

## A linguagem da videopoesia e uma leitura de “Fevereiro”, de Matilde Campilho

**Igor de Souza Soares**

*Universidade do Porto*

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo, inicialmente, reconstituir brevemente o contexto artístico-cultural em que, na passagem da era moderna para a contemporaneidade, se verificaram as condições necessárias para o surgimento de novas modalidades discursivas baseadas no intercruzamento entre palavra, som e imagem. A partir disso, discutiremos os principais aspectos envolvidos na conformação da videopoesia enquanto discurso propriamente interartístico, de gênero híbrido, apontando de que modo a conjugação de signos realizada por ela resulta também na singularidade de sua possível experiência de leitura; e, finalmente, realizaremos uma entre as muitas espécies de análise possíveis do videopoema “Fevereiro”, de Matilde Campilho, buscando perceber especificamente algumas relações semânticas que se estabelecem na interação entre duas de suas dimensões: a verbal e a visual.

**Palavras-chave:** poesia, videopoesia, som, imagem, Matilde Campilho

**Abstract:** The present work has the objective, initially, to briefly reconstruct the artistic-cultural context in which, in the passage from the modern era to the contemporaneity, were satisfied the necessary conditions for the emergence of new discursive modalities based on the intercrossing between word, sound and image. Therefore, we will discuss the main aspects involved in the conformation of videopoetry as a properly interartistic discourse of hybrid genre, pointing out how the conjugation of signs carried out by videopoetry also results in the uniqueness of its possible reading experience; and finally, we aim to make one of the many possible types of analysis of the videopoema “Fevereiro”, by Matilde Campilho, in order to perceive specifically

some semantic relations that are established in the interaction between two of its dimensions: verbal and visual.

**Keywords:** poetry, videopoetry, sound, image, Matilde Campilho

## 1. A palavra ao encontro do som e da imagem

Uma das marcas mais sobressalentes de uma parte considerável de gestos e expressões da arte contemporânea parece ser justamente a impossibilidade de seu enquadramento em categorias ou gêneros artísticos específicos, sobretudo quando esses são concebidos restritamente no que toca aos seus suportes e linguagens convencionais. A evolução recente de diversas expressões artísticas parece apontar para uma condição progressiva de permeabilidade entre os diferentes campos, com a manifestação cada vez mais frequente de obras e objetos artísticos híbridos e em meios que lhes são tradicionalmente impróprios ou inespecíficos. Na porosidade de fronteiras que seria sintomática de certa crise da especificidade artística em geral, a poesia também aparece enquanto manifestação em franco diálogo com outros campos, frequentemente sendo percebida em movimentos de intercâmbio e apropriação de linguagens e meios que não lhe são tradicionais, próprios ou específicos. Assim é que diferentes teóricos e críticos têm afirmado o que seria uma expansão do domínio habitual da poesia – como também da literatura –, alargamento caracterizado, por exemplo, pela adoção de formas não tradicionalmente poéticas, ou pelo seu reencontro com a dimensão musical ou performática que já lhe fora, em outras épocas, indissociável.<sup>1</sup>

No que diz respeito aos meios utilizados, antes que estivesse estreitamente associada ao grafismo dominante na cultura moderna, a poesia já experimentara uma longa tradição de independência do livro enquanto suporte privilegiado de sua veiculação. E se, por alguns séculos, ela esteve concentrada em uma reinvenção estético-discursiva mais ou menos circunscrita aos limites do papel, recentemente é possível perceber o seu movimento de tensionamento dos próprios limites. Não se trata apenas de um tensionamento dela própria enquanto linguagem puramente verbal, que este, provavelmente, é marca comum da poesia de diferentes épocas, mas também do deslocamento de seu veículo tradicional e, por

consequente, do lugar que lhe havia sido reservado pela cultura. De fato, está em causa também um deslocamento da palavra gráfica em direção a outros suportes e, por vezes, à procura do encontro com outras unidades de sentido, tais como o som e a imagem.

De modo geral, entretanto, é possível identificar uma tendência no sentido da inespecificidade e da hibridização de gêneros artísticos há pelo menos cem anos. Já a passagem do século XIX para o século XX marcou o início de profundas transformações no âmbito da cultura das sociedades industriais modernas, sendo o incremento nas formas de comunicação uma das mais significativas. Por trás dessas mudanças estiveram diversas inovações tecnológicas, como, por exemplo, as que propiciaram o aparecimento da fotografia e do cinema. A esse respeito, Pedro Reis argumenta que há vários indícios que permitem considerar a época atual como um tempo de transição, de mudança de paradigma cultural, uma vez que se verifica, desde o início do século anterior, um movimento crescente de interação da palavra com outros discursos baseados no som e na imagem:

Efetivamente, o domínio da palavra, como veículo privilegiado de transmissão da informação e do saber, da cultura marcadamente logocêntrica de outrora, parece estar cada vez mais a ceder lugar a modalidades discursivas mais compósitas, baseadas na articulação de palavra, som e imagem. Esta alteração cultural, cujas primeiras manifestações vários críticos tendem a situar na passagem do século XIX para o século XX que se encontra já refletida em vários processos de comunicação psicossocialmente dominantes, como revistas ilustradas, o código da estrada, a banda desenhada, manifestações populares como os “graffiti”, os posters, a publicidade, a propaganda, agudiza-se ainda mais com o desenvolvimento fotografia-filme-televisão-vídeo-DVD e também com o que tem vindo a designar-se correntemente como “multimídia”, “hipermedia” ou ainda com a web. Todos estes são marcos largamente difundidos deste percurso sócio-cultural, que têm, na história literária, o seu paralelo em movimentos como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e, mais recentemente, o concretismo assim como diversos gêneros textuais orientados para a articulação da palavra principalmente com a imagem mas também com o som. (Reis 2014: 101)

Reis reconhece como notórias as relações entre a cultura literária e uma cultura visual em ascensão. A emergência dessa cultura “pós-literária” – no sentido etimológico do termo: pós-“litera” (após a letra) –, desde a segunda metade do século XX, explicaria o fato de que “em muitos dos processos comunicativos atuais, a palavra deixa de ser o único veículo, ou mesmo o veículo dominante, para a transmissão de mensagens, passando a

surgir em articulação com outros signos” (*ibidem*). Estreitamente relacionados a este cenário estariam, segundo o autor, os desenvolvimentos tecnológicos que originaram novos suportes para a comunicação, a exemplo do que se verifica com o imediatismo eletrônico da televisão e com a difusão de conteúdos digitais da *web*. É nesse contexto mais abrangente do advento das novas tecnologias que, de forma correlata ao que aconteceu com outras manifestações comunicacionais e artísticas, a literatura e especialmente a poesia experimentaram, também elas, novas formas de produção e de veiculação:

Nas últimas décadas tem-se assistido a uma transposição cada vez maior da literatura enquanto atividade gutenberguiana para outros suportes tecnológicos, como o vídeo, a holografia ou mais recentemente o computador. As capacidades e potencialidades no tratamento dos signos dos ambientes tecnológicos em que se desenvolvem essas manifestações textuais são tão determinantes que, com base neles, se promove a identificação dessas formas poéticas, ou seja, o vídeo é o ambiente tecnológico no qual se desenvolve a videopoesia e a holografia constitui o suporte de desenvolvimento da holopoesia. (*idem*: 102)

Tem-se até aqui reconstituído, muito brevemente, o contexto em que se desenvolveram modalidades híbridas de discurso e, mais exatamente, de modalidades híbridas de discursos artísticos. Passarei, agora, à consideração da videopoesia enquanto um discurso interartístico que deriva da associação entre palavra, som e imagem, numa espécie de interseção entre o cinema e a poesia.

## **2. Da videopoesia enquanto discurso artístico híbrido**

Em seu artigo “Videopoesia. Uma Poética da intersemiose”, Ana Paula Ferreira recupera o termo “fricções”, proposto por Vera Casa Nova, para falar do entrelugar que envolveria as artes na contemporaneidade, mais particularmente, cinema e literatura. Segundo a autora, Casa Nova concebe a fricção como sendo o atrito de ordem sýgnica entre diferentes artes, que resultaria numa mudança de percepção dessas artes e num terceiro elemento, composto por signos mistos ou em mutação. Nesse processo, ocorreriam trocas de funções entre os signos, que, em metamorfose, dariam origem a uma nova significação. Daí que a “fagulha” produzida a partir da fricção entre cinema e literatura poderia ser a videopoesia, que já não é apenas um ou outro, mas um pouco dos dois. O videopoema seria,

conforme esse entendimento, “resultado de processos de semiose e intersemiose entre regimes semióticos diferentes que se encontram num espaço intersticial” (Ferreira 2003: 38). Nesse sentido, o videopoema poderia ser considerado uma forma de expressão interartística ou híbrida e advinda da interação e do intercruzamento de signos verbais, visuais e sonoros, no interstício entre poesia e cinema, o que possibilitaria, segundo a autora, uma ampliação do caráter sensitivo em poesia, como ocorre conforme sua análise de um exemplo representativo:

A junção ou justaposição de signos verbais com visuais (e inclusive sonoros) é uma ruptura marco, pois significa uma desterritorialização ao propor uma visão mais ampla de arte e literatura. As fricções são de tal forma intensas, que tornam difícil a territorialização do experimento. Pode-se levantar a questão de que o videopoema apresenta elementos literários, signos literários, mas não constitui, em si, literatura. Porém, não é só vídeo, mas um entrelugar deste com a literatura. Daí a dificuldade de análise. A composição plástica do videopoema indica algo que transcende estes dois suportes. Fazer literatura em vídeo ou fazer vídeo com linguagem literária? No caso do experimento analisado, as duas afirmativas fluem na mesma direção: lidar com um “texto” que não é mais da ordem do discursivo ou do puramente plástico, mas algo que é resultado de processos de hibridização de linguagens. (*idem*: 41-42)

Acerca desse texto complexo de linguagem híbrida a que se chama videopoema, já houve diversas tentativas de definição. Entre elas, há uma que é, talvez, a que melhor contempla o conjunto de obras reconhecidas enquanto videopoemas, porque menos redutora. É a de Giorgio De Marchis, para quem:

Un videopoema es toda aquella obra grabada al menos en parte (o volcada totalmente para su distribución) en soporte vídeo o cine respectivamente, en cualquier formato, emitida por proyección en cualquier medio; y que su autor denomina como tal. Es también toda obra en la que (reuniendo las características anteriores menos la de ser denominada como “videopoesía”) un poema reconocido como tal se integra de forma sonora o visual, o ambas, con imágenes. Finalmente, lo es toda obra que visualiza o representa a un poema reconocido como tal, aunque éste no esté reflejado directamente. (Marchis 2005: 3)

[Um videopoema é qualquer obra gravada pelo menos parcialmente (ou completamente voltada para a distribuição) por meio de vídeo ou filme, respectivamente, em qualquer formato, exibida por projeção em qualquer meio; e cujo autor a defina como tal. É também qualquer obra em que (com as

características acima, exceto a de ser definida como “videopoesia”) um poema reconhecido como tal se integra de forma sonora ou visual, ou ambas, com imagens. Finalmente, é toda obra que visualiza ou representa um poema reconhecido como tal, ainda que este não esteja refletido diretamente.]

Em sua dissertação de mestrado, Cardes Monção Amâncio faz um levantamento de uma série de tentativas como essa de definição da videopoesia enquanto manifestação artística ou mesmo enquanto gênero poético. Como é possível perceber em seu estudo, os conceitos evoluíram na tentativa de acompanhar o desenvolvimento das obras e, nesse percurso, o gênero sofreu transformações diversas. Entre os trabalhos pesquisados pelo autor, há um que merece atenção especial. Trata-se do estudo de Jorge Luiz Antonio, que se apresenta enquanto um esforço de identificar as diversas negociações semióticas da poesia com as tecnologias computacionais. Segundo Amâncio, o conceito de negociação é extensamente utilizado por Jorge Luiz Antonio em sua pesquisa, que tem por objeto a produção poética relacionada com os meios digitais a partir da segunda metade do século passado. Nesse sentido, a sua primeira tarefa teria sido encontrar uma denominação geral por meio da qual essas poesias pudessem ser referidas. Assim, para Antonio, as mudanças constantes da tecnologia teriam influenciado no surgimento de nomenclaturas diversas:

Dentre as 84 denominações encontradas por Jorge Luiz Antonio (2008) para os diversos gêneros de poesia eletrônica, figura a videopoesia e o ano de 1964 é apontado pelo autor como o ano da realização da primeira videopoesia, “Roda Lume”, de E. M. de Melo e Castro. Antonio (2008, p. 51) cita os poemas fílmicos de Castro como antecessores da videopoesia. O poema-fílmico “Lírica do objeto” data de 1958. Tais obras são performances filmadas em 8 mm ou Super 8 e nelas o poeta performer interage com objetos em cena, fato que resulta na criação de poemas objetos. “Círculos” (1967) e “Triangle-Quadriopen” (1967) são exemplos de obras dessa categoria, posteriores à primeira videopoesia do poeta português. (Amâncio 2012: 95-96)

Assim é que, para Amâncio, a pesquisa de Antonio é um exemplo de estudo que, por meio da exaustiva aglutinação de referências, vem sendo empreendido e constantemente atualizado pelo autor no sentido de aumentar a compreensão sobre os fenômenos da interação entre poesia e tecnologia e sobre as obras daí originadas. Amâncio também aponta uma figura de importância central tanto na produção quanto na compreensão dos objetos artísticos que derivam do encontro entre a poesia e a tecnologia. Trata-se de E. M.

de Melo e Castro, para quem o dinamismo da interação da arte com a tecnologia estaria fazendo surgir novos campos estéticos de realizações e que, portanto, esses campos ainda estariam em fase de entendimento:

Os novos gêneros digitais começam a definir-se em sistemas plurissígnicos abertos, justamente pelas possibilidades de transformação das formas, das estruturas e, conseqüentemente, dos conteúdos informativos que os meios tecnológicos proporcionam. [...] Novos gêneros complexos, como por exemplo: poesia eletrônica, hipertexto, infopoesia, videopoesia, holopoesia, multimídia e outros, que Jorge Luiz Antonio pesquisa e apresenta (84 denominações), estão em gestação e vão sendo definidos pelos diferentes praticantes e criadores cibernéticos, sendo necessário ainda trabalhar para melhor os compreender, nas suas características e potencialidades estéticas e de comunicação. Apoiados nos novos meios, nos novos suportes e nas suas transformações, estamos agora perante uma verdadeira renovação polimorfa dos conceitos, da tipologia e dos gêneros: da invenção aberta para o futuro. (Melo e Castro *apud* Amâncio 2008: 75)

Também Pedro Reis faz referência a Melo e Castro, quando este afirma que a videopoesia seria uma proposta de pesquisa múltipla que permitiria a investigação das possibilidades gramaticais e comunicativas desse *medium*, a exploração de novas codificações para a criatividade e, além disso, a representação do verbo iconizado em ato espaciotemporal, o que possibilitaria afirmar, enfim, que a página em branco de Mallarmé adquire um dinamismo substancial, “dispondo então a videopoesia de elementos caracterizadores específicos do vídeo como a variação cromática e o movimento autónomo das formas e das cores, a integração do som e a inter-relação espaço/tempo” (Reis 2014: 102).

Segundo Reis, Melo e Castro inscreve a videopoesia numa linha de continuidade relativamente às práticas poéticas experimentais das décadas anteriores, quando afirma que ela, embora trate preferencialmente o texto escrito, possui como referências óbvias tanto a poesia visual dos anos 60 como o cinema de animação. Mas, ainda assim, apesar de tal ancoragem histórico-literária, Melo e Castro reivindicaria para a videopoesia uma especificidade, ao argumentar que o seu objetivo seria a investigação das possibilidades técnicas e estéticas que os poetas alcançam por meio do vídeo, “designadamente as coordenadas de movimento e de tempo, assim como de dinamismo cromático, que

assumem agora a qualidade de uma nova gramática de transformação visual à qual corresponde inevitavelmente uma diferente atitude de leitura” (*idem*: 103).

Para Pedro Reis, Melo e Castro descreve a atividade poética em termos semelhantes aos da atitude científica, à semelhança do que faziam os poetas concretos, mas agora sob a influência da sofisticação tecnológica, uma vez que, na atualidade, o poeta não dispõe mais apenas do papel em branco como suporte preferencial do trabalho poético. Em vez disso, agora o poeta teria ao seu alcance um aparato eletrônico complexo, com as suas diversas potencialidades, para produzir texto e imagem em cor e movimento, e cujas consequências imediatas são: “prescindir da página impressa, assim como o espaço surgir mesclado com o tempo e ainda a escrita tornar-se não um registo tendencialmente petrificado mas uma realidade virtual, mais volátil” (*ibidem*). Nesse sentido, o autor reconhece em Melo e Castro a visão da videopoesia enquanto uma atividade que responderia ao desafio dos novos suportes tecnológicos tendo em vista uma realização poética que apontaria para a combinação dinâmica de signos verbais e não verbais. E nessa noção de realização poética se percebe um sentido alargado de poesia, naquilo em que ela incorpora do cinema.

### **3. Da videopoesia em suas possibilidades de leitura**

Tendo feito, até aqui, o percurso que nos permite compreender em algum nível o fenômeno da videopoesia, desde o seu aparecimento enquanto discurso conjugado aos recentes desenvolvimentos tecnológicos e à cultura da imagem até a sua configuração enquanto discurso artístico híbrido, resta perceber de que modo a linguagem do videopoema, composta da complexa articulação entre signos oriundos da poesia e do cinema, se oferece à leitura, no sentido dos elementos fundamentais que ela mobiliza. A esse respeito, uma das diferenças mais significativas da videopoesia, se comparada à poesia convencional, está relacionada propriamente à sua dimensão cinemática. Enquanto, em uma, os signos aparecem fixos no suporte livro, sendo o espaço caracterizado pela estática disposição gráfica do texto, na outra se verifica o movimento das diversas imagens, sejam elas verbais ou não verbais, e com a dimensão do espaço sendo continuamente atualizada pela variável tempo. A esse respeito, Ana Paula Ferreira explica que:

Tendo, no videopoema, a possibilidade de trabalhar a poesia fora do suporte livro, o que ocorre é uma virtualização cada vez maior do poema que passa, enquanto imagem eletrônica ou digital, a ser uma espécie fluida e temporalizada. O poema pode ser lido ou visto durante sua exibição via varredura eletrônica ou decodificação digital, mas depois não existe mais. Assim como a imagem que lhe dá suporte, o poema não existe no espaço físico, mas no espaço virtual e no tempo. A temporalização advinda com a imagem eletrônica e sua fluidez traz para o processo o princípio da metamorfose; signos em constante mutação. (Ferreira 2004: 41)

Nesse sentido, o tempo tem influência distinta na videopoesia, quando comparada à poesia puramente verbal e à poesia visual impressa, como também argumenta Pedro Reis:

Atendamos, por exemplo, à noção de tempo proporcionada pelo videopoema. Se a página escrita dominante se apresenta estática, com os seus caracteres, sílabas e palavras fixos, o movimento da leitura cabe aos olhos, seguindo a sequência de signos normalmente organizada em linhas horizontais do topo até ao fim da página. Nalgumas formas de poesia visual impressa, pode não ser assim e compete ao leitor encontrar com o olhar o ponto de partida e as possibilidades de sequências de leitura. Mas, em ambos os casos, o movimento pertence aos olhos e à nossa imaginação, à medida que a leitura avança. Em contrapartida, durante o visionamento de um videopoema no ecrã de um televisor, o texto, verbal e não verbal, não está fixo. Letras, sílabas e palavras movem-se em diferentes, e por vezes inesperadas, direções e sentidos. A escala dos signos também pode ser variável, bem como a sua definição face ao fundo, e a cor também é um signo variável. Assim, ler um videopoema configura uma experiência complexa na medida em que diferentes momentos de percepção coincidem com imagens que se movem e se alteram, confrontando-nos com diferentes tempos e ritmos: o tempo intrínseco ao videopoema como uma das suas componentes estruturais; o movimento dos nossos olhos tentando encontrar uma direção para ler os signos; e o tempo da nossa decodificação e compreensão do que estamos a ver. (Reis 2014: 103)

O leitor estaria, assim, relativamente mais condicionado ao tempo do videopoema, cuja sucessão tem, em princípio, um ritmo próprio, a menos que o leitor, possuindo um programa com ferramentas de interação tais como as de "acelerar", "desacelerar", "pausar" e "retroceder", as utilizasse mais intensamente. O autor ainda chama atenção para as diferentes possibilidades de edição de imagens na videopoesia, o que permite produzir sequências rápidas ou lentas, conferindo às obras diferentes valores de percepção: "uma sequência rápida proporciona tendencialmente uma apreensão visual holística, ao passo que uma sequência lenta permite uma leitura mais reflexiva e interiorizada" (*ibidem*). Além da

edição de imagens, Reis identifica a cor como sendo outro elemento importante na videopoesia, posto que orienta o movimento dos elementos verbais e não verbais, podendo direcionar o olhar do leitor-espectador e atuando como um gerador ao mesmo tempo semântico e emocional. Finalmente, o autor identifica a dimensão auditiva (som, música, voz humana ou ruído), a qual é percebida praticamente em simultâneo à apreensão visual.

E, na confluência sígnica poético-cinematográfica desses diversos elementos, cria-se “uma imagem animada complexa que Melo e Castro designa [...] como ‘verbi-voco-sonoro-visual-colorida-dinâmica’, dado que apela a uma percepção sinestésica de inegável amplitude” (*idem*: 104). Assim, parece ser da ordem de uma percepção sinestésica, e que se faz perceber nos interstícios entre poesia e cinema, a experiência suscitada pelas obras que entendemos enquanto videopoesia, de modo tal que a diversidade dos tipos sígnicos conjugados na expressão do videopoema resulta sempre maior que a simples soma ou justaposição dos signos isolados, sendo antes uma combinação dinâmica e transformadora de todos eles.

#### 4. “Fevereiro”, de Matilde Campilho

Antes da publicação de seu primeiro livro de poesia, intitulado *Jóquei*, a portuguesa Matilde Campilho já havia divulgado, em seu canal na plataforma YouTube, um conjunto de vídeos com clara proposta poética. A produção corresponde, em boa parte, a uma época em que a escritora viveu no Rio de Janeiro, entre os anos de 2010 e 2013, mas transcorreu até meados de 2014, mesmo ano do lançamento de seu livro em Portugal. Desde já recebidos por boa parte do público enquanto “videopoemas”, esses textos híbridos despertaram alguma audiência e popularidade, tendo sido importantes para a projeção da autora e de sua obra poética.

Em certo sentido, os vídeos de Matilde Campilho podem ser compreendidos enquanto uma espécie de ensaio poético, numa época em que o estilo e a linguagem da poeta estavam em plena formação. Ela comenta essas obras em uma entrevista:

É engraçado porque as pessoas deram-lhes o nome de videopoemas. Aquilo eram recados. Eu vivia longe, com um fuso horário diferente, e muitas vezes aquilo eram só observações do mundo. Embora o poema seja normalmente curto, via que, quando a coisa passava um certo tempo, perdia -se. Temos

muito para fazer. Aquela coisa do vídeo e do som talvez se apanhe de outra forma. Não sabia se chegavam a ser poemas. Para mim, são histórias que ia contando. Lá estava meio escondido, mas foi aparecendo. Trabalhava com notícias e misturava as duas coisas. Usava aquele espaço para contar as coisas como queria. (Campilho 2014a: s.p.)

Independentemente da intenção da autora, não é ausente de significado o fato de ela, numa fase ainda incipiente de seu trabalho, ter recorrido ao formato do vídeo como suporte. Parece claro que tal escolha não pode ser compreendida simplesmente enquanto uma estratégia comunicacional, mas antes como uma opção constitutiva do próprio ato de criação, baseada nas possibilidades e potencialidades que o novo meio acrescenta intrinsecamente às obras.

Conforme discutido anteriormente, e a despeito dos muitos elementos estilísticos comuns que, no caso da autora, aproximam a poesia dos vídeos àquela dos poemas em livro, são muitos os aspectos que marcam uma distinção dos textos em formato multimídia, do ponto de vista de seu funcionamento e de sua experiência de leitura/visualização, de modo que a sua forma e o seu meio constitutivos, na interação que estabelecem com a linguagem verbal, implicam uma experiência ao mesmo tempo cognitiva e sensorial que nos permite reconhecê-los enquanto um discurso poético de ordem mais complexa.

O videopoema “Fevereiro” foi o último publicado por Matilde Campilho em seu canal no YouTube. De 11 de março de 2014 até o momento, contabilizam-se pouco mais de 400 mil visualizações. Para realizar uma entre as muitas espécies possíveis de análise da obra em questão, e com o objetivo de captar uma parte da combinação dinâmica e transformadora, da confluência sígnica poético-cinematográfica de que falam os textos teóricos referidos anteriormente, focarei um tipo de interação particular que é o das relações semânticas entre as dimensões verbal – que, no caso, é apenas auditiva – e visual do videopoema, ou, dito de outra forma, no modo particular como as imagens visuais utilizadas na composição se relacionam com as imagens verbais evocadas. E, com o objetivo de facilitar a referencialidade aos diferentes excertos da obra, passarei a sua análise organizada por trechos transcritos da parte verbal do texto, com a indicação do tempo correspondente em cada uma das referências bibliográficas.

Escute só, isto é muito sério. Ande, escute que isto é sério. O mundo está tremendamente esquisito. Há dez anos atrás, o Leo me disse que existe uma rachadura em tudo, e que é assim que a luz entra. Não sei se entendi. Você percebe alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação? Aliás, me diga, você percebe alguma coisa de carpintaria? Você sabe por que foi que meteram um boi naquele estábulo em vez de um pequeno rinoceronte? Deve ter tido alguma coisa a ver com a geografia. Ou com os felizmente insolucionáveis mistérios que só podem vir do misticismo asiático. Um boi é um bicho tão inexplicável! Ainda bem. (Campilho 2014b: 00-55”)

O poema tem início com uma chamada do interlocutor num tom que desde já inspira gravidade, seguida de uma asserção categórica: “O mundo está tremendamente esquisito”. Ao mesmo tempo, a imagem de vídeo mostra um coqueiro de duas perspectivas, contra o céu e contra o horizonte. O que vem a seguir funciona no sentido de instaurar o campo metafórico no discurso, com a introdução das primeiras imagens verbais mais precisas. Ainda que “rachadura”, “luz”, “falhas” e “iluminação” sejam imagens que suscitem uma figuração ainda pouco precisa, há uma potência tomada de empréstimo dos dois últimos versos do estribilho da canção “Anthem”, do álbum *The Future* (1992), de Leonard Cohen: “Ring the bells that still can ring /Forget your perfect offering /There is a crack in everything /That's how the light gets in”. Trata-se, portanto, de uma citação traduzida e plenamente incorporada à tessitura do videopoema. Na sequência, as imagens evocadas passam a ser de todo concretas. O “boi”, o “estábulo” e o “rinoceronte” podem ser compreendidos, como sugere a própria voz lírica, no campo do imaginário mais amplo do “misticismo asiático”. Até aqui, as imagens de vídeo passaram do coqueiro a um mastro e cordas de uma embarcação, o que remete a um universo semântico de viagem, deslocamento, mar, navegações, continentes etc. Além disso, o mastro da embarcação aponta para um céu muito azul, cheio de luz, no mesmo sentido de verticalidade com que a voz diz que “a luz entra”. Nesse sentido, percebe-se um alargamento nas possibilidades de associação das imagens anteriores a uma perspectiva mais ampla e global, no entanto misteriosa, em que é possível considerar que, como um todo, “o mundo está tremendamente esquisito”.

O amor é um animal tão mutante! Com tantas divisões possíveis! Lembra daqueles termômetros que usávamos na boca quando éramos pequenininhos? Lembra da queda deles no chão? Então, acho que o amor quando aparece é em tudo semelhante à forma física do mercúrio no mundo. Quando o vidro do termômetro se quebra, o elemento químico se espalha, e então ele fica se dividindo pelos salões de

todas as festas. Mercúrio se multiplicando. Acho que deve ser isso uma das cinco mil explicações possíveis para o amor. Ah, é! Eu gosto de você. A luz entrou torta por nós adentro. Mas olha: eu gosto de você. A luz do verão passado quebrou o vidro da melancolia, e agora ela fica se expandindo pelas ruas todas. Desde aquele outro lado do sol até este tremendo agora. (*idem*: 56”-1’57”)

Nesse trecho do videopoema, as imagens de vídeo, de início, sugerem o movimento da câmera ao longo de uma autoestrada. Além da repetição do tópico do deslocamento (suscitado também pela imagem da embarcação), percebe-se um céu característico do crepúsculo ou da alvorada, que traz à tona a indagação sobre a luz, do início do videopoema. No que tange às imagens verbais, pode-se perceber diversas metáforas, mas há uma em especial que gostaria de destacar: “Mercúrio se multiplicando”. A visão nostálgica e carregada de afeto a respeito da infância é imediatamente associada ao movimento do mercúrio “se dividindo pelos salões de todas as festas”. O amor é, assim, associado ao movimento dos corpos, ao comportamento físico expansivo do mercúrio no mundo. Ocorre então que as imagens visuais recuperam o coqueiro e um cacho com seus múltiplos frutos ainda pequeninos. Na sequência, aparece um fruto já maduro, numa outra sugestão de expansão ou crescimento. Na dimensão verbal, também a luz do verão passado, tendo quebrado o vidro da melancolia, agora “fica se expandindo pelas ruas todas”.

Hoje ainda faz bastante frio. As cinzas ainda não aterraram sobre as cabeças disfarçadas. Tem gente batucando suor e cerveja pelas ruas da nossa cidade sul. Na cidade norte, há ondas de sete metros tentando acertar no terceiro olho dos rapazinhos disfarçados de *cowboys*. O mestre ainda não veio decretar o começo da abstenção e... olha, a luz ainda está conosco. (*idem*: 1’57”-2’29”)

Neste excerto da obra, por meio das imagens verbais, sugerem-se diversas cenas do carnaval, tais como “gente batucando suor e cerveja pelas ruas da nossa cidade sul” e “rapazinhos disfarçados de *cowboys*”. Além disso, evocam-se “as cinzas” e “o começo da abstenção”, em referência à quarta-feira pós-carnaval. Mas algo interessante acontece na inter-relação entre as dimensões verbal e visual. Enquanto, na primeira, “ainda faz bastante frio”, na segunda a ideia é contrastada com as imagens ensolaradas como aquela em que um banhista adentra o mar do Rio de Janeiro. Aqui já se efetua uma sugestão de ambivalência no ciclo das estações que, no mês de fevereiro, faz do planeta metade verão, metade

inverno. De fato, a cidade de que se fala não chega a ser nominalmente identificada na dimensão verbal, ainda que se reconheça, por alguns planos visuais, o Rio de Janeiro. Essa relativa indeterminação acaba por projetar o universo de significação do videopoema a uma escala mais universal, que transcende as cidades e as estações e que toca ao próprio mundo.

Sim, o mundo está absurdamente esquisito. Já ninguém confia nas imposições dos prefeitos. A esta hora na Terra é metade carnaval, metade conspiração. Metade medo, metade fé. Metade folia e metade desespero. E, provavelmente, a esta hora, uma metade do mundo está dançando e a outra metade, dormindo. Há ainda outra metade limpando as armas, outra limpando o pó das flores. Mas, por causa do que me ensinou o místico, eu acredito que agora exista alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo num intervalo tênue entre o sono e a agilidade. Suponho que ele saiba perfeitamente que este começo de século será nosso batismo de voo para a persistência no amor. (*idem*: 2'30"-3'21")

Nesta passagem do videopoema, os pares antitéticos ou tensionados em oposição intensificam, na própria dimensão verbal, a ideia de ambivalência, antes apenas sugerida pelo contraste entre as dimensões verbal e visual. Mas enquanto na Terra é ao mesmo tempo carnaval e conspiração, medo e fé, folia e desespero, a cena do banhista dá lugar a um céu banhado de luz e sombra, no interstício do dia e da noite, na medida mesma em que “a esta hora, uma metade do mundo está dançando e a outra metade, dormindo”. “Armas” e “flores” completam a sequência de imagens verbais diametralmente opostas, e então a figuração antitética dá lugar a uma espécie de oxímoro: “eu acredito que agora exista alguém profundamente acordado”. É como se as imagens anteriormente dispostas de maneira isolada agora se reunissem na descrição desse alguém cujo estado se situa no “intervalo tênue entre o sono e a agilidade”. Na dimensão visual, esse dinamismo encontra correspondência na recuperação do movimento da câmera pela autoestrada.

João molhou a testa de Manuel. Os gritos das ruas molham as testas de nossos corações. De que lado você está, eu não me importo. De que garfo você come, de que copo você bebe; que posto certo [?] você escolhe; qual é seu orixá, seu partido, sua altura; de qual de suas cicatrizes você cuida; que pássaro você prefere; quem é seu pai, qual é seu samba; pinot noir ou chardonnay; que protetor você usa; qual é sua pele, seu perfume; qual político; quantos amores você sonha; em que Fernando, em que Ofélia; em que cinema; em que bandeira; em que cabelo você mora; qual dos túneis de

Copacabana? Rezo para seus santos, quando atravessar. É, é impossível viver no país de Deus, isso eu te dou de barato. Mas atravessar o gramado de Deus em bicicleta, isso não é impossível não. (*idem*: 3’22”-4’20”)

Nessa passagem da obra, são diversas as imagens evocadas na dimensão verbal pelo eu poético. Postas em combinação, elas dão conta de esboçar, no imaginário, os mais variados perfis possíveis do interlocutor a quem o eu se dirige. E há também signos brasileiros (samba, Copacabana etc) e portugueses (Fernando e Ofélia), mas a maior parte deles é de âmbito mais geral, podendo remeter, no espaço, a qualquer parte da Terra. Na dimensão visual, os planos retornam à paisagem carioca e, mais delongadamente, de novo ao mastro e cordas da embarcação. É possível a leitura articulada das duas dimensões que entenda a embarcação como signo do não pertencimento dos sujeitos a um solo ou país específico, ou ainda, que pertença a todos ou a qualquer um.

Escute, isto é sério. Andamos crescendo juntos, distraidamente. As árvores crescem conosco. Nossa pele se estende; nosso entendimento, teso, também. O século cresce conosco. O amor pelas ventas da cara do mundo... também. Quanto a um para um entre nós dois, isso logo se vê. Não sei nada sobre a paixão. Suspeito que você também não. Mas começo a entender que o compasso da fé está mudando a passos largos: dois pra lá e dois pra cá. Portanto, escute: isto é muito sério, isto é uma proposta aos trinta anos. Agora que o mercúrio assumiu sua posição certa, vem comigo achar o metrônomo mágico entre a folhagem. E no caminho até lá, vem dançar comigo, vem. (*idem*: 4’21”-5’24”)

A última passagem condensa imagens aludidas ao longo de todo o videopoema sob a forma de uma nova expressão que parece diluir as oposições do mundo. Os tópicos do crescimento dos corpos e do movimento natural da Terra são reforçados. Afinal, não é só a “nossa pele” que cresce, mas também as árvores, “nosso entendimento”, e todo o século, o mesmo em que decorrerá o “voo para a persistência no amor”. O que cresce também é “o amor pelas ventas da cara do mundo”, ao ritmo mesmo em que muda, a passos largos, “o compasso da fé”. Na dimensão visual, as imagens anteriores são recuperadas ou mostradas sob nova perspectiva, de modo a intensificar a conjunção dos diversos signos. A floresta no Rio, a embarcação e, por último, a copa das árvores (entre elas, vários coqueiros) contra o céu. E, num último movimento, a câmera desce, com mercúrio tendo, talvez, finalmente assumido “sua posição certa”.

Pelo conjunto das análises levadas a efeito, é possível afirmar que, no videopoema “Fevereiro”, estabelecem-se conexões variadas entre os diferentes tipos de imagem. Não se verifica, no entanto, uma relação de simples ilustração, com correspondência direta entre os signos verbais e não verbais. As relações se situam, sobretudo, no nível simbólico ou metafórico, remetendo indiretamente ao imaginário. Nota-se também que as imagens visuais organizam-se conforme uma espécie de macrossintaxe atrelada à dimensão verbal. A introdução de um plano novo, por exemplo, coincide frequentemente com uma mudança de tópico na última. E a repetição alternada dos mesmos quadros acompanha, por diversas vezes, a retomada de tópicos anteriores. Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem visual aparece como elemento que integra e potencializa, muitas vezes por associação indireta, o campo semântico das imagens verbais.

Recuperando-se algumas das reflexões referidas nas seções anteriores, é interessante reparar, fundamentalmente, no modo como diversas significações brevemente iluminadas na leitura das passagens do videopoema só se mostram possíveis ou realizam mais potentemente os seus sentidos quando inter-relacionamos as duas dimensões sensoriais ou semióticas eleitas na análise. Certamente, as possibilidades de significação seriam ainda mais amplas e complexas se considerássemos também a outra diversidade de variáveis e elementos composicionais envolvidos, como a música de fundo e a própria performance elocutiva da poeta que está por trás da voz lírica. O potencial de interação entre esses vários elementos de dimensões diferentes remete, por exemplo, ao texto no qual Ana Paula Ferreira comenta a noção de fricção de Casa Nova, em que o atrito de ordem sógnica entre diferentes domínios semióticos resulta num terceiro elemento composto por signos mistos que geram uma nova significação. Ou àquele outro, em que Pedro Reis comenta as considerações de Melo e Castro a respeito da inter-relação espaço/tempo, cujo movimento assume a qualidade de uma nova gramática de transformação à qual também corresponde uma diferente atitude de leitura. Afinal, na nova gramática de transformação que caracteriza a linguagem potencial da videopoesia, a significação não é redutível inteiramente a nenhuma das dimensões consideradas isoladamente, porque se realiza precisamente no jogo entre elas.

## NOTA

---

<sup>1</sup> Conferir, por exemplo, as pesquisas relativamente recentes de Josefina Ludmer (“Literaturas Pós-autônomas” [2010]; *Aqui América Latina* [2013]), Florencia Garramuño (“Formas da Impertinência” [2014a]; *Frutos Estranhos* [2014b]), Flora Sussekind (“Objetos Verbais não Identificados” [2013]), Ana Kiffer (“A Escrita e o Fora de Si” [2014]), Marjorie Perloff (*O Gênio não Original* [2013]) e Daniel Link (“A Poesia na Época de sua Reprodutibilidade Digital” [2016]).

## Bibliografia

Amâncio, Cardes Monção (2012), *Videopoesia. Análise, Conceito e Produção*, Centro Federal de Educação Tecnológica, Minas Gerais. Dissertação de mestrado.

Campilho, Matilde (2014a), Entrevista ao *Jornal I* <<https://ionline.sapo.pt/311971>> (último acesso em 31/05/2019).

-- (2014b), “Fevereiro” <<https://www.youtube.com/watch?v=VasLnEWnAxY>> (último acesso em 31/05/2019).

Cohen, Leonard (1992), “Anthem”, in *The Future*, New York City, Columbia Records.

Ferreira, Ana Paula (2004), “Videopoesia. Uma Poética da intersemiose”, *Em Tese*, nº 8, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, 37-45, <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3582/3571>> (último acesso em 27/01/2018).

Garramuño, Florencia (2014a), “Formas da Impertinência”, in *Expansões Contemporâneas. Literatura e outras formas*, Editora UFMG, 91-108.

-- (2014b), *Frutos Estranhos*, Rio de Janeiro, Rocco.

Kiffer, Ana (2014), “A Escrita e o Fora de Si”, in *Expansões Contemporâneas. Literatura e outras formas*, Editora UFMG, 47-68.

Link, Daniel (2016), “A Poesia na Época de sua Reprodutibilidade Digital”, trad. Diana Klinger, in *Poesia Contemporânea. Voz, imagem, materialidades*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 13-49.

Ludmer, Josefina (2013), *Aqui América Latina*, trad. Rômulo Monte Alto, Belo Horizonte, Editora UFMG.

-- (2010), “Literaturas Pós-autônomas”, trad. Flávia Cera, *Sopro*, nº 20, Cultura e Barbárie, 01-04, <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>> (último acesso em 23/06/2019).

Marchis, Giorgio De (2005), "Retórica del Videoarte. Estudio aplicado a la videopoesía", *Icono 14 - Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías*, nº 5, <<https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/427/302>> (último acesso em 27/01/2018).

Perloff, Marjorie (2013), *O Gênio não Original*, trad. Adriano Scandolara, Belo Horizonte, Editora UFMG.

Reis, Pedro (2014), “Videopoesia. Produção poética híbrida em língua portuguesa”, in *Poesia Experimental Portuguesa. Contextos, ensaios, entrevistas, metodologias*, Porto, Edições UFP, 101-116.

Süssekind, Flora (2013), “Objetos Verbais não Identificados”, *Globo*, <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>> (último acesso em 23/06/2019).

**Igor de Souza Soares** é mestrando em Estudos Literários, Culturais e Interartes pela Universidade do Porto. Graduado em Administração Pública pela Fundação João Pinheiro (2012) e em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Profissionalmente, tem experiência em administração pública, atuando especialmente com políticas de cultura. Tem interesse acadêmico nas áreas de política cultural, teoria da cultura, estética, literatura e poesia. Sua pesquisa de graduação em Administração Pública foi sobre arranjos governamentais de intersetorialidade. Sua pesquisa de graduação em Letras foi sobre negatividade na poesia portuguesa contemporânea. Sua pesquisa de mestrado é em teoria da poesia e dialoga com conceitos e tópicos tais como forma, especificidade, negatividade e estranhamento.