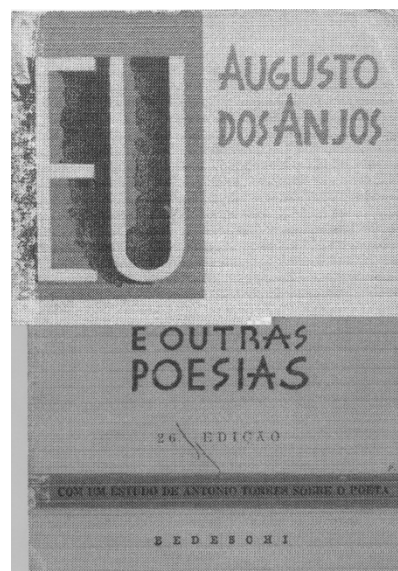
...
“Vou mandar levantar outra parede...”
-- Digo. Ergo-me a tremer. FechO O ferrOlhO
E olhO O teto. E vejO-O ainda, igual a um OlhO,
Circularmente sobre a minha rede!
...
A Consciência Humana é este morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente no nosso quarto.

Para Augusto dos Anjos o morcego, MOR CEGO, que possui uma percepção ultra-humana e se locomove sem o auxílio da visão, é a imagem da Consciência Humana que está em um nível superior ao humano biológico, referindo-se a ele(a) consciência/morcego: *Que ventre produziu tão feio parto?* num sentido de horror quanto aos dilemas insolúveis que traz ao homem.

Augusto dos Anjos incorpora na sua obra EU as dimensões sonoras da literatura de cordel, da oralidade original de cantadores e repentistas, a um formalismo de versos, métrica e rima de poemas decassílabos, na sua quase totalidade compostos, segundo seus biógrafos, na forma oral. Apropria-se também da tradição plástica da literatura de cordel, das capas dos folhetos pendurados nas feiras do interior nordestino, como as bandeirinhas das festas populares dos quadros de Volpi, capas dos folhetos com imagens impressas em xilogravura apresentando cena da estória contada.

A composição gráfica com elementos fisiognômicos nos versos de *O morcego* é um trabalho plástico-gráfico realizado de forma mais contundente por Augusto dos Anjos na capa da sua única obra EU. Na primeira edição de 1912, o título da obra em tipos gráficos de ângulos retos, tem revelada a sua cor em Grieco, A., *Augusto dos Anjos encarapuçou, paradoxalmente, o seu livro com um título ególatra em duas grandes letras vermelhas, não obstante o seu amor à cor negra, socorrendo-se de singularidades entre pueris e orgulhosas* (ANJOS, A. dos., 1995, p.84). A capa contém apenas o título EU, com reconstituição eletrônica da cor das letras, o nome do autor na

margem superior e em letras menores na margem inferior, o nome da cidade do Rio de Janeiro e a data, 1912.



A intencionalidade criativa gráfica é desvirtuada já na segunda edição *post mortem* na Paraíba, em 1920, ganha subtítulo de (*Poesias Completas*), entre parênteses, o título EU perde a centralidade.

Edição após edição são acrescentados frisos, o nome da editora ganha espaço na capa, depoimentos pessoais alçados a estudos críticos assumem ares de co-autoria em subtítulo, e Augusto dos Anjos perde o sentido de autoria para citação apologética, nada restando da criação gráfica original do autor na 26ª edição, sem data, reprodução acima.

Fica claro como, á revelia do poeta, o peso das tradição soterra, pasteuriza e homogeneíza a produção artística estabelecendo princípios estéticos atuantes não só na definição da obra de arte em processo, mas fazendo uma atualização e adequação das obras realizadas conforme as formas recebidas, as instituições, os hábitos do público e o mercado.

A apropriação de elementos da visualidade da literatura de cordel, regional, rural, tradicional no verso e na visão de mundo e artesanal na técnica realizada por Augusto dos Anjos e oposta ao cosmopolitismo urbano e das novas tecnologias vivenciadas pelos poetas do grupo *Noigandres*, não se realiza na poesia concreta, mas nada mais parecido com uma gravura de cordel do que *nOOfseratu! ama R.S.*, este poema monocromático, em que a figura sinistra, legenda e título compõem uma síntese artístico-cultural, visual e intertextual.

Ada Prieto, em *Narcisismo*, (s/d) trabalha com o tema de Augusto dos Anjos, com o procedimento concreto e com o sentido de ambos.



As revistas, *Careta*, *O Malho*, *Tico-Tico*, *Fon-Fon* além de outras esporádicas e de menor circulação, foram uma produção gráfico-visual urbana intensa na primeira metade do século passado, chegando como *Tico-Tico* a edições de 100.000 exemplares, tratando de humor, política e do cotidiano com um trabalho gráfico apurado de capa, desenhos, caricaturas, charges e quadrinhos, de clara inspiração da França e dos Estados Unidos, mas que revelaram talentos de expressão.

Assim, a proliferação de Revistas Ilustradas na Monarquia e República Velha se deve à *peculiaridades de nossa sociedade, singularidades de nossa cultura e distorções de nossa economia*. França e Inglaterra, pioneiras na impressão de revistas de humor gráfico, jamais publicaram tantas quanto as que proliferaram entre nós nesses dois períodos. De 1860 a 1889, circulam no Rio de Janeiro cerca de sessenta dessas revistas e, de 1889 a 1930, mais 145 aparecem na cidade. Do Segundo Reinado até o Estado Novo, portanto, cerca de duzentas Revistas Ilustradas satirizam setenta anos de nossa história política, econômica e cultural. (IANNI, O., 2001)

O recorte e as referências explicitadas no *paideuma* dos concretos do grupo *Noigandres* não excluem a sua apreciação como parte dessa produção cultural gráfico-

visual brasileira, urbana e cosmopolita, por sua vez, precedente e parte de acontecimentos mundiais de ordem cultural e política dos finais da década de 60 e, como no livro *EU* de Augusto dos Anjos, o trabalho autoral do espaço gráfico por excelência da capa é realizado pelo disco *SGT Pepper's* dos *Beatles*, lançado em 1967.

A excepcionalidade estético-plástico-visual da capa, síntese das vivências e referências do grupo, repercute contemporaneamente a par da gravação. Em matéria da UOL de 02 de junho de 2007, assinada por Leslie Gray Streeter, no quadragésimo aniversário do álbum, desta que a jornalista considera a mais importante gravação de rock de todos os tempos, intitulada *40 motivos pelos quais "Sgt. Pepper's ainda tem importância*, dos 40 motivos citados, 14 (quatorze) referem-se à capa, obra do artista Peter Blake.

Segundo Hatherly (1995), a produção poética visual tem-se caracterizado pela busca de elementos formais de acordo com um programa que valida e fundamenta todo o processo criativo experimentalista, seja como base conceitual da produção ou, o seu inverso, como desconstrução do poema e a revelação dos seus elementos básicos de composição, o que Silva (2005) aponta como a articulação da invenção e da reflexão crítica que respondem às novas formas de existir e de conhecer o universo.

Em *nOosferatu ama R. S.* e nos poemas *OLHOS* e *Galicia* Fróes estabelece densa intertextualidade com o filme de Murnau, com os poemas de Haroldo de Campos, Pignatari e Plaza, com a obra de *e.e. cummings* e dialoga com uma tradição esquecida ou ignorada.



 love rune amulet

Love poem

Segundo Pereira (2005), a percepção do mundo pelo homem, especialmente a natureza, era de um conjunto de coisas viva e interativas como um corpo em comunicação, falando e ouvindo. Eis aí a fundamentação da metáfora radical: a palavra que enuncia um objeto o transforma em outro novo, com significação ampliada. É esta origem poética da linguagem a que se refere Paz, (1982) ou, como afirma Max Muller;

“Seria completamente impossível agarrar e reter o mundo exterior, conhecê-lo e entendê-lo, concebê-lo e designá-lo, sem esta metáfora fundamental, sem esta mitologia universal, sem este acto de insuflar o nosso próprio espírito dentro do caos dos objetos, e refazê-los, voltar a criá-los, segundo a nossa própria imagem.” (MULLER, M. *apud* PEREIRA, E., 2005)

Essa linguagem simbólica, primordial do mito, funda as relações entre o humano e o divino e *expressava os pensamentos dos homens no início da humanidade por meio de metáforas, meios adequados de expressão, que as necessidades sempre crescentes de seu espírito o induziam a encontrar.* (PRANDI, 2005). O autor afirma que o homem elabora, por absoluta necessidade ontológica, uma explicação metafórica e mítica do mundo, realizada nos cultos de Candomblé no Brasil, conforme Prandi:

Para que os seres humanos possam viver bem neste mundo, é preciso estar bem com os deuses. Por isso os homens propiciam os orixás, oferecendo-lhes um pouco de tudo o que produzem e que é essencial à vida. As oferendas dos homens aos orixás devem ser transportadas até o mundo dos deuses, o *Orum*. O orixá Exu tem esse encargo de transportador. Exu propicia essa comunicação, traz suas mensagens, é o mensageiro. [...] Como mensageiro dos deuses, Exu tudo sabe; não há segredos para ele, tudo ele ouve e tudo ele transmite. (PRANDI, p.2005).

Exu, apesar de subordinado aos outros orixás, tem um enorme poder pela sua condição de ligação única do sagrado e o terreno. As suas cores, o negro e o vermelho, expressam a sua dualidade e importa também, dentro deste espírito contraditório, deter o poder de comunicação significa também o poder de negá-lo, o poder de construir e destruir, traduzido no Candomblé por Exu como Senhor das porteiras, portas e saídas e habitante de encruzilhadas e cruzamentos de rotas e caminhos.

Outras mitologias têm simbologia similar, como afirma Ítalo Calvino, (1998);

um deus do Olimpo ao qual rendo tributo especial: Hermes-Mercúrio, o deus da comunicação e das mediações, que sob o nome de Toth inventou a escrita...Mercúrio, de pés alados, leve e aéreo, hábil e ágil, flexível e desvolto, estabelece as relações entre os deuses e entre os deuses e os homens, entre as leis universais e os casos particulares, entre as forças da natureza e as formas de cultura, entre todos os objetos do mundo e todos os seres pensantes. (p.64).

No catolicismo, Exu, este poderoso orixá, seria equivalente a um santo, mas foi sincretizado como o Diabo, representante de um poder infinitamente maior e que atenderia aos desejos de vingança dos escravos, na visão dos senhores e da igreja, acrescido aos fatos que nos cultos afro-brasileiros Exu está associado ao fogo, símbolo do inferno para os católicos e ao sexo e prazer, tabu cristão.

Foi, portanto, o sincretismo católico que deu a Exu a identidade de um demônio. Mas essa identidade distorcida sempre foi católica, cristã, sincrética. Não tem nada de africana. (PRANDI, 2005).

Ferreti, (2001) num exaustivo e sistemático estudo numa perspectiva antropológica sobre o sincretismo religioso no Brasil, afirma tratar-se de um fenómeno analisado predominantemente nas religiões afro-brasileiras pelas lutas políticas sociais e académicas que suscitou, mas extensivo às demais instâncias culturais e religiosas, das contemporâneas igrejas evangélicas e neopentecostais à igreja católica;

A Igreja em sua estrutura apresenta-se tão sincrética como qualquer outra expressão religiosa [...] o cristianismo puro não existe, nunca existiu nem pode existir. [...] O sincretismo, portanto não constitui um mal necessário nem representa uma patologia da religião pura. É sua normalidade [...] (Boff, L.,1982, p. 150).

O sincretismo na sociedade brasileira pode ser visto numa perspectiva de longo prazo de origem nos antecedentes dos nossos colonizadores, das ocupações e convivências de povos distintos na península ibérica, dos romanos e ditos povos bárbaros, dos judeus e árabes na Idade Média e da exposição dos portugueses ao mundo na época dos descobrimentos. No Brasil, o sincretismo exponencializa-se pela existência de centenas de povos indígenas, culturas e línguas, somada à multiplicidade étnica dos escravos africanos trazidos ao país até o século XIX procedentes de diversas regiões da África e tendo o candomblé como reflexo dessa diversidade. A palavra nação usada no candomblé indica a procedência dos escravos, designando território e cultura transplantados para a nova terra, distingue seus seguimentos, diferenciados pelas divindades por eles cultuadas, a língua adotada nos rituais, o toque dos atabaques e a liturgia.

Roberto Da Matta refere-se à precisão necessária na abordagem de qualquer fenômeno advindo da natureza social, relacional, mediadora, *Sintetizar modelos e posições parece constituir um aspecto central da ideologia dominante brasileira* (DA MATTA, 1987, p.117)

Devemos dar mais atenção a palavras como ‘misturas’, ‘confusão’, ‘combinação’ e outras mais, que designam aquilo que verdadeiramente é necessário conhecer: os interstícios e as simultaneidades ou, como tenho afirmado no meu trabalho, as ‘relações’ (DA MATTA, 1993, p. 129).

Estas são as razões para que o sincretismo seja um assunto tão discutido, mesmo quando não se utiliza esta denominação aparentemente exclusiva dos estudos antropológicos das religiões e, curiosamente segundo Ferretti, assumindo valor negativo pela imputação de sentido de imposição colonizadora e mistura ilegítima de elementos diferentes. *A partir do século XVIII, tomou caráter negativo, passando a referir-se à reconciliação ilegítima de pontos de vista teológicos opostos, ou heresia contra a*

verdadeira religião. Esse sentido negativo encontra-se largamente difundido no Brasil, como mostramos em outros trabalhos. (FERRETI, 2001).

Segundo o autor, Nina Rodrigues, autor do final do século XIX, foi o pioneiro do estudo do sincretismo afro-brasileiro numa perspectiva evolucionista racista, mas soube compreender o culto jejê-nagô na Bahia como uma manifestação religiosa legítima e crítico das perseguições policiais e de preconceitos expressos pelos jornais da época.

Entre 1930 e 1950, destacou-se nesse campo o alagoano Arthur Ramos, antropólogo autodidata da linha culturalista americana, que substitui o conceito de justaposição de Nina Rodrigues por processo de aculturação, maior ou menor aceitação de um grupo dos traços culturais de outro e a aceitação, o sincretismo e a reação como seus resultados, que acreditava ocorrer de forma harmônica, revendo a sua posição nos últimos trabalhos observando a ação coercitiva da colonização e escravidão.

A linha culturalista de pesquisa de religiões afro-brasileiras teve uma corrente pernambucana, da qual o seu mais conhecido membro é Gilberto Freyre e o sincretismo é um dos elementos básicos, distinto da aculturação, assimilação e/ou amalgamação de Ramos, caracterizando-se como intermistura, inter fusão, uma simbiose de culturas em contato e mantida a visão de inferioridade do negro.

Segundo Ferretti, Roger Bastide, da linha “uspiana” de pesquisa antropológica, nos seus trabalhos sobre religiões afro-brasileiras via analogias, correspondências e semelhanças, não misturas ou fusões, o negro brasileiro estava ligado à sua cultura ancestral e ao candomblé e, ao mesmo tempo, era católico, uma cisão em dois compartimentos estanques.

Para esta linha de pesquisa o sincretismo era um fenômeno de desintegração e mistura que ocorria na macumba e na umbanda, visão a que se filiaram também os

praticantes e defensores da preservação da “pureza africana” do candomblé e da sua ortodoxia que consideravam o sincretismo como uma ideologia e parte de uma política racista de “branqueamento”.

Ferreti, citando Peter Fry:

Para Peter Fry (1984, p. 40), a polêmica demonstra que “o conceito de ‘pureza’ e o seu oposto, a ‘mistura’ ou o ‘sincretismo’ são sempre construções essencialmente sociais e tendem a aparecer em ocasião de disputa de poder e hegemonia”. O autor conclui que o sincretismo religioso remete a uma discussão mais ampla sobre o pensamento brasileiro em relação ao negro e à sua cultura.

Ferretti levanta tendências no debate contemporâneo sobre a religiosidade afro-brasileira no sentido da redefinição de identidades de sociedades humanas em confronto e em situação de dominação política, cultural e religiosa, mas a partir da década de 80 e do candomblé baiano, este debate que era exclusivo dos envolvidos nas práticas religiosas, estende-se para a sociedade através dos meios de comunicação de massa, significando um processo permanente de inserção e reconstrução de identidade.

PRANDI (1999) estabelece uma cronologia das religiões afro brasileiras em três fases: o período inicial de sincretização; o de branqueamento, com a formação da umbanda, *entre 1920-30*; e o de africanização, a partir de 1960, com a transformação do candomblé em religião universal, não mais restrita ao grupo de afro-descendentes, mas com adeptos em toda sociedade, adesão que significou maiores contribuições aos terreiros e a intensificação do processo de africanização do candomblé com a ida de pais e mães de santo à África.

Essas tendências e conceitos, sincretismo, dessincretização, africanização ou reafricanização ocorrem de forma assimétrica, divergente e até opostas, espacial e temporalmente no país e expressam uma diversidade social, política e acadêmica.

Sincretismo, cultura, identidade, etnicidade e outras categorias sociais complexas necessitam continuar a serem pensados e repensados, com a colaboração de diferentes ciências e correntes de pensamento. É importante lembrar que a própria definição dessas diversas categorias, como do

fenômeno do sincretismo, continua constituindo um desafio para os especialistas. (FERRETI, 2001)

Tempos de mistura, como definem Plaza (1987) e Da Matta (1993) e que explicam as diferentes manifestações rituais e de representações no Candomblé e Umbanda, dos orixás e seus símbolos. Assim Exu, conforme o culto e a nação, tem vários símbolos, mas que mantêm entre si grande similaridade. Segundo o Babalorixá Leandro de Xangô do *Baixo Santa do Alto Glória*, do bairro da Glória no Rio de Janeiro, Exu é representado pela chave, tridente, vulto (pênis ereto), etc., representações iconográficas de total regularidade.



lexikon.mynetcolgne. Exu, s/d



Universidade Federal Fluminense. Exu, s/d



Fundação Palmares. Exu, s/d



portaldosorixás. orixá, s/d

Rubem Valentim, Artista da Luz, título de exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte e de livro editado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (2001) traduz o objetivo do pintor, *procuro a claridade, a luz da luz* (p. 23), e nas palavras de sua mulher Lúcia Valentim, *Leio na*

obra madura do Rubem as falas místicas do Egito, dos iantras da Índia, das antigas signografias do Oriente, das expressões misteriosas dos povos que aqui viveram muito antes de chegar Colombo. (p.16).

Segundo Bené Fonteles, auto-intitulado Ogã do Terreiro Imaginário de Rubem Valentim, a visualidade do artista advém da consciência de uma negritude ferida da senzala à favela, na sua obra consolada na personificação do espírito crístico de Oxalá no Candomblé, herança cultural das nações kêtu, angola, jêje, yorubá e nagô na Bahia.

Segundo o próprio Rubem Valentim a sua linguagem plástico-visual-signográfica está ligada a uma cultura afro-brasileira, atávica, contemporânea, mística e universal, fusão e síntese de elementos de origem européia, africana e ameríndia;

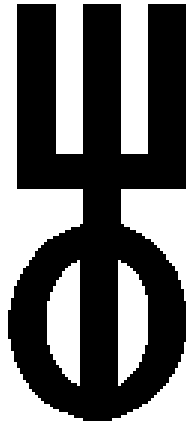
passsei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um design (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha pelo menos – em termos de ordem sensível. (VIESI,2001, p.29)



Revista O Caixote: Pintura 28, 1965



Coleção Lia Bica: pintura 3, 1966



Esta aproximação da obra de Rubem Valentim e Fróes estaria ancorada nesses elementos plásticos visuais signográficos, a partir de uma *estrutura e design* reveladores de uma realidade *em termos de uma ordem sensível*, aproximação que os autores da Teoria da Poesia Concreta postulavam para com Volpi, que junto com Valentim são tema da obra *5 mestres brasileiros : pintores construtivistas ; Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*.

Cabe também para Elson Fróes a afirmativa de Rubem Valentim, citado por Margarida A. Patriota;

O pintor contemporâneo Rubem Valentim é categórico em afirmar que a importância do artista plástico no mundo atual reside na sua capacidade de criar um sistema de signos visuais que, dentro do contexto da História da Arte, se apresente como um ato comunicativo único e insólito, desvinculado ao máximo de todos os “ismos” estranhos à sua realidade e estruturado de maneira única e específica a seu emitente, tal qual o idioleto. (1985, p. 71).

Patriota se refere aos idioletos não-figurativos, dentre os quais podemos situar a obra de Valentim e os poemas visuais de Fróes, que se assemelham a um novo código lingüístico isolado, em diálogo com outros códigos lingüísticos já implantados, não caracterizando ruptura de normas posto que estas são internas a cada código.

Dessa forma, a ruptura de normas levado a cabo pela poesia de vanguarda não se pode aplicar à obra de Elson Fróes, visto que os seus poemas estão no sentido da construção e consolidação de um novo código, deixando em aberto a proposição de Subirats, *A superação da vanguarda supõe ... uma reatualização de seu sentido transgressor e de seu impulso utópico.* (SUBIRATS, 1986, p. 64), do espírito crítico e renovador da arte.

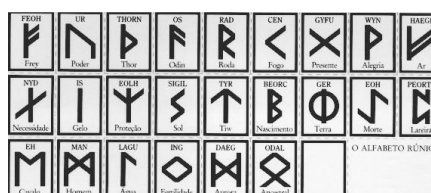
A leitura do poema *Lovepoem* feita neste trabalho foi comentada com EF em depoimento informal, que deu referências ao código verbal das Runas, da simbologia viking, como um dos elementos na construção do poema e da legenda do poema.

Pesquisa sobre o assunto na internet pelo Google, alcançou 1.990.000 resultados para runa, runas, rune, runes, rumenal e ruminal e até onde foi possível observar o interesse pelo rumenal, conjunto de práticas mítico-religiosas nórdicas que utilizava as runas como oráculo, agora retomado, é predominante.

Selo postal da Suécia, disponível para a venda no site <http://www.stampwants.com>, com parte do alfabeto das runas e as letras correspondentes do alfabeto latino. Sergio Sakall apresenta no seu site este selo e o alfabeto completo das runas, que é reproduzido em vários sites.



Suécia. Selo postal. S.d.



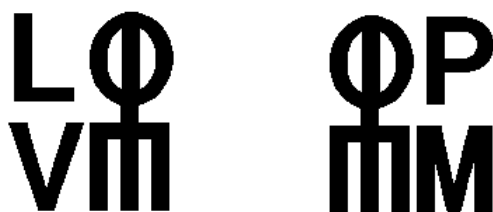
Almada.org. Runas. s/d.

Com estes elementos é possível fazer uma aproximação com o símbolo (invertido como em Rubem Valentim) *love rune amulet* do poema de Elson Fróes como um ideograma, a justaposição das letras do *proteção* e *terra*.

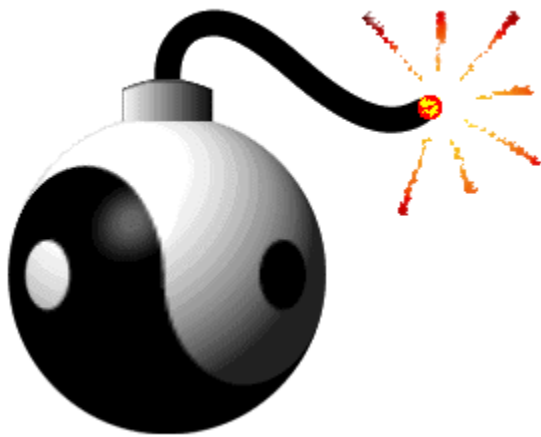


Apenas no final deste trabalho percebeu-se que *love poem* não continha somente um signo plástico e um signo verbal quase desconhecido, mas como Aguilar, (2006) na sua leitura do poema *Zen*, de Pedro Xisto, *devo reconhecer, ainda correndo o risco de parecer demasiado inepto, que me custou bastante encontrar a palavra “zen”* [love poem] *neste “texto” de Xisto* [Fróes] (p.199).

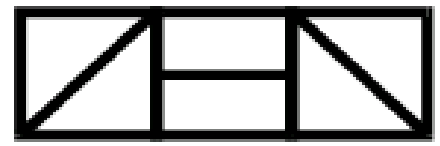
Assim, da mesma forma como Aguilar, *quase distraidamente*, constatou-se que *love poem* são as palavras *love* *poem*



Em *love poem* Elson Fróes incorpora a língua que se pretende universal e um símbolo animista numa síntese pós-moderna e radicaliza na importância da palavra/título na construção verbivocovisual; o título como poema, retirando a sua funcionalidade *natural* meramente indicativa da nomeação poética. Ao concretizar o título como poema, Elson Fróes isomorficamente sincretiza o título, o objeto e a sua função, os signos verbais e o plástico. Augusto dos Anjos redimensiona a capa. Dias-Pino materializa o livro; a concretização, transformação e materialização do título, capa e livro.



Bomba Zen

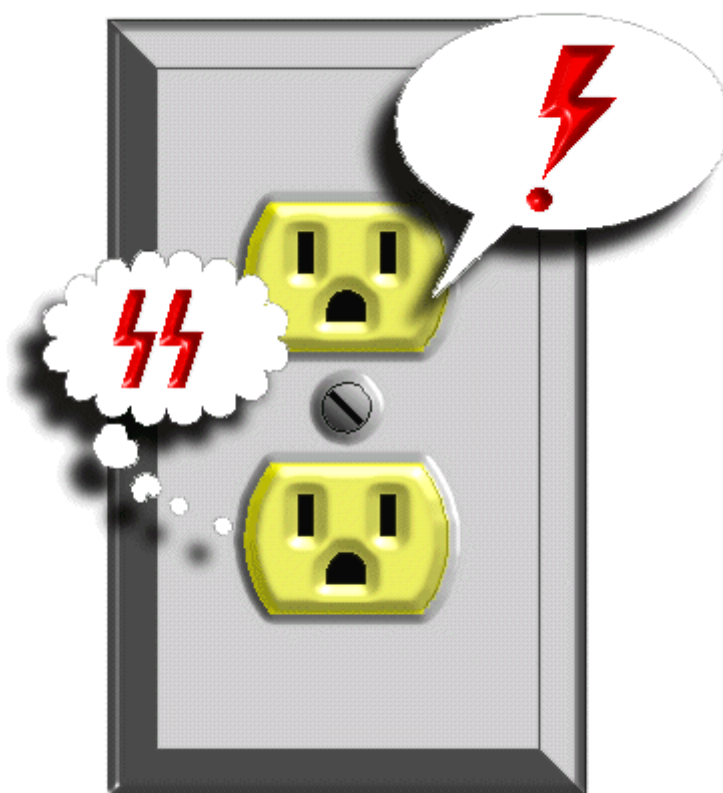


Zen

A referência poética imediata é o poema *Zen* de Pedro Xisto, analisado por Menezes (1991, p.80); *A estrutura do [poema e do] pensamento oriental desenvolvido sobre a composição a partir de opostos complementares* e, ainda, demonstrada por Aguilar (2006) a complexidade da sua leitura na sua obra *Poesia Concreta Brasileira* (p.199). Em *Zen*, Pedro Xisto incorpora os princípios do pensamento *zen* e da racionalidade concretista, o traço da arquitetura funcionalista, o ideograma, o equilíbrio, a simetria oriental dos opostos complementares e da geometria especular, ligados a um curto rastilho de pólvora incandescente por Elson Fróes, detonador destes conceitos.

Bomba Zen é metapoético, um poema tratando de outro poema e de seus princípios construtivos; em *Bomba Zen*, os princípios do pensamento *zen* são apropriados integralmente pela simbologia visual dos opostos complementares *yin* e *yang*, pela nomeação do poema e do que vê implodir, a poesia concreta e os seus princípios de racionalidade, funcionalidade e equilíbrio, na composição poética visual baseada no ideograma, na simetria geométrica especular, no traço da arquitetura funcionalista e na sua perspectiva salvacionista e utópica de um processo autoritário e ideológico.

Bomba Zen é metalingüístico por apropriar o princípio da *Tradução Intersemiótica* desenvolvido por Julio Plaza, de transposição de um código, no caso do poema *Zen*, verbo-gráfico, para um código visual, atendendo as ressalvas feitas por Melo e Castro de que o conceito permite supor uma completa tradução intersemiótica desde que ocorram mudanças de código e de meios (suporte), o que é realizado por Elson Fróes na versão digital.



SSOCKETS

Neste poema, retomando o alfabeto rúnico, aparece a letra correspondente ao duplo S, de referência nazista, (sigla da *Schutzstaffel*, força paramilitar do regime nazista); no título *SSocket*, outra referência ao duplo S nazista, além do comentário do autor sobre estes significados em depoimento informal.

A letra S tem na grafia rúnica um sentido dado pelo Sol que a representa, símbolo de energia assemelhado a um raio (descarga elétrica), tendo o misticismo nazista apropriado-se da mitologia nórdica-germânica na elaboração dos seus símbolos, dentre estes o da SS, grupo de segurança pessoal de Hitler alçado à tropa de elite ao longo da guerra.



Instituto Ponte Valtellina.
Soldados da SS. s/d.

Os símbolos estão contidos em “balões” de HQ (legendas das falas dos quadrinhos); o balão de linha contínua em linguagem de quadrinhos significa realidade, realidade do cotidiano das cidades e ruas, em que o S simples, da energia do cotidiano popular é superior ao balão de linha recortada como uma nuvem, de sonho ou pesadelo do S duplo nazista.

Os olhos arregalados e a boca aberta da imagem da tomada expressam o susto de alguém pego de surpresa em situação de grande risco e incapaz de se defender, paralisado e pálido amarelado pelo pânico. A cor amarela remete ainda ao seriado animado *Os Simpsons* exibido pelo canal de TV Fox, pela cor dos personagens e que retrata e ironiza o estadunidense médio, que é apresentado como caipira, pouco instruído, autocentrado e preconceituoso, fundamentos de qualquer fascismo.

socket tem como tradução soquete, ferramenta de retirada de porcas em cavidade, num sentido de extração de algo defeituoso das entranhas.

A imagem das tomadas de ligação para equipamentos elétricos tem um formato de :- (sinal gráfico usual de expressão de tristeza, e tem a opção de autocorreção do editor de textos Word pelo símbolo ☹, de sentido inequívoco hoje na internet;



UOL. Primeiro emoticon comemora 25 anos.
19.09.2007 08:00



O emoticon, aquela carinha sorridente (ou não) que serviu para revolucionar o mundo da comunicação virtual, está completando 25 anos nessa semana. E, para o bem ou para o mal, ele mudou tudo o que entendemos por conversação via teclados. O primeiro a utilizar o sinal foi Scott E. Fahlman, então professor da Universidade Carnegie Mellon, localizada em Pittsburgh, nos EUA. No dia 19 de setembro de 1982, mais precisamente às 11h44, ele usou as teclas do ponto-e-vírgula, traço e parêntese :-) e criou um sinal que foi publicado em um boletim eletrônico, durante uma discussão sobre os limites do humor digital. A comemoração teve direito até a site oficial. <http://www.cs.cmu.edu/smiley/>

O poema tem uma polissemia encadeada e um vetor principal, o símbolo de energia da letra S do alfabeto rúnico associada ao grupo militar nazista, potência bélica que enfrentou os exércitos soviético e estadunidense, ocupando grande parte da Europa e, sobrepondo-se a essa força de guerra promovida por um estado totalitário, a energia popular, de resistência e vitoriosa. Esta simbologia está contida numa imagem, metatecnológica de uma tomada de instalação elétrica e numa linguagem visual de HQ, desenho animado e de informática.

O poema S SOCKET fez parte da Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica realizada em Itu, São Paulo, em novembro de 2005, juntamente com o poema *Orfeu*.



Orfeu

A página em branco de Mallarmé tinha impressionado os poetas da primeira metade do século XX, como sendo uma partitura onde espaço e tempo se projetavam angustiadamente. Mas, na segunda metade desse século, isso gradualmente mudou. O poeta na não é confrontado com a página branca, mas sim com um complexo de aparelhos eletrônicos complementando o seu eu, com múltipla capacidade de gerar texto e imagens coloridas, em movimento e em transformação. Aí a Poesia Concreta dos anos 50/60 encontra a sua razão e projeção no futuro... que é hoje o nosso presente.
(MELO e CASTRO, 2006).

A Internet é o suporte contemporâneo da informação e as suas possibilidades técnicas são intermináveis, quanto a programas e equipamentos disponibilizados diuturnamente, de multimídias, interativos e de comunicação, *em que pensamentos, conceitos, vão sendo acumulados e trocados por outros conceitos, não interessando mais a noção de objeto ou de representação, mas a idéia de fluxo.* (DOMINGUES, p.1997, p.21).

Um repertório original é perfeitamente apropriado da diversidade de linguagens que coabitam a rede, implicando na composição de um objeto poético com elementos estéticos de variados suportes, sincrético e ideogramático, com um caráter

intrinsecamente metalingüístico, uma segunda natureza onde a metalinguagem, por definição, transforma a linguagem como instrumento de reflexão sobre si própria, eclipsada ou não pela visualidade poética digital.

Santaella (1997) refere-se às máquinas substitutivas do esforço muscular humano, mecânicas, das origens da Revolução Industrial, às máquinas sensórias, de extensão dos sentidos humanos, analógicas ou digitais; as primeiras povoaram o mundo de objetos industrializados, já as máquinas sensórias inundaram o planeta de signos, como uma fotografia ou marca de jeans, como relata Ítalo Calvino (1998).

A segunda revolução industrial, diferentemente da primeira, não oferece imagens esmagadoras como prensas de laminadores ou corridas de aço, mas se apresenta como *bits* de um fluxo de informação que corre pelos circuitos sob a forma de impulsos eletrônicos. As máquinas de metal continuam a existir, mas obedientes aos *bits* sem peso. (p. 22).

Nesta relação de interface homem-máquina o meio eletrônico assume uma dimensão que nos remete ao pós-biológico, da capacidade interativa digital que capta, processa e responde às ações do corpo, que por sua vez capta e processa esses estímulos sensoriais e retorna em novas ações, num processo contínuo de retroalimentação em uma mescla orgânica e inorgânica sinestésica, homem-máquina, biológico-sintético.

A eletrônica está ampliando a inteligência e a percepção traduzidas em paradigmas computacionais e a comunicação com as máquinas está determinando a fusão de sistemas naturais inteligentes com sistemas artificiais inteligentes. (DOMINGUES, 1997, p.26).

A máquina e o suporte eletrônico colocam o corpo no centro da experiência e da produção da arte, o que já fazia parte do processo contemporâneo vivencial artístico, mas de uma forma que a eletrônica altera e interfere exponencialmente na capacidade humana de processar informações, ampliando e modificando o campo de percepções.

Esses meios, segundo Subirats (1986), são uma extensão tecnológica dos nossos sentidos, emoções e inteligência e tornam o mundo mais próximo e disponível numa variedade de possibilidades de acesso ao conhecimento avassaladora, mas nos tornam ao mesmo tempo dependentes das suas condições objetivas e fragmentárias da

realidade, limites tecnológicos que nos afastam do mundo real, nos fazem calar e nos ameaçam subjetivamente de anulação existencial.

Em meio à multiplicação praticamente indefinida de formas, imagens e informações, e de sua fascinada sedução, o homem tardo-moderno sente ter perdido a palavra. Não se trata, porém, de que o individual veja sua expressão ameaçada ou constrangida, como sucede nos regimes totalitários tradicionais. Trata-se antes da consciência subjetiva do obsoleto, ou da característica negativa da inadequação e insuficiência que sua voz sempre assume frente à onipotente objetividade das linguagens codificadas que a absorvem e submetem. (SUBIRATS, 1986, p.99).



MUSEU DO PRADO.
Velasquez. Las meninas, 1656.

Poderíamos começar *fenomenologicamente* por descrever o cenário visível e identificar as personagens que o habitam. Vemos ao centro a infanta Margarida, que tinha apenas cinco anos quando o quadro foi pintado, ladeada pelas damas (*las meninas*, a que o quadro deve o nome por que é conhecido). Um pouco mais à direita do quadro (à nossa esquerda), o pintor, tendo numa mão o pincel e na outra a paleta das cores, parece fixar-nos, como se fôssemos o modelo do que ele está a pintar nessa tela de que vemos apenas o reverso: *o quadro no quadro*. Do lado oposto, vemos outras personagens: cortesãos, anões, um cão que parece dormir, de olhos fechados, como se estivesse ali para dar corpo a um *olhar* que escapa a todos os que, de olhos abertos, nada vêem.

Mais ao fundo, numa *mancha* de luz, uma outra personagem, como que indecisa, não sabendo nós se vai entrar ou sair: José Nieto, de seu nome, camarista da rainha. O braço direito de José Nieto parece apontar para algo que se afigura um quadro, mas que não é um quadro, é um espelho onde estão reflectidas duas personagens: o rei Filipe IV e a sua esposa Mariana. (PEREIRINHA,2000)

O espelho reflete a imagem do Rei e da Rainha, que estariam num lugar físico externo ao quadro, na posição do espectador que contempla a obra e é contemplado por Velásquez, portanto, Espectador = Majestade, entendido como o indicado divino para dirigir os destinos dos homens, o valor absoluto, a razão do trabalho do artista, o seu sustento e, quiçá, a sua glória. O Espectador é incorporado virtualmente à cena, reforçado pela captura da magia pictórica dos olhares do pintor, da infanta, da menina e

dos outros cortesãos. O mercado de consumo esgotou a metáfora da Majestade do Espectador de Velásquez, tornando a Realeza consumidor; Elson Fróes recupera este espectador majestático no poema, transformando-o em poeta olhando para si mesmo numa tela de monitor e assim indefinidamente. O suporte é fundamental na leitura do poema, vê-lo na internet concretiza isomorficamente o poema visual-digital, um poeta vendo uma tela similar, diverso de um poema impresso.

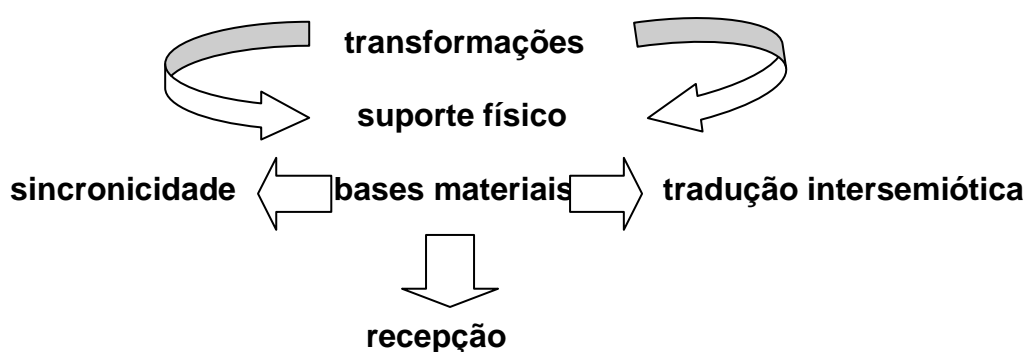
Para Plaza (1987) as transformações tecnológicas determinam a forma e condicionam o processo de recepção e implicam em mudança de suporte, segundo Aguilar (2006), o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual.

As transformações que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas, e sobretudo, dos processos sociais de recepção... as próprias condições materiais de produção da arte na contemporaneidade contêm, no seu bojo, a emergência da sincronicidade.

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois nestes estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p.10).

A Realeza de Velásquez tornada Consumidor pelo Mercado e transformado em Poeta por Fróes é, segundo Plaza, processada pela teoria como receptor.

Este processo apresentado esquematicamente:



No mesmo sentido, Aguilar afirma;

Precisei confrontar, outra vez, minha formação e a crença – forjada em minhas leituras acadêmicas – de que no texto estava tudo. Ao abandonar a perspectiva textual, passei da *leitura à pesquisa*: tentava compreender como as vanguardas criavam um lugar poderoso de produção de sentido que não estava relacionado exclusivamente à e escritura, e sim aos processos de recepção, negociação, manipulação e exibição. (Aguilar, 2006, p.14)



Essas questões fazem parte do eixo semântico do poema *Orfeu*, que compõe a capa do *folder* e do cartaz/pôster da Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica realizada em Itu, São Paulo, em novembro de 2005, tendo como curadores Hugo Pontes e Jorge Luiz Antônio e Elson Fróes como convidado especial.



Zyclus

Na apresentação da obra de Elson Fróes foi descrito que *os poemas são visualizados em conjunto na tela do computador, Com um clique no ícone do poema, abre-se uma janela com o poema no seu tamanho original, similar à tela inicial do Windows; uma página poética meta-cibernética..*

A página inicial do Windows com seus ícones é desdobrada acessando a página inicial dos poemas visuais de Elson Fróes, com o conjunto de poemas formando um pano de fundo, *uma página poética metacibernética*, e clicando o ícone do poema *Orfeu*, vê-se a imagem de um poeta olhando um monitor, um poema *metacibernético* de

uma página *poéticametacibernética*. *Zyclus* é um dos desdobramentos desta seqüência, no monitor de Orfeu se apresenta o poema *Zyclus*, *metapoético-metacibernético* de uma página *poéticametacibernética*.

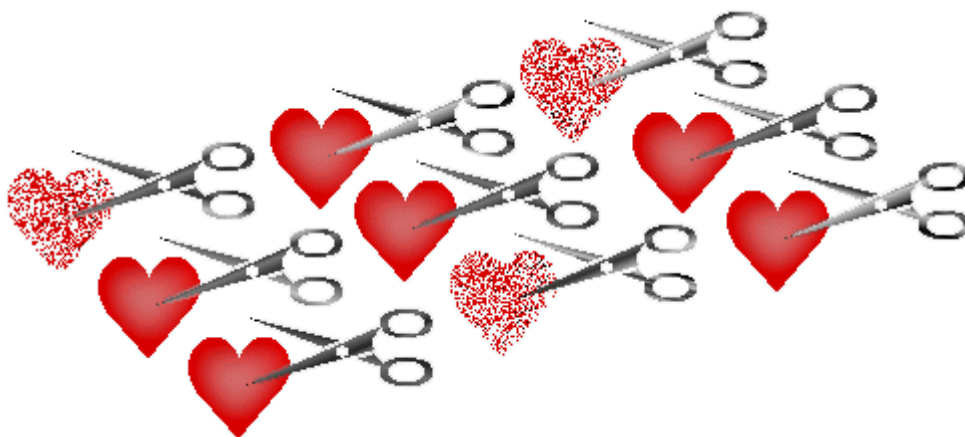
Zyclus e *Orfeu* se detêm sobre a questão do suporte a que Aguilar (2006) se refere como o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual. Em *Zyclus* a cor azul das cantoneiras e da letra Z, que reproduz o movimento gráfico do cursor tracejado na tela na tela, são vetores do sentido metapoético-digital, uma janela do Windows, acompanhado da imagem sonora “onomatopéica” do zumbido dos zzz do funcionamento dos *coolers* de resfriamento dos componentes do computador.

A letra Z é a síntese gráfica do poema, que por sua vez é fragmento de parte maior, que se estende à frente e para trás como num *display* eterno, sem começo e fim, apreendida numa simultaneidade atemporal e paradoxalmente linear, como descrito por Seabra a respeito de *Zyclus* de Holderlin-Scardanelli-Holliger;

...é também uma obra *ucrónica*, desde logo no peculiaríssimo diálogo/recriação com Hölderlin/Scardanelli, mais decantadamente com as inscrições/transfigurações de materiais de Bach ou Mozart que nela figuram, mas ainda também porque construindo-se a partir do Ciclo das Estações, engendra um tempo hipnoticamente hierático, suspenso e circular. Como se fosse infundável... (SEABRA, 2006/7).

O crítico estabelece paralelos da obra que remetem a um atavismo estético do poema *Zyclus* de Elson Fróes relacionado ao *paideuma* concreto e que, pelo paralelismo e diferença estabelecidos, incorpora o poema *Zyclus* numa rede de referências significativa e referenciada ao longo desta monografia;

A propósito, há um evidente paralelismo, com vinte ou, agora, quarenta anos de intervalo, entre o que foi o mais dilatado *work in progress* de Boulez, (Pierre Boulez, professor de composição de Holliger), *Pli selon Pli – Portrait de Mallarmée* e o *Scardanelli-Zyklus*. Mas no paralelismo se evidencia também a diferença: enquanto uma obra sobre o *Livre* de Mallarmée, pela própria natureza do material enquanto *projecto*, nunca poderia em rigor estar *acabada*, teria antes de ser dada como *closed* ou *terminada*, a estrutura do *Scardanelli-Zyklus* é em rigor cíclica, com as diversas partes corais sobre as quatro estações, e os exercícios (*übungen*) instrumentais, numa sucessão virtualmente infundável na sua circularidade. (SEABRA, 2006/7)



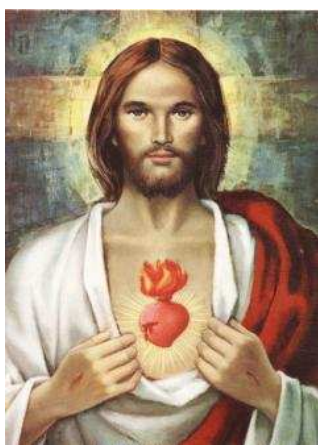
Cortes

O título *Cortes* é palavra determinante na construção poética polissêmica e visual do poema, com a oralização fechada em *O*, *cortes* tem o sentido da parte inicial do processo de conquista amorosa e na oralização aberta, o significado de término, fim de cena cinematográfica. A palavra *cortes* tem correspondência com a imagem da tesoura e seu duplo significado, como instrumento de corte e separação composta por duas figuras humanas enlaçadas, convergindo para um sentido único de que o início e o fim estão contidos nas palavras, nas coisas ou nas suas representações.

Visualmente, ainda, e semanticamente coerente, as imagens do coração são mostradas em cor vermelha granulada desintegrando-se como paixão crepuscular ou em vermelho opaco com os centros sutilmente esmaecidos como prenúncio do fim, formando um triângulo de corações opacos e um triângulo de corações granulados entrelaçando-se com uma linha central de três corações opacos e, para cada coração, uma tesoura, que metapoeticamente remete para a ruptura com o tema amoroso.



Inflamável



...É bastante longa e bela a evolução histórica do culto ao Coração de Cristo. Origina-se do Antigo Testamento, que coloca o coração como sede da nossa sabedoria, dos afetos e sentimentos, até mesmo como elemento unitivo de todas as manifestações humanas espirituais e intelectuais. Este conceito, de sólidas raízes, deveria ser objeto de reflexões antropológicas e psicológicas. É preciso retê-lo, para se poder entender melhor a profundidade do culto ao Coração de Jesus. ...
Cardeal D. Eusébio Oscar Scheid - Arcebispo da Arquidiocese do Rio de Janeiro

O coração foi até a Idade Média entendido como o centro de físico-psíquico do corpo, portanto, a metáfora de Cristo como o Coração da humanidade.

Calvino (1998, p.99) distingue *dois processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar a imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal* e indica a importância que a comunicação visiva tomou no Catolicismo da Contra-Reforma como forma de conhecimento dos significados profundos, pré-estabelecidos os pontos de partida de imagens definidas pela Igreja

através da Arte Sacra e o ensinamento oral de enunciados teológicos, abrindo-se para a fantasia do fiel, a partir destes princípios, a pintura de infinitas imagens mentais.

O autor refere-se a modelos científicos para o processo de formação dos seres vivos, do que se apropria a teoria da linguagem de Noam Chomsky da imagem do cristal e às discussões sobre o processo de aprendizagem de Piaget e da imagem representativa da chama;

Cristal e chama, duas formas da beleza perfeita da qual o olhar não consegue desprender-se, duas maneiras de crescer no tempo, de despender a matéria circunstante, dois símbolos morais, dois absolutos, duas categorias para classificar fatos, idéias, estilos e sentimentos. (1998, p. 85)

Elson Fróes atende às recomendações do Cardeal D. Eusébio Oscar Scheid, de reflexões antropológicas e psicológicas sobre o culto do Coração de Jesus e compõe o poema tomando a imagem emblemática encimada por chamas vermelhas e amarelas, redundantemente em forma de coração e sobrepõe esta imagem ideogramicamente a uma sinalização contemporânea, um quadrado com a inscrição INFLAMÁVEL, o perfil de um cristal apoiado num vértice que, tal o peito de Cristo, abriga um coração em chamas de que nasce de um segundo coração.

Lápide, Alvo, O poeta e Ode vertical.

Poemas em que a visualidade potencializa a palavra.

A Escola de Altos Estudos Técnico-Artísticos de Moscou, à época da Revolução Russa, a Bauhaus, os movimentos cubismo, dadaísmo, construtivismo e o futurismo, vanguardas artísticas, por definição do século XX, tiveram o signo lingüístico, a palavra, como *material* e, segundo Aguilar, (2006) de todos os domínios de intervenção das vanguardas, nenhum foi tão descurado pela crítica e teoria como a *dimensão tipográfica*.

Para compreensão da experimentação tipográfica como um fenômeno estético central na produção poética vinculada à modernidade e mudanças sociais, Aguilar (2006) propõe quatro princípios de construção:

(1) reprodutividade;

Na prática fundamentalmente manual que é a escritura literária – a tipografia – localizada sempre no final do processo e fora do controle do autor – trazia ao espaço literário o dado tecnológico-moderno. ...Diferentemente de outras artes, a literatura havia atravessado há séculos o limiar da reprodução, com a invenção da imprensa. (p.218).

O poeta assume o tecnológico como um dos fundamentos a serviço da composição do poema, como nas experiências tipográficas do período barroco, nas xilogravuras das capas da literatura de cordel e da obra de Augusto dos Anjos, na tradição gráfico-visual das revistas do início do século no Rio de Janeiro e São Paulo e nas formas visuais dos antecessores apontados pelos poetas concretos.

Desde o início do movimento o planejamento da forma de cada poema concreto dispensa o artesanato escritural, a composição e a solução técnico-tipográfica são interdependentes e marcam historicamente a produção poética. Essa datação e **(2) contemporaneidade**, segundo princípio construtivo, são exemplificadas por Aguilar em Giorgio Vasari, Erwin Panofsky e, em Augusto de Campos, no seu poema *Intradução*, em que autor original provençal tem o nome grafado em letras góticas e o do tradutor em letras *Wetminster*, associada à computação, advindo daí um terceiro princípio construtivo de acordo com Aguilar

O atributo temporal da forma tipográfica adquire um caráter **(3)clarificador**, a partir do momento em que se pode atribuir a ela uma “auto-referencialidade”. Nesse caso, o tipo remete, analogicamente, a operações estéticas mais amplas e possui valor programático. Assim a tipografia Bauhaus não só expressa um projeto artístico, como traz consigo os postulados de circulação e recepção que a escola alemã buscou também em outros campos (funcionalidade, clareza, síntese, austeridade). (2006, p. 221).

A fonte *futura bold*, da mesma forma, se tornou emblemática, encarnando o aspecto da funcionalidade e economia, expressando estético-programática os princípios da poesia concreta.

O quarto e último princípio proposto por Aguilar de construção para abordar a experimentação tipográfica é o de **(4) materialidade**, o sentido que traz o tipográfico em si mesmo, a radicalização no sentido dos “despojos do mundo do fenômeno”, expressão de Adorno citada por Aguilar, equivalente a *O resto é poesia*, subtítulo da matéria que trata da *dimensão tipográfica* na sua obra. (2006, p.217)

Esses “despojos” ou “resto”, segundo Johanna Drucker, citada por Aguilar, *...valores contingentes da materialidade que produzem significação e devem ser considerados nos experimentos tipográficos*, (p.222) adquirem relativa autonomia com os poetas concretos, implicando na ruptura binária do signo com a introdução do *desenho* do significante, o significante do significante, papel exercido pela fonte *futura bold* no concretismo ortodoxo em meados da década de 50, segundo Aguilar, e pelas variedades de tipos assumidas pelos poemas concretos na década de 60.

Nessa fase, o poema concreto assume o trabalho tipográfico no sentido do impacto visual, linha experimental desenvolvida por Augusto de Campos nos anos 70 com a utilização da *letraset* na composição dos poemas, oposição de texto e imagem em *Pós-tudo* (1985), paródia e *kitsch* em *Luxo* (1965), associação de blocos de palavras pela heterogeneidade tipográfica em *Memos* (1976), uso contingente do signo em *Pulsar* (1975) e em cada um dos poemas, que definem *per si* o uso particular da fonte tipográfica e não mais um programa.

Segundo Aguilar, a utilização da variedade tipográfica com Augusto de Campos se expande com o uso da serigrafia e incorpora a dimensão ampliada do processo de reprodução, a utilização de cores e a exposição como quadro da tela serigráfica, trabalho

visual que desloca o visual do pictórico para as relações entre as palavras e entre as letras e o fundo.

Ao uso contingencial da variação tipográfica e dos efeitos visuais, Augusto de Campos introduz outros sistemas simbólicos na composição poética, em que o tátil do braille em *Anticéu* e a instantaneidade do morse em *Intradução: Amorse* (1988). *A significação poética do texto não só resulta, em um poema como “Anticéu”, do significado das palavras ou das relações entre os significantes, como do que a tipografia faz com eles. Em seus jogos visuais, a forma dos signos permite ir além de si mesmos...(p.230).*



Lápide

É possível afirmar as possibilidades preliminares do texto; gravação em material apropriado diretamente da natureza, objeto concreto e real; texto impresso; representação analógica, fotográfica; imagem digital. O poema pode conter qualquer um dos suportes mencionados e permite seguir a infinita evolução

tecnológica rumo à morte, o tema visual do poema e dos versos, *vê e esquece o que és / vida viés que se esvai*, simbolistas, conforme depoimento informal de Elson Fróes.

Hatherly (1995) postula que a ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX, inserindo-a no movimento internacional da poesia concreta, deu-se alinhando-a à poesia barroca, por motivos subversivos de se contrapor à ordem geral de descrédito da crítica oficial e a redescoberta dos seus preciosos valores estéticos e afinidade racional e estética.

Melo e Castro afirma;

Portugal, estando na Península Ibérica e pertencendo à cultura mediterrânico-atlântica, é um dos lugares de nascença da cultura barroca. Assim a poesia barroca, embora esquecida durante duzentos anos, pertence às nossas raízes mais profundas. Foi, por isso, necessário redescobrir criticamente a poesia do Barroco português para se chegar à conclusão de que o experimental e o visual portugueses dos anos 60 têm as suas raízes muito mais no Barroco, recebendo assim um influxo subliminar ideogramático de origem egípcia e mediterrânica medieval, do que nas teorias de Fenollosa e Ezra Pound sobre o ideograma chinês, como é o caso do Concretismo brasileiro. (2006, p. 157).

Já Risério (1998) propõe, para o concretismo brasileiro, em contraposição ao Romantismo local e extraliterário, uma origem Simbolista, como Elson Fróes subliminarmente sugere, cosmopolita, adepto da “internacional do símbolo”, entendido como a dissolução das particularidades locais, esteta da escrita e representante por excelência do século XIX, o apogeu da tecnologia letrada. O simbolismo é visto como a “escola do culto da escrita e da ruptura integral com a comunicação fácil”, da mensagem cifrada, do hermetismo, “da concentração máxima no artesanato da palavra” e da “exacerbação ritualística do ato de escrever. *Podemos então repetir que o rigor concretista, sua concentração extrema no artesanato sígnico, sua consciência da palavra escrita descendem, em linha direta, do simbolismo, principalmente de Mallarmé.* (RISÉRIO, 1998, p.94).

Se dou alma ao que vejo
Desejo alvo e claro
Tudo o que almejo.
Se te alvejo o coração.
Amor revés me encete
Esta seta incerta.

E.F. 1572.

Alvo

O poema *Alvo* foi elaborado, segundo Elson Fróes em *Notas*, "Com a tipografia de Os Lusíadas de Luis de Camões", estabelecendo intertextualidade com o poema *Intradução* de Augusto de Campos, comentado por Aguilar:

tradução de alguns versos do poeta provençal Bernart de Ventadorn. Ao lado das duas assinaturas, inscrevem-se as duas datas em que os poemas foram compostos (o original, de 1174, e a tradução, de 1974) com diferentes tipografias que correspondem ao poeta traduzido e ao poeta tradutor. (2006, p. 220)

Intradução

Bernart de Ventadorn 1174

Augusto de Campos 1974

Se eu não vejo
A mulher
Que eu mais desejo
Nada que eu veja
Vale o que
Eu não vejo

Alvo

Elson Fróes 1572

Se dou alma ao que vejo
Desejo alvo e claro
Tudo o que desejo
Se te alvejo o coração
Amor revés me encete
Esta seta incerta

A adoção dos princípios programáticos estabelecidos por Augusto de Campos e sintetizados por Aguilar é a base da intertextualidade que Elson Fróes estabelece com o poema de Campos, se estende às referências no texto poético à temática amorosa e aos vocábulos *vejo* e *desejo* e, mais uma vez, o intertexto com a odisséia das antigas navegações, das descobertas de um novo mundo e o anúncio de fontes inesgotáveis de riqueza.

o poeta a cinzelar
sua massa . sim . zerar .
masserar . airar o que
em pedra . desimpedir o que
opõe-se ao ar . ao sol . ao
poder de ver o quase real

o poeta a cinzelar
sua massa . sim . zerar .
masserar . airar o que
em pedra . desimpedir o que
opõe-se ao ar . ao sol . ao
poder de ver o quase real

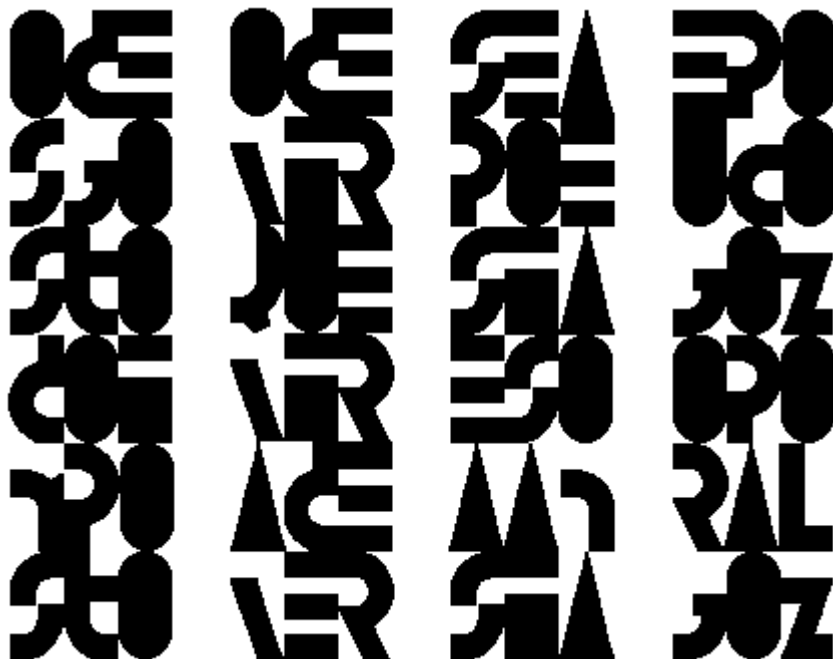
ELSON·FRÓES

O poeta

elson fróes

Neste poema, a fonte “ELF True Type” atua fisiognomicamente, tipo gráfico e temática se remetem, a fonte apresenta-se em segmentos retos como o corte de cinzel na pedra, citados no texto, metapoético. Ao lado, o mesmo texto em Times New Roman.

A poesia visual de Elson Fróes nos poemas assume o idioma como núcleo da comunicação e atende a definição de Augusto de Campos (CAMPOS et al., 1975, p.44) no texto-manifesto *Poesia Concreta*, ...recusa-se a tratar as palavras como meros veículos indiferentes, tímulos-tabus da idéia, revivifica as palavras, vendo-as como um objeto dinâmico e um organismo completo, cerne da experiência humana poetizável.



Ode vertical

A ordem da construção e da leitura é dada pelo título do poema, *Ode vertical*, e recorreu-se na sua construção, e a sua leitura o exige, o trabalho de aproximação visual

de uma criação gráfica tendendo ao abstracionismo com a palavra, implicando em identificar palavras antes mesmo de ter todos os símbolos gráficos das letras que as compõem precisamente decodificado. Assim, qual Champollion, decodificou-se inicialmente algumas palavras, transcritas em fonte Times New Roman no quadro abaixo, estendendo ao conjunto do poema a “tradução” de cada letra já decodificada e a partir desta série de tentativas-e-erros, chegou-se a um primeiro resultado parcial:

ODE	ODE	SEA	EPO
S1O	2 I 4	POE	UCO
S3O	QUE	SIA	1O5
DOI	2I4	ESO	OPO
[] PO	ADE	5()	4A{}
S3O	2E4	SIA	1O5

Os numerais de 1 a 6 correspondem cada um à mesma letra e pelo sentido das palavras, foram substituídas pelas letras conforme o quadro abaixo:

1	G
2	V
3	T
4	R
5	Z

Os sinais, {}, () e [] correspondem a letras que não se repetem no texto poético, para {} foi encontrada letra “L” que atende ao sentido da palavra. Não foram encontradas letras que substituíssem os sinais () e [] e que atendessem ao sentido da palavra e ao texto poético.

{}	L
()	?
[]	?

Chegou-se a um resultado final inconclusivo:

ODE	O	ODE	O DE	SEA	SE A	EPO	É
SGO	DESGOSTO	VIR	VIR	POE	POESIA	UCO	POUCO
STO		QUE	QUE	SIA		GOZ	GOZO
DOI	DOI	VIR	VIR	ESO	É SOM	OPO	POR
[]PO	?	ADE	A DE	M()	?	RAL	ALGOZ
STO	POSTO	VER	VER	SIA	SIA	GOZ	

As séries de tentativas-e-erros findaram inconclusivas, mas Aguilar (2006), frente ao impasse na leitura do poema “Zen” de Pedro Xisto, cita um *Koan zen*: “quando não se pode fazer nada, o que se pode fazer?” (p.199). É significativo demonstrar o processo de construção poética de acordo com um programa de elaboração gráfica abstraído do signo verbal e possível perceber que o esforço da produção/desconstrução lúdica do poema é acompanhado da abordagem metapoética.

Haroldo de Campos (CAMPOS et al., 1975), com o exemplo do poema *terra* de Pignatari, demonstra a utilização do feedback, ou retro-alimentação, como elemento estrutural do poema, que o leva à referência do método comum tanto à cibernética quanto à Gestalt, citando W. Sluckin,

o comportamento “tentativa-e-erro” pode ser descrito em termos de “feedback negativo”. “A solução do problema pode ser considerada como o alvo imediato ou nível de equilíbrio da criatura. A informação – distância do alvo – é retro-fornecida ao centro de controle. Pode-se dizer que é este fluxo de informação que controla a marcha segura da criatura em direção ao alvo.” (p.77).

Ou ainda, como esclarece *RoSevenX*, Rosseti (2007), esclarecendo ou se defendendo da acusação *Hacker?! Eu?! Dependee...* dizendo da não existência de uma tradução mais próxima do termo em português, o que mais se aproximaria seria “fuçador”, pela curiosidade em descobrir as falhas do sistema;

No mundo real qualquer um de nós pode ser considerado "hacker" em alguma coisa: Basta pensarmos naquilo que resolvemos por conta própria, quando somos "curiosos" e procuramos entender a origem do problema (até após a leitura de literaturas específicas) e vamos pelo método de tentativa e erro. Nós sabemos que a tentativa e erro é a forma mais demorada para se resolver problemas, mas sem dúvida é a melhor, pois nos leva a compreender processos "ocultos" que seriam desconhecidos ou não seriam ensinados em livros e nem mesmo por outras pessoas.

O processo de decodificação do poema permite soluções semantizadas segundo os vetores estruturais do poema e qualquer solução que rompa este sentido é apontada como erro, como *...na matemática, o processo de manipulação do símbolo é tal que, ocorrendo uma confusão de ordens de abstração, o sistema evidenciá-lo-á imediatamente exibindo uma contradição.* (CAMPOS et al., 1975, p.78).

Poemas Visuais com Animação Digital

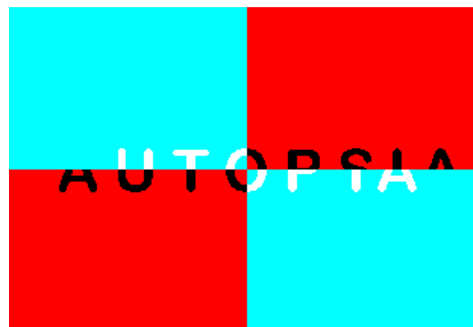
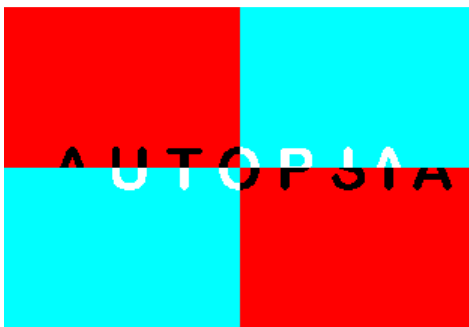
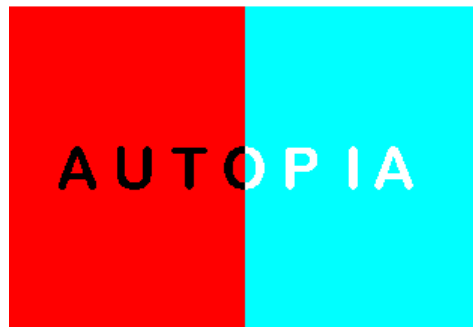
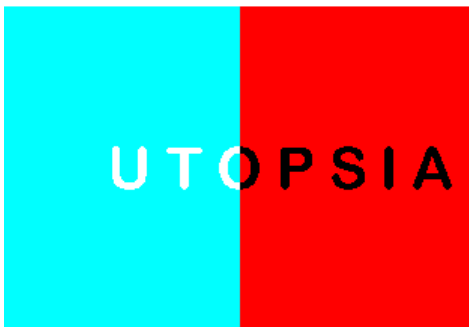
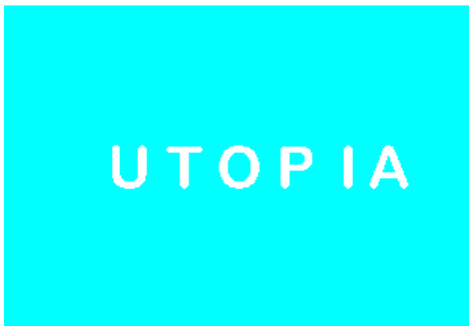


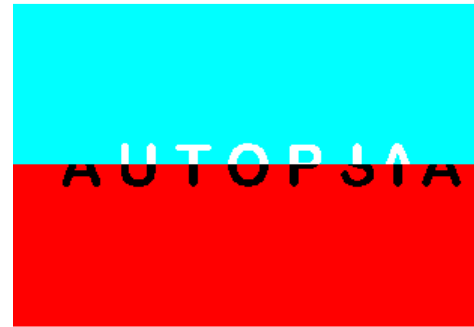
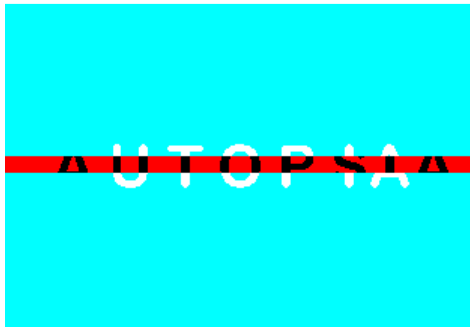
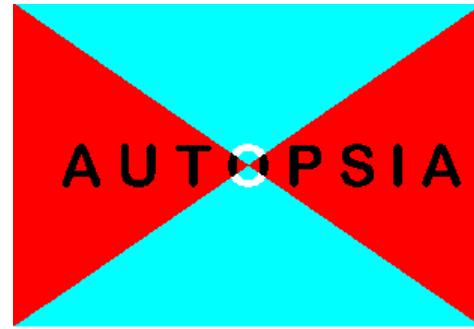
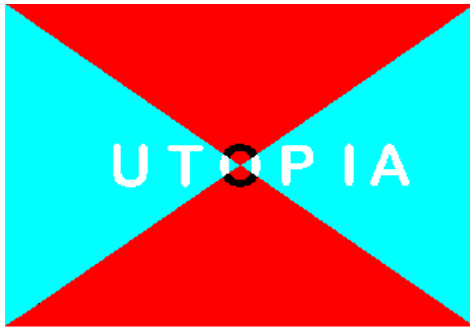
Autopsia das utopias
primeiro e último frames

SONHOS NUNCA TERMINAM

FINS NUNCA SONHADOS

10 frames intermediários selecionados.





No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reproduzível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (Tradução Intersemiótica). As artes decorrentes destes processos se combinam, atravessam-se, contradizem-se e retraduzem, organizando a produção da subjetividade e espontaneidade sob a dominância do eletrônico que performatiza TUDO. (PLAZA, 1987, p.207)

Na sua versão eletrônica, o poema *Autópsia das utopias* tem como início e fim os *frames* “Sonhos nunca terminam” e “Fins nunca sonhados”, correspondentes respectivamente às palavras *utopia* e *autópsia* se interpenetrando e se justapondo na animação digital.

As palavras e as cores nos *frames*:

dreams never ends. sonhos nunca terminam. Letras azuis em fundo amarelo.

ends never dreamed. fins nunca sonhados. Letras vermelhas em fundo amarelo.

Utopia. Letra branca em fundo azul.

Autópsia. Letra preta em fundo vermelho.

A simbologia das cores para Elson Fróes é fundamental na construção do poema e assumem uma regularidade na sua obra. O fundo amarelo nos *frames* inicial *dreams*

never ends e *final ends never dreamed* é coerente porque os dois *frames* finalizam a exibição eletrônica, a uniformidade é desejável e o amarelo está associado à energia e à luta pela conquista da utopia e é relacionado também à chama e ao vermelho da autópsia. Nos *frames* intermediários do desenvolvimento do poema o par cromático azul e branco de utopia é convergente com o azul das letras *dreams never ends*, assim como o vermelho e o preto de autópsia tem correspondência com o vermelho das letras de *ends never dreamed*.



A fotografia inicial é um registro do ambiente de trabalho de professora, poeta e pesquisadora; mesa, cadeiras, estantes e livros e na parede, ao fundo, um trabalho fotográfico de Noemí Scandell, também professora, fotógrafa e artista plástica. A obra de Scandell é uma fotografia do corpo de Che Guevara rodeado pelos seus executores, incluído um fotógrafo que registra a cena, (um fotógrafo dentro da fotografia, como Velásquez em *Las Meninas*), justaposta à fotografia do quadro de Rembrandt, "*The*

Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp" [1632], em que um anatomista disseca um cadáver rodeado de aprendizes atentos. Como não foi possível digitalizar a obra de Noemi Scandell por estar em moldura protegida por vidro e não estar disponível na internet optou-se por realizar a mesma montagem digitalmente.



Esta fotografia de Che Guevara é protegida por direitos autorais, sendo bloqueada nos sites e só foi possível localizá-la no interior de blogs.

Che, Willy e o peruano Juan Pablo Chang, que também havia sido preso na quebrada do Yuro, foram levados a uma escola em La Higuera. Lá, Che foi interrogado. No dia seguinte, perto das 13h, Willy e Chang foram executados. Pouco depois, naquele calorento 9 outubro de 1967, sentado numa sala com chão de terra, Che foi assassinado pelo tenente Mario Terán com uma rajada de fuzil. Para evitar sinais de execução, não foram dados tiros na nuca ou na cabeça.

UOL/Ed. Abril/Capa

Nesta montagem foram justapostas imagens digitalizadas de uma fotografia e de uma pintura, aproximando-se dos resultados obtidos por Scandell no suporte fotográfico, de naturalização da pintura, como na fotografia, de registro documental da realidade. Scandell é sarcástica ao igualar a pintura, criação de um artista, à fotografia, representação do real; faz uma crítica política contundente à ficção narrativa vistos os objetivos da ditadura argentina de extermínio físico da oposição e é mordaz e irônica revelando que uma obra de arte sem compromisso documental como a pintura de Rembrandt, é mais veraz que as poses fotográficas das autoridades.

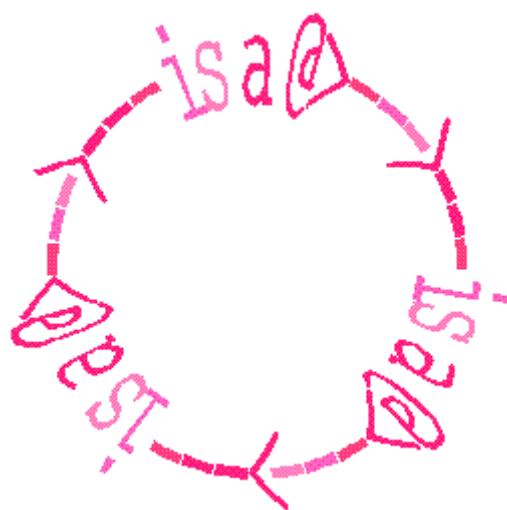
Na obra de Scandell, os executores, e na de *Rembrandt*, o anatomista mestre, se assemelham pela pose para um espectador externo, indicam com autoridade detalhes técnicos da entrada do projétil ou característica da peça dissecada, têm as cabeças cobertas por chapéu negro de abas largas ou vistosos quepes de oficiais; os assistentes militares usam simples boinas e os civis e alunos estão com as cabeças descobertas em sinal de respeito.

Os cadáveres são troféus do aparato militar, da ciência e da tecnologia e emblemáticos tanto das brutais ditaduras militares estabelecidas na América Latina quanto dos avanços técnico-científicos que mudaram os rumos da medicina moderna. Scandell conduz a leitura da sua obra através de camadas sucessivas de questões da arte, ciência, tecnologia, história, política e do símbolo Che Guevara.

Hegel dizia que existem personagens cuja biografia não ultrapassa o plano da vida privada, enquanto outros são os personagens cósmicos, estes cujas biografias coincidem com o olho do furacão da história. O Che é um destes personagens cósmicos. Basta dizer que, independente de qualquer campanha publicitária, sua imagem transformou-se na mais vista do século XX e assim continua neste novo século. Nenhum esportista, artista ou músico, mesmo com bilionárias promoções pelo mundo globalizado afora, se mantém num lugar parecido. SADER, E., *O Che veio para ficar*. Carta Maior/2006

Plaza (1987) desenvolve poeticamente o conceito de Tradução Intersemiótica na passagem do código verbal para o visual e Melo e Castro pondera que, além dessa passagem, a tradução semiótica seria finalizada com a mudança de suporte, como do impresso para o eletrônico, mas essa mudança de suporte pode ser tanto exigência da tradução semiótica ou um imperativo da crítica, que segundo Aguilar (2006), tem o suporte como “o critério básico pelo qual se define atualmente a cultura visual”.

A obra de Noemi Scandell e o poema *autópsia das utopias* de Elson Fróes não são traduções intersemióticas, mas produções artísticas sobre o mesmo tema de aproximações surpreendentes que validam leituras do mesmo sentido.



A rose is a rose is...
Gertrude Stein in the NET (tradução intersemiótica)

Gertrude Stein, traduzida pelos concretos de *Noigandres* e publicada em conjunto com outros autores estrangeiros nos Suplementos do Jornal do Brasil e do Estado de São Paulo em 1958 (Aguilar, 2006, p. 74) repercute na produção da poesia visual, e particularmente o seu verso verbo-nominal – *a rose is a rose is a rose is a rose* – com a revolução industrial, *apalavra começou a descolar-se do objeto que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra flor sem a flor.* (CAMPOS et al., 1975, p.42)

João Cabral de Melo Neto, incluído no *paideuma* concreto, atua no mesmo sentido; *O engenheiro viu as coisas claras. A "A Antiode – Contra a poesia dita profunda" marca o limite do descolamento palavra-oobjeto ("flor é a palavra flor") e anunciaria a volta ao objeto no sentido concretista* (CAMPOS et al., 1975, p.65).

Aguilar (2006, p. 207) dá o título *Uma imagem é uma imagem é uma imagem* ao capítulo que trata desta questão na sua obra constata *nos poemas concretos, a imagem não é um referente ou uma entidade mental, e sim uma imagem literal, espacial e antimimética. A imagem não designa uma coisa, mas designa a própria palavra feita imagem.*

Altino Caixeta, poeta de Patos de Minas em entrevista dada a Maria Esther Maciel analisa;

MEM – Sem dúvida, o signo mais recorrente em sua poesia é a palavra *rosa*. Como você explicaria esse signo?

ACC – Como dizia Gertrude Stein, uma rosa é uma rosa é uma rosa. É bastante interessante esse poema, porque nele a poetisa toca uma questão da semiologia moderna. Ela antecipa o livro *O sistema dos objetos*, de Jean Baudrillard. Ela, sem querer, fez uma semiologia do objeto rosa. Aliás, a rosa é o arquétipo da coisa, como diz o Borges. Borges, na verdade, buscou essa imagem em Crátulo, personagem de Platão.

Altino Caixeta confessa que a rosa ficou sendo a sua morada essencial, debitando a Gaston Bachelard a imagem da “morada” e, juntando-se a João Cabral de Melo Neto, no sentido definido pelos autores da *Teoria da Poesia Concreta*, de mais

humilde e tradicional, declara que a poesia é a realização do ser pela palavra e o poeta o pastor do ser.

Augusto de Campos (1988) faz uma tradução intersemiótica do verso de Gertrude Stein, nomeando o poema de *Intraduções, Rosa para gertrude*, já Fróes apropria-se literalmente da denominação de Plaza no seu poema *Gertrude Stein in the NET* (*tradução intersemiótica*).

Elson Fróes, em *Notas* enviada por e-mail sobre o poema, registra; *Emoticon para 'rose' nas mensagens da Internet: @--->---*, chamando a atenção que a rosa é formada por @ e ---, emoticon; signo eletrônico, cor, grafismo e movimento atuando fisiognomicamente.

CONCLUSÃO

As vanguardas artísticas do século passado combateram a tradição poética, fizeram a defesa da inovação e projetaram uma ação para o futuro com atitudes hostis e beligerantes. Esmacido o trauma, provocado pelo impacto estético e belicista, é possível identificar, contemporaneamente, de forma clara, os procedimentos e os conceitos permanentes da poesia concreta, parte dessa vanguarda.

O movimento da poesia concreta foi um projeto político de integração da arte nas relações sociais e, ao mesmo tempo, de ruptura estética, aporia explicitada historicamente e intrínseca à sua busca de legitimidade, questionada preliminarmente pelo *status quo* literário. O conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade adotado pelo grupo *Noigandres* como autenticador da síntese crítica e poética, assume nessas circunstâncias, por extensão, papel mais abrangente de legitimação estética e política.

Os limites da antropofagia oswaldiana da legitimação de valores culturais ou poéticos em construção são revelados nos mesmos questionamentos sobre a legitimidade dos desdobramentos da poesia concreta, apontados agora pelos autores do grupo *Noigandres*, que, de acusados nos seus primórdios revolucionários, transformaram-se, na sua fase ortodoxa, em críticos do radicalismo poético gráfico-visual, que ecoa até o presente.

O esgotamento da metáfora antropofágica não encerra a discussão da legitimidade da poesia visual na pós-modernidade. No inverso das vanguardas, a inovação tecnológica deixa de ser apropriada mimeticamente pela arte e, sem ruptura estética, ao invés da metáfora antropofágica ameríndia, manifesta-se o sincretismo afro-

brasileiro, conceito que atende, ainda, ao debate contemporâneo, algo extemporâneo dos limites entre a poesia visual e outros sistemas semióticos.

O sincretismo afro-brasileiro é um conceito de origem antropológica e corresponde à percepção de um fenômeno cultural-religioso extensivo às demais instâncias sociais, advindo das simultaneidades e intra-relações culturais que permeiam o tecido social, naturalizado e ideológico e assumiu, ao longo da história no Brasil, valor negativo pela reconciliação, dita ilegítima, de pontos de vista teológicos opostos, considerados heresias contrárias à ortodoxia da religião católica.

Em tempos recentes, considerou-se ter o sincretismo um sentido de imposição colonizadora, de “branqueamento” dos cultos afro-brasileiros, no mesmo sentido da defesa da referida pureza teológica católica, tratando-se de “sincretismo” e de “pureza” de valores socialmente construídos em enfrentamentos sócio-culturais, apropriados de forma assimétrica, divergente e até oposta, espacial e temporalmente, pelos diversos participantes e intérpretes sociais e culturais.

A produção poética visual de Elson Fróes dá-se nesse sentido sincrético das apropriações de um mosaico de referências teóricas e uma inesgotável série de procedimentos intertextuais e intersemióticos, composição poética fragmentada em vários idioletos que se estende à técnica de composição dos seus poemas, xerox, colagem, Letraset, caligrafia, artesanato, edição digital,... manifesta falta de importância dos efeitos das inovações para o poeta, de sensibilidade e de habilidade artesanal equivalente à técnica das suas ferramentas digitais.

Elson Fróes é um especialista em linguagem e tecnologia gráfico-digital na construção especializada de um objeto poético verbo-gráfico-visual de simultaneidade de comunicação de formas e movimento, de caráter lúdico e relacional com finalidade

toda própria de um *design digital free*, que integra a arte ao cotidiano e o poeta *web-designer* à realidade virtual.

O poeta incorpora os procedimentos da poesia concreta na utilização de novos espaços e mídias, como do seu lançamento em exposições em museus à publicação em revistas de arte e suplementos de jornais, replicados pelo poeta na veiculação dos seus poemas em jornais, revistas, exposições, congressos e em CD-ROM (Anexo 2). Nos seus poemas metacibernéticos, o poeta atualiza a transformação do suporte em obra (livro/objeto), promovida pelo poema-processo e deste resgata, ainda, o ludismo presente em grande parte dos seus poemas. Por fim, Elson Fróes realiza a desmaterialização do objeto poético na criação e na exposição digital na internet (Anexo1) de origem na videopoesia e seu meio eletrônico.

O poeta incorpora, assim, os suportes e os procedimentos elaborados ao longo da trajetória da poesia visual brasileira.

Elson Fróes realiza uma superposição de cargas semânticas distintas nos seus poemas, dos quais *Amars* é exemplar, a partir da sua nomeação, que remete a um signo plástico e a um código verbal sobreposto metalingüisticamente criptografado de referência fílmica da série *Star Wars*, procedimentos idênticos adotados no poema *nOosferatu*, inspirado em filme de mesmo nome, finalizando poemas de composições intertextuais, intersemióticas e sincréticas.

Em *Love poem*, o sincretismo faz parte da carga semântica do poema pela significação da simbologia religiosa afro-brasileira expressa, fazendo uma aproximação plástica com o alfabeto rumenal da mitologia nórdica e com o código verbal do poema-título em inglês, ludicamente revelado, expressão da metalinguagem de origem crítico-poética concreta, um dos eixos da criação poética de Elson Fróes.

A intertextualidade poética concreta, advinda do *paideuma*, é revelada similarmemente pelo poeta e incluem Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Cummings, Pedro Xisto, Gertrud Stein, Regina Silveira, Stanley Kubrick, George Lucas, poetas, artistas plásticos e cineastas, que tiveram as suas obras traduzidas, intersemioticamente ou não, além das múltiplas indicações e desdobramentos dos seus referenciais críticos-estéticos.

Essas referências multiplicam-se na obra de Elson Fróes, a par de uma intratextualidade que remete um poema a outro, formando séries temáticas, parte de um conjunto com características marcadamente plásticas, compreendendo os 12 poemas iniciais analisados, de *Amars* até *Inflamável*. Nos poemas analisados a seguir, *Lápide*, *Alvo*, *O poeta* e *Ode vertical*, o poeta reafirma suas referências concretas nas atividades de exploração do *material* tipográfico e no trabalho gráfico com o código verbal até o limite da abstração. No poema de animação digital, *a rose is a rose is...*, Elson Fróes parte do signo plástico-verbal para a intertextualidade crítico-poética com Gertrude Stein, os irmãos Campos e João Cabral de Melo Neto e em, *Autópsia das utopias*, a cor, a intersemiose e a temática política são os eixos básicos da criação do poeta.

Nos poemas de Elson Fróes, a metalinguagem, de origem no exercício teórico fundador da poesia concreta, desdobra-se como procedimento do objeto poético, voltado para si mesmo, espraia-se na construção poética, estende-se à metapoética e ao trabalho gráfico de decodificação metacibernética e multiplica-se na metapoéticacibernética.

A intersemiose incorpora o signo verbal, fílmico e plástico e a arbitrariedade sígnica surge como paródia metalingüística; o signo visual é trabalhado de forma a incorporar leituras de signos verbais distintos e de signos plásticos, simultâneas, isomórficas, fisiognômicas, com *feed-back* e pós-concretas.

A intersemiose forma com a metalinguagem os eixos básicos da produção poética de Elson Fróes.

Os poemas de Elson Fróes são parte de um ambiente pós-moderno de mudanças sociais e tecnológicas, anunciadas pelos poetas concretos como transformadoras do mundo, não concretizadas no curso da sua geração e em aberto na contemporaneidade pela maquinização da vida ou pela transformação social tecnológica informacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Impressos

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira – As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP, 2006.

ANJOS, Augusto de,. *Eu*. 26 ed. Rio de Janeiro: Bredeschi, s/d.

ANJOS, Augusto de,. *Obra completa*. Org. Bueno, A. Rio de Janeiro: Nova Aguillar S.A., 1995.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 1v.).

BIEZUS, Ladi (org.). *5 mestres brasileiros : pintores construtivistas ; Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1977.

BOFF, Leonardo. *Igreja, Carisma e Poder*, Petrópolis: Vozes, 1982.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, 1998.

CAMPOS, Augusto de, et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CASA NOVA, Vera. O mais simples poema a ver: Ave e Solida. *O eixo e roda*, Belo Horizonte: v.13, p. 149-153 2006

CHKLOVSKI, V, *A arte como procedimento*, in EIKHENBAUM, E; TOLEDO, Dionisio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: 1971.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Loyola, São Paulo, 1992.

CUNHA, Leonardo A. *O hipertexto como um novo espaço para a narrativa literária: análise de obras de hiperliteratura*. 1998.197 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1987.

DA MATTA, Roberto. *Conta de Mentiroso*. Sete ensaios de antropologia brasileira, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

DOMINGUES, D. *A humanização das tecnologias pela arte* In *A arte no século XXI – A humanização das tecnologias*, Domingues, D. (org.), Fundação Editora da Unesp, São Paulo, 1997.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado – Ação política, Poder e Golpe de Classe*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

FERREIRA, Ana Paula. *Videopoesia: uma poética da intersemiose*. 2003. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HATHERLY, Ana. *A casa das musas – uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

JAMESON, Frederic. *A virada cultural – Reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MELO e CASTRO, E. Da poesia concreta à poesia visual *O eixo e roda*, Belo Horizonte: v.13, p. 149-153, 2006.

MENDONÇA, Antonio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.

MENDONÇA, Antonio Sérgio e SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil de Oswald de Andrade ao Poema Visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. São Paulo: UNICAMP, 1991.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 2001

PATRIOTA, Margarida de Aguiar. *Vanguarda, do texto ao contexto*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia – Instituto Nacional do Livro, 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PLAZA, Julio e TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: FAEP-UNICAMP/Ed. Hucitec, 1998.

PRANDI, Reginaldo. *Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: Sincretismo, Branqueamento, Africanização in Faces da Tradição Afro-Brasileira*, CAROSO, C. & BACELAR, J. (Org.), Rio de Janeiro/Salvador, Pallas/CEA0, 1999.

SALES, Cristiano de. *Uma poeticidade para a literatura em meio digital*. 2007. 72 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SANTAELLA, Lúcia. *O homem e as máquinas* In *A arte no século XXI – A humanização das tecnologias*, Domingues, D. (org.), Fundação Editora da Unesp, São Paulo, 1997.

SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVA, Rogério Barbosa. Diálogos e tensões da poesia experimental brasileira: poesia concreta, poema processo e cia. *O eixo e roda*, Belo Horizonte: v.13, p. 85-94. 2006.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Livraria Nobel, 1986.

Trosky, *A escola poética formalista e o marxismo* in EIKHENBAUM, E; TOLEDO, Trad. Toledo Dionisio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: 1971.

VIESI, Regina Franco (org.). *Rubem Valentim, O Artista da Luz*. São Paulo, Pinacoteca, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989

b) Textos eletrônicos

ALVES, Giovanni. “*Nosferatu - Uma Sinfonia do Horror*”. 2004. Disponível em: <<http://www.telacritica.org/Nosferatu.htm>> Acesso em 27 jun. 2006

CAIXETA, Altino. Patos de Minas. Entrevista concedida a Maria Ester Maciel. s/d. Revista *Agulha*, nº 46, jul.2005 Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag46castro.htm>> Acesso em: 8 mai. 2006.

CAMPOS, Haroldo. *Nosferatu: Nós / Torquato*. s/d. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/hi04.html>>. Acesso em: 05 jun. 2007.

CAMPOS, Augusto. *Intraduções, Rosa para Gertrude*.1998. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>,> Acesso em: 4 mai. 2006.

D’ALVERNHE, Peire. s/d. <Disponível em: <[http://www.rialto.unina.it/Gav/174.5\(Guida\).htm](http://www.rialto.unina.it/Gav/174.5(Guida).htm)> Acesso em: 15 fev. 2006

D’AURENGA, Raimbaut. s/d. <Disponível em: <[http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.72\(Longobardi\).htm](http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.72(Longobardi).htm)> Acesso em: 15 fev. 2006

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA online. Disponível em: <<http://www.britannica.com>> Acesso em 12 nov. 2006.

FALCI, Carlos. (*Poéticas tecnológicas, poéticas em fluxo. dezfaces*, Belo Horizonte, dez.2006, p. 21 a 25. *Pianographique*, disponível em www.pianographique.net Acesso em 5 jun. 2007.

FERRETI, S. F.,*Notas sobre o sincretismo religioso no Brasil - modelos, limitações, possibilidades*. Revista Tempo, nº 11, julho 2001. Dep. de História da UFF, Niterói, Ed. 7 letras, p. 13-26. Disponível em: <http://www.ufma.br/canais/gpmina/Textos/7.htm>

GAVAUDAN. s/d. <Disponível em: <[http://www.rialto.unina.it/RbAur/389.1/389.1\(Milone\).htm](http://www.rialto.unina.it/RbAur/389.1/389.1(Milone).htm)> Acesso em: 15 fev. 2006

GLYCERIO, Maria L., PAULSEN, Janice B. *A noogênese está progredindo?* 1999. Disponível em: <<http://www.richmond.edu/~jpaulsen/teillard/anoogen.html>> Acesso em 22 mai. 2006

IANNI, Octavio. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Publicado em *Cadernos Avulsos*, no 38. Fundação Casa Rui Barbosa, 2001. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_Historia_charge.pdf>

LEÇA, Carlos de Ponte. Lisboa, 2006. Disponível em: <http://www.musica.gulbenkian.pt/pdf/2006_2007_vanguardas_novas_vanguardas.pdf> Acesso em 9 dez. 2007.

NAGÔ, Leandro. *Babalaorixá*. Disponível em: <www.baixosantadoaltogloria.com.br/portugues/cultura_africana/candomble_orixas.htm> Acesso em 22 ago. 2006

MARCABRU. s/d. <Disponível em:
<[http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.1\(Gaunt-Harvey-Paterson\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/293.1(Gaunt-Harvey-Paterson).htm)>
Acesso em: 15 fev. 2006

PAPADOPOULOS, Greg. *2001: A Odisséia Real*. s/d. Disponível em
< <http://www.s2.com.br/centro.asp>.> Acesso em: 12 ago 2006.

PEREIRA, E. de A., *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candombe*. Mazza Edições, Belo Horizonte. 2005.

PEREIRINHA, Filipe. *Sobre as meninas*. Carta ACF. Bragança, nº 16, Dez. 2000. Disponível em: <<http://members.tripod.com/jmpeneda/cartaacf/carta16a.htm>> Acesso em: 6 abr. 2005.

RIQUIER, Guirault. s/d. <Disponível em:
<[http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.72\(Longobardi\).htm](http://www.rialto.unina.it/GrRiq/248.72(Longobardi).htm)> Acesso em: 15 fev. 2006

PRANDI, R. *Segredos guardados*. Companhia das Letras, 2005. Texto extraído e modificado. Disponível em: < <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/exu2005.htm>> Acesso em 5 mai. 2006.

ROSSETI, Tiago.(RoSevenX). *Hacder, eu?* 01/Mar/2007. Disponível em:
<<http://www.superdownloads.uol.com.br/materias/index.html>> Acesso em: 20 nov. 2007.

SCHEID, Eusébio Oscar. *Culto ao Coração de Jesus*. Disponível em:
www.catedral.org.br. Acesso em 4 ago. 2007.

SEABRA, Augusto M. *Temporada Gulbenkian de música 2006/7*. Lisboa, 26 Fev. Disponível em:
http://www.musica.gulbenkian.pt/pdf/2006_2007_vanguardas_novas_vanguardas.pdf > Acesso em 5 Nov. 2007.

c) Material iconográfico

ADA, Prieto. *Narciso*. Disponível em:

<http://www.poemavisual.com.br/html/show_poeta.php?id=62> Acesso em 18 out. 2007

FUNDAÇÃO PALMARES. *Exu*. Disponível em:
<<http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/orixas/EXU.jpg>> Acesso em 11/10/2007.

MYNETCOLOGNE. *Exu*. Disponível em:
<www.lexikon.mynetcologne.de/Bilder/Exu2.jpg> Acesso 20/08/2006.

INSTITUTO PONTE VALTELLINA. *Soldados da SS*. Disponível em:
www.istitutopontevaltellina.it. Acesso em 30/04/2007

NASA. *Planeta Marte*. Disponível em: < www.geokem.com/images/nasa/Mars-huge.jpg > Acesso em: 10 mar. 2006

O GLOBO. *Terra*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/ciencia/mat/> 14/11/2007.
Acesso em 22/02/2008

PORTAL DOS ORIXÁS. *Exu*. Disponível em:
<http://www.portaldosorixas.com.br/portaldosorixas/orixa/images/picserv01.gif> Acesso em 08/03/2007.

REMBRANDT, Harmenszoon Van Rijn. *The Anatomy Lecture of Dr. Nicolaes Tulp*. 1632. Disponível em: <http://www.harley.com/art/abstract-art/rembrandt.html> Acesso em: 12 nov. 2007

RUNAS. *Selo*. Suécia. 1981. Disponível em: http://www.stampwants.com/SWEDEN-1350a-MINT-VF-NH-COMPLETE-BOOKLET_ Acesso em 30/05/07

SCANDELL, Noemi. *Sem título*. Disponível em:
http://digg.com/politics/Che_Guevara_Was_A_Spoiled_Rich_Sociopath Acesso em 01/11/06.

THE BEATLES. *Sgt. Pepper's*. Londres: EMI, 1967. 1 disco de vinil, 33 rpm.
Gravadora Emi, 1967. Capa.

UOL. *Primeiro emoticon comemora 25 anos*. Disponível em:
http://tecnologia.uol.com.br/album/2007-09_album.jhtm?abrefoto=21. Acesso dia 19 de setembro de 2007.

UFF. *Exu*. Disponível em: <http://www.uff.br/nepae/exu.jpg>. Acesso em 27/06/2006.

VALENTIM, Rubem. *pintura 28 - têmpera/tela*. Roma. 1965. Disponível em:
<http://www.ocaixote.com.br/galeria1/rubem_roma01.html>

VALENTIM, Rubem. *pintura 3 óleo/tela*. Roma. 1966. Disponível em:
http://www.ocaixote.com.br/galeria1/rubem_roma01.html

d) Filme

2001: Uma odisséia no espaço. Direção e Produção Stanley: Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter, Margaret Tyzack, Robert Beatty, Sean Sullivan, Frank Miller, Bill Weston e Douglas Rain (a voz de Hal 9000). Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. EUA/Inglaterra. 1987. 139 min. Color.

Carandiru. Direção Hector Babenco. Intérpretes: Milton Gonçalves, Maria Luisa Mendonça, Rodrigo Santoro, Floriano Peixoto, Wagner Moura, Caio Blat, Luiz Carlos Vasconcelos, Lázaro Ramos Roteiro: **Victor Navas, Fernando Bonassi, Hector Babenco.** Brasil. 2003. 147 min. Color.

Nosferatu Título Original: Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens. Direção: F.W. Murnau Intérpretes: Max Schreck (Conde Orlok / Nosferatu), Greta Schröder (Ellen Hutter), Karl Etlinger (Matrose), John Gottowt (Professor Bulwer), Ruth Landshoff (Lucy Westrenka), Georg H. Schnell (Westrenka), Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter), Gustav Botz (Dr. Sievers). Roteiro, Henrik Galeen, baseado em livro de Bram Stoker. Alemanha: 1922. 80 min. Preto e branco.

Guerra nas estrelas. Título original: Star Wars. Direção e Roteiro: George Lucas. Intérpretes: Mark Hamill (Luke Skywalker) Harrison Ford (Han Solo) Carrie Fisher (Princesa Leia Organa) Peter Cushing (Grand Moff Wilhuff Tarkin) Alec Guinness (Obi-Wan Kenobi) Anthony Daniels (C3PO) Kenny Baker (R2D2) Peter Mayhew (Chewbacca) David Prowse (Darth Vader) Phil Brown (Tio Owen Lars) Shelagh Fraser (Tia Beru Lars) Alex McCrindle (General Jan Dodonna) Eddie Byrne (Comandante Vanden Willard) James Earl Jones (Darth Vader - Voz). EUA, 1977. 121 min.

ANEXO 1

PÁGINA DE ELSON FRÓES NA INTERNET

<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/home2003.htm>

[site map](#)

[novidades](#)

[visual](#)

[sonora](#)

[motz e.l son](#)

[verso](#)

[tradução](#)

[links](#)

[ensaios &](#)

[entrevistas](#)

[pesquisar](#)

[web design?](#)


[Elson Fróes?](#)



web design



help

Pop Box está no ar há 10 anos, 1 mês e 10 dias.
Copyright © 2008 Elson Fróes.  Atualizada em 7/Mai/2008.

site mirrors:

<http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox>

<http://www.popbox.hpg.com.br>

pop box

pop box

pop box

- MENU - SITE MAP
- INDEX
 - Webrings e prêmios
 - HOME
 - Menus: novidades, seções, pop box e destaques
 - Pop Box Web Design
 - Apresentação e agradecimentos
 - Livro de visitas (Guest Book)
 - Help?
 - Pesquisa
 - VISUAL
 - Reverendo Lenora de Barros: ONDE SE VÊ
 - Andrey Rastrigini
 - Elson Fróes
 - MOTZ E.L SON
 - Oswald de Andrade
 - Poetas Paulistas: 12 canções
 - Polivox: Rodrigo Garcia Lopes
 - Profetas em Movimento
 - Grupo Noigandres
 - SONORA
 - Poesia sonora?
 - Raoul Hausmann
 - Alexei Krutchenik
 - Velimir Khlebnikov
 - Filippo Tomaso Marinetti
 - Giacomo Balla
 - Hugo Ball
 - Michel Seuphor
 - Paul Scheerbart
 - Christian Morgenstein
 - Albert-Birot

- Antonin Artaud
- Isidore Isou
- Maurice Lemaître
- Gertrude Stein
- Elson Fróes
- Claudio Daniel
- Willer, Piva, Dante, Rodin...
- VERSO
 - Revendo Lenora de Barros: ONDE SE VÊ
 - Virna G. Teixeira
 - Manoel Ricardo de Lima
 - A porta do inferno
 - RÉQUIEM para Haroldo de Campos
 - Contador Borges
 - Augusto de Campos
 - André Dick
 - Marcelo Tápia
 - Neuza Pinheiro
 - Antonio Moura
 - Sylvio Back
 - Sendas Solares - Alberto Marsicano
 - Sonetário Brasileiro
 - André Luiz Pinto
 - Bocage
 - Outro - Arnaldo Antunes, Josely V. Baptista,
Maria A. Biscaia
 - Laurindo Rabelo
 - Fabiano Calixto
 - Luiz Roberto Guedes
 - Fabício Marques
 - Marcelo Sandmann
 - Janice Caiafa
 - Sônia Régis
 - Vinícius Alves
 - Glauco Mattoso
 - Marília Kubota
 - Tarso M. de Melo
 - Ronald Polito
 - Ruy Proença
 - Angela de Campos
 - Claudio Willer
 - Josely Vianna Baptista
 - Luis Dolhnikoff
 - Kleber E. Mantovani
 - Jussara Salazar
 - Ademir Assunção
 - RÉQUIEM para José P. Paes
 - Ricardo Corona
 - Rodrigo Garcia Lopes
 - Donizete Galvão

- **POESIA ANOS 80-90**
 - **Ademir Assunção**
 - **Carlito Azevedo**
 - **Carlos Ávila**
 - **Claudio Daniel**
 - **Elson Fróes**
 - **Joca Reiners Terron**
 - **Josely Vianna Baptista**
 - **Luiz Roberto Guedes**
 - **Ricardo Aleixo**
 - **Ricardo Corona**
 - **Rodrigo Garcia Lopes**
- **Elson Fróes**
- **Claudio Daniel**
- **TRADUÇÃO**
 - **Lorine Niedecker**
 - **Robert Creeley**
 - **Jardim de Camaleões**
 - **e-cummings**
 - **Dossiê Rothenberg**
 - **Pierre Reverdy**
 - **Paul Éluard**
 - **Sylvia Plath**
 - **EDGAR ALLAN POE**
 - **Eldorado**
 - **O Corvo**
 - **A Filosofia da Composição**
 - **Archibald McLeish**
 - **Intradução?**
 - **Intersemiotica**
 - **Tradução intersemiótica?**
 - **Willian Shakespeare**
 - **Adelaide Crapsey**
 - **Giuseppe Ungaretti**
 - **ANTOLOGIA POÉTICA E ALGUMA PROSA DO NEOBARROCO**
 - **José Kozer**
 - **Lezama Lima**
 - **Néstor Perlongher**
 - **N. Perlongher por Josely Vianna Baptista**
 - **Severo Sarduy**
 - **Eduardo Milán**
 - **Luis Rafael Sánchez**
 - **Alejo Carpentier**
 - **Severo Sarduy**
 - **Oliverio Girondo**
 - **Arthur Rimbaud**
 - **Marcial**
 - **Patti Smith**

- William Blake
- Nenpuku Sato
- Octavio Paz
- Miguel de Unamuno
- Emily Dickinson
- Dante Alighieri
- Federico Garcia Lorca
- Jacques Prevert
- Alfonsina Storni
- Pablo Neruda
- Salvador Novo
- Miguel de Cervantes
- John Donne
- LINKS
 - + 100 links
- ENSAIOS E ENTREVISTAS E ETC.
 - Arrigo disse...
 - Uma levada maneira por Amador Ribeiro Neto
 - Uma Compreensão Fraturada de Pier Paolo Pasolini
 - Robert Creeley: ou, a poética da respiração concisa
 - Para além d'outro oceano" A poesia épica de Pessoa"
 - Ezra Weston Loomis Pound - Da imagem à poética
 - W. H. Auden - O inverno e o outono da rosa irlandesa
 - Dylan Thomas - Uma mística arca galês cantando ao sol
 - Entrevista com E. M. de Melo e Castro
 - Revista Monturo
 - Dossiê Rothenberg
 - Entrevista com Haroldo de Campos
 - Um Oriente Além do Oriente: Releituras de Haroldo de Campos
 - O caminho da flor e da pedra - Uma leitura de A Rosa do Povo
 - História subjetiva da poesia brasileira
 - Cricriação e crítica: zelos e mazelas na balança do ofício poético
 - Entrevista com Claudio Willer
 - A janela indiscreta da "noiva" de Duchamp
 - O retorno e a dúvida da poesia
 - Poesia temática, autoria negada
 - O barroco Fernando Pessoa e a heteronímia como reflexo da "Era de Gutenberg"
 - Machado de Assis e os números especulares
 - Entrevista com Augusto de Campos
 - Kerouac, o inventor da prosódia bop

- espontânea
- Entrevista com Michael McClure
- Entrevista com Marjorie Perloff
- KAMIQUASE - Paulo Leminski
 - biografia
 - bibliografia
 - música
 - in english
 - en español
 - auf deutsch
 - magyar
 - animação
 - poesia
 - ensaios
 - inéditos ou quase
 - links
 - diversos
 - fórum de debates
 - eventos
- Poéticas em flor
- Burroughs, o fora-da-lei da literatura
- Poesia experimental latinoamericana
- Arnaldo Antunes
- PROSA DE INVENÇÃO NO BRASIL
 - Oswald de Andrade
 - Patrícia Galvão (Pagu)
 - Mario de Andrade
 - Clarice Lispector
 - Guimarães Rosa
 - Haroldo de Campos
 - Caetano Veloso
 - Paulo Leminski
 - Décio Pignatari
- NOVA PROSA: ANOS 80-90
 - Wilson Bueno
 - Ademir Assunção
 - Claudio Daniel
 - Nelson de Oliveira
 - Elson Fróes
- A Escritura como Tatuagem
- A poética sincronica de Sousândrade
- O Caldo Verde de Furnandes Albaralhão
 - Juó Bananere
- Contemplação do urbano

Pop Box esta no ar há 10 anos, 1 mês e 10 dias.

ANEXO 2

MÍDIAS IMPRESSAS, ELETRÔNICAS/DIGITAIS E EXPOSIÇÕES

JORNAIS E REVISTAS

Sol no templo, poema visual, 34LETRAS n° 4, (RJ), 1989, pag. 140.

Píncaros, poema visual, BRIC-A-BRAC n° 5 (BR), 1990/91, pag. 98.

Spe, poema visual, DIMENSÃO n° 22 (MG), 1992, pag. 37.

Sol no templo, poema visual (arte de Andrey Rastrigini sem crédito do autor), DIMENSÃO n° 23 (MG), 1993/94, pag. 34.

Píncaros, poema visual, DIMENSÃO n° 24 (MG), 1995, pag. 67.

Peças Originais, poema visual, A CIGARRA n° 27 (SP), 1996, pag. 15.

Utopia, poema visual, A CIGARRA n° 29 (SP), 1996, pag. 17.

Tempo espelho, poema visual, COMUNICARTE n° 64 (MG), (Jornal da Cidade), 1996, pag. 15.

Tempo espelho, poema visual, GARATUJA n° 49 (RS)(Comunicarte), 1996, pag. 15.

Bomba zen, poema visual, PROPOSTAL (SP), (Tribuna Popular n° 41), 1996, pag. 2.

The lizard, poema visual (intradução), POIESIS n° 39 (RJ), 1996, pag. 4.

O olho, poema visual, POIESIS n° 42 (RJ), 1996, pag. 6.

Cortes, poema visual, POIESIS n° 44 (RJ), 1997, pag. 4.

OUTRAS MÍDIAS:

Gif poems, coletânea eletrônica de poemas visuais, O MELHOR DO STI BBS n° 1 (SP),

CD-ROM, 1996 e KIT DE ACESSO STI, CD-ROM, 1997

EXPOSIÇÕES:

PAREDE DE POESIA 87, poemas visuais e verbais, Centro Cultural São Paulo (SP), 15/06 a 05/07/1987.

DEZ POEMAS, poesia visual, PUC (SP), 10/10/91.

IV BIENAL INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL, México D.F., outubro de 1993.

MOSTRA INTERNACIONAL DE POESIA VISUAL, Oficina Cultural Amâncio Mazzaropi (SP), 15 a 18/12/1993.

I MOSTRA EURO-AMERICANA DE POESIA VISUAL, Bento Gonçalves (RS), 10 a 17/08/1996