

## **DO “PLANO PILOTO” DA POESIA CONCRETA À HOLOPOESIA: A VISUALIDADE COMO GERADORA DE NOVAS EXPERIÊNCIAS DE PERCEPÇÃO.**

Rogério Barbosa da Silva  
Doutorando em Literatura Comparada/UFMG

“antes de existir bicicleta existia enciclopédia  
antes de existir enciclopédia existia alfabeto  
antes de existir alfabeto existia a voz  
antes de existir a voz existia o silêncio  
o silêncio  
foi a primeira coisa que existiu  
(...)  
vamos ouvir esse silêncio meu amor  
amplificado no amplificador  
do estetoscópio do doutor”  
(O Silêncio. Arnaldo Antunes)

O primeiro aspecto que se deve ressaltar nesta Comunicação é referente a seu título, o qual tem uma função específica que lhe quis destinar como delimitador de uma temporalidade e uma perspectiva que se desenvolve após os dois pontos, o problema da visualidade como gerador de novas percepções. Percebo, todavia, tardiamente, que pode sugerir mais do que isso, como dando a entender um levantamento exaustivo de fenômenos e experiências poéticas que se descortinaram após a publicação do “Plano piloto da poesia concreta” em 1958 até o presente momento, desdobrando a história da visualidade na poesia. Não é este o intento, o de um desdobramento historiográfico, mas tão somente destacar como alguns aspectos da teoria da poesia concreta, da qual o plano piloto pode ser considerado uma súpula, apontam para caminhos e perspectivas que nos trazem a hipótese de que a visualidade em poesia não só é uma experiência nova, como também permite-nos discutir problemas de representação na linguagem, revelando-nos seu exterior e, portanto, abrindo outras perspectivas de subjetivação.

Um segundo aspecto ainda relevante está relacionado ao próprio “Plano piloto”, muito mais conhecido que a teoria da poesia concreta que lhe deu suporte. Quando se trata da poesia concreta, dado o caráter de polêmica com que essa poesia sempre foi encarada na cultura

brasileira, nunca é demais ressaltar que essa teoria e o referido plano constituíram inicialmente - ou foram usados como - um “tacape de emergência”, conforme diz Augusto de Campos, para expor as novas idéias ou para “abrir a cabeça do público” ante a incompetência dos críticos de então.<sup>1</sup> É hora, todavia, passados mais de 40 anos desses primeiros debates mais passionais que reflexivos, de encontrar os pontos de sua disseminação e os seus percursos na língua portuguesa e na poesia contemporânea pós-concreta, restringido-se no espaço dessa Comunicação ao Brasil e ao fenômeno da visualidade.

Não é fácil refletir sobre esse fenômeno sem tocar em alguns aspectos que também se tornaram centrais desde o primeiro momento do movimento da poesia concreta e do que ela própria passou a ser desde então. Entre estes, estão a sua discussão no terreno da linguagem, num alargamento de fronteiras, e, em virtude mesmo dessa discussão, a relação que ela estabeleceu entre poesia e tecnologia.

Quem lê o “Plano Piloto” ou a teoria do grupo Noigandres observa logo que a busca da construção de uma arte “objectal”, como caracteriza Haroldo de Campos, mostra esses poetas atentos para a cibernética, ainda nascente como potencialidade, e também para muitos outros recursos de mídia disponíveis, pois queriam “uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular<sup>2</sup>.” O interesse se explica evidentemente por uma questão que para eles era óbvia: a necessidade de instaurar uma poética destinada ao olho humano, o que implicaria a possibilidade do movimento e de poemas em estruturas dinâmicas. Daí deslocarem toda problemática artística da língua para a linguagem, pois nesta última não se poderia excluir todo o processo de intersemiose de que essa nova arte é/seria portadora. O ataque à “poesia de expressão, subjetiva”, em última instância, pode ser visto como uma tentativa,

---

<sup>1</sup> Cf. CAMPOS, Augusto et alli. *Teoria da poesia concreta* – textos críticos e manifestos 1950-1960. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p.5

<sup>2</sup> Cf. PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta. In: CAMPOS, A.. et alli. *Op. cit.* p.41.

através de uma violenta ruptura, de se efetuar esse deslocamento da língua para a linguagem, pois essa “subjetividade” da poesia foi e ainda é um argumento forte dos que contestam a poesia concreta e fazem da palavra a guardiã simbólica do humano. Isso faz com que Haroldo de Campos, assim como os outros componentes do grupo por outros caminhos, responda com o argumento da “culturmorfologia”, um conceito que desenvolve em vários artigos publicados nos anos 50, coligidos no volume da *Teoria da poesia concreta* já citado na primeira nota, e que se relaciona com a idéia de que de que a formulação proposta pela poesia concreta parte do princípio de que “a arte é coisa viva”, portanto contém em sua dinâmica um vetor de transformação qualitativa capaz de “colher no ar uma tradição viva”. Combate-se, então, o lirismo anódino, formado na base dos clichês ou que concebe o poema como uma celebração do “domingo das artes”, ou ainda aquele que se deduz de uma tradição fáustica, a qual ensina a condição inelutável do homem, ou seja, ensina a morte das coisas (pelo menos naquela que exerce uma função catártica, e onde um quadro é pintado, mas não o que ele representa). A poesia concreta ensinaria a transformação, a permanência do vivo na mutação das formas (o famoso poema, de Haroldo de Campos, “Nasce morre” não seria um exemplo interessante deste último aspecto?).

Evidentemente essa nova postura não estava desconectada de outras manifestações antilíricas dentro da tradição criativa brasileira. Ao invés de seguir numa linha de literalização da palavra, presente por exemplo na poesia de um João Cabral de Melo Neto. Os concretos de então buscam a desmetaforização, sim, mas tornam a intersemiose um processo ativo da criação e da leitura da poesia, trazendo para esses campos os próprios procedimentos utilizados em outras artes. Convocam as artes visuais, gráficas e tipográficas. Convocam a música serial de Webern e a música eletrônica de Boulez e Stockhausen, elas próprias ainda encaradas, como dizia Haroldo

de Campos, pela “lente deformante da inumanidade apocalíptica”. Convocam ainda o cinema. Não surpreende que Augusto de Campos, em seu “Poetamenos”, esteja interessado na melodia de timbres de Anton Webern e pensando os poemas como “filmletras”. A simples representação gráfica na página já lhe parecia insuficiente ou incapaz da multiplicidade:

“a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática, excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.  
mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!”<sup>3</sup>

Associada a esses procedimentos que produzem inevitavelmente uma complexificação do objeto - neste caso já será mais isso que o tradicional poema -, está um outro aspecto da consciência crítica desses poetas, a qual implica ainda o caminho necessário para aproximação entre poesia e tecnologia. É a cisão que surge com a passagem da poesia oral para a escrita e que passa a ser um questionamento da poesia e da crítica por eles praticadas. Ao pensar a estrutura de seu “Poetamenos, como já evidenciamos acima, Augusto de Campos junta o que, para o mundo moderno seria uma dimensão pouco lembrada em termos de poesia, o olho e ouvido. Ao propor seu poema como uma “melodia de timbres”, aberta a um possível jogo de vozes reais interpenetrando-se no poema, e simultaneamente como um espetáculo gráfico, não faz senão outra coisa. Busca a junção “ouvê”. No texto “Sobre Poesia Oral e Poesia Escrita”, Décio Pignatari explicita claramente isso:

“Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes.” (CAMPOS, 1975, p.11)

---

<sup>3</sup> CAMPOS, Augusto. Poetamenos. In: \_\_\_\_\_. *Op. cit.* p.15.

Também Haroldo de Campos, ao propor uma arte OBJETAL, pensa uma poesia em que a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL, uma dimensão ACÚSTICO-ORAL, uma dimensão CONTEUDÍSTICA. Desta maneira, pensa ser possível à poesia assediar o objeto mentado em suas plurifacetadas: previstas ou imprevistas: veladas ou reveladas: num jogo de espelhos ad infinitum...<sup>4</sup>

O princípio desta composição é também refletido de maneira interessante pelo poeta português Ernesto Manuel de Melo e Castro, que foi um dos criadores da poesia concreta em Portugal e um dos pioneiros da videopoesia e da infopoesia: “O ver do poético é o ver total”. O contexto em que ele produz essa afirmação é o da reflexão sobre as relações entre poesia visual e as possibilidades da comunicação na era da informática e das comunicações por satélite<sup>5</sup>. Para ele, pensar a poesia visual é pensar na utopia do presente: a materialização, em códigos visuais comunicáveis, daquilo mesmo que é improvável e invisível: a comunicação.

Esse ver total poderia ser, por exemplo, essa percepção que a representação simbólica da palavra barra à nossa compreensão, uma vez que a própria natureza do código nos aparece velada em prol daquilo que nos é comunicado, ou seja a conceptualização que envolve o processo de simbolização e que mascara o mundo que pulsa por trás das coisas nomeadas. Isso se faz, por exemplo, através dos isomorfismos criados pela poesia concreta: “/jarro/ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro” tal como postulou Décio Pignatari<sup>6</sup>. Questionando o poder de representar, a poesia concreta “diz” repetindo o próprio jogo representativo da palavra sobre a realidade concreta do objeto. Então a imagem que produz pretende negar o ilusionismo proposto pelo simbolismo metafórico. Esvazia-se o sentido de representação, oferece-se o aspecto de coisa.

---

<sup>4</sup> Idem. p.46.

<sup>5</sup> CASTRO, E. M. Melo e. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Veja, 1988.

<sup>6</sup> CAMPOS, Augusto et alli. *Op. cit.* p.42.

Esse movimento realizado pela poesia concreta e visual nos permite verificar a procedência da afirmação de Foucault de um movimento poético para refletir a exterioridade. Esse é um movimento paradoxal, pois que, através do exercício em torno do mostrar-se aos olhos, essa poética torna visível seu conteúdo e sua forma. Ela põe em relevo aquelas zonas tornadas invisíveis pelo processo de representação, conforme dissemos há pouco. O poeta precisará atravessar a imagem nebulosa que a representação confere ao texto, desvesti-la de toda a roupagem que esconde sua verdadeira forma, às vezes tornando sua poética totalmente ilegível, ou seja torná-la incomunicável, e explorar a medula da linguagem para que seja possível vislumbrar esse “ver total” do poema. Se a história da idade moderna, como quer Octavio Paz, seria a negação da não-significação do mundo, sua transformação em sentido<sup>7</sup>, os poetas concretos e os da poesia visual agem na contramão dessa história.

É nesse ponto que podemos já retomar ao motivo que se encontra em epígrafe no presente texto: o uso da tecnologia, ou se quisermos o uso das técnicas disponíveis, para tentar ouvir de novo o silêncio inaugural. É o motivo que me parece facilmente perceptível neste poema-canção de Arnaldo Antunes.

Talvez o maior interesse desse poema esteja em sua reflexão sobre o processo de desnaturalização promovido pelo homem a partir da fabricação de seus utensílios, entre os quais está a própria voz, sendo ela um instrumento para romper o silêncio. Paradoxalmente, o homem contemporâneo está condenado a ouvir o silêncio jamais ouvido a partir de seus próprios utensílios técnicos. Neste sentido, é interessante referir aqui à tese de Antônio Risério de que a “poesia é uma prática paleolítica”. A partir da paleontologia, ele articula a relação entre a linguagem e a motricidade técnica: “É dominante entre os paleontólogos a tese de que existe

---

<sup>7</sup> PAZ, Octavio. A nova analogia: poesia e tecnologia. In: \_\_\_\_\_. *Convergências*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 109.

possibilidade real de linguagem a partir do momento em que a pré-história exhibe utensílios, já que existe uma conexão neurológica entre uma coisa e outra.”<sup>8</sup>

Assim, como já ficou talvez perceptível nessas considerações, o uso da tecnologia pela poesia não será apenas uma questão de fetiche, embora ela adquira às vezes essa feição em alguns trabalhos poéticos. Se por um lado ela é um suporte diferente e mais dinâmico para determinadas esferas da criação artística, por outro ela é também uma ferramenta de investigação fenomenológica, uma extensão do olho e das mãos sobre a qual os poetas operaram, em particular aqueles que produzem hoje poesia visual ou trabalham nas zonas intermediárias da poética da voz. A poesia concreta abriu as fronteiras da página, trouxe para ela a possibilidade da bidimensionalidade e uma idéia do tridimensional, que já se insinuava na idéia de uma poesia “verbivocovisual”, a qual a página ainda resistia. A possibilidade do vídeo tornou essa poesia possível. O trabalho desenvolvido por Arnaldo Antunes em *Nome* (1993) seria um bom exemplo disso. E mais do que isso: quando nos deparamos seja no livro ou no vídeo com seu poema “Dentro”, percebemos, além de sua perspectiva caligramática, uma idéia de movimento em que a palavra dobra sobre si mesma. E onde o sonoro, a voz, e a imagem fundem-se numa mesma dimensão. Ao evidenciar nos planos sonoros e visuais uma certa negação da referência, percebe-se o questionamento da linguagem, que faz a representação estremecer.

Será assim também na infopoesia praticada pelo poeta português Melo e Castro. Ao desenvolver uma “Poética do Pixel” (o menor elemento de uma imagem na tela do computador), ele produz uma poética que opera tridimensionalmente na bidimensionalidade da tela do computador. Faz desse pixel a unidade mínima da percepção visual que opera simultaneamente

---

<sup>8</sup> RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o poético em contexto digital*. Salvador: F. Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998. p. 45.

com o verbal e o não-verbal. É o elemento “branco de significado”, mas que pode diferencialmente adquirir todos os significados, de acordo com sua posição. Ao se caracterizar como uma poética, ela impõe um uso e uma produção da tecnologia não imediatamente enquadrável na sociedade de consumo, e com isso permite a humanização da tecnologia, um uso refletido para o humano. Ela define um “espaço plural em que contido e continente se equivalem, entremudando-se”, diz ele citando Deleuze e completa:

“‘Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir’ e por isso o andar de baixo da dobra onde fica a matéria se prolonga no andar de cima da dobra onde se desenvolve a alma. Tal é muito resumidamente a teoria da dobra barroca.”<sup>9</sup>

Nessas poéticas, podemos verificar que a poesia visual exerce um movimento para fora do campo do discurso, da representação. A palavra não quer dizer, antes ela quer mostrar. E é nesse instante que a linguagem poética nos coloca diante daquela idéia de que algo nos escapa, de que há um vazio (a impossibilidade de fixação de sentidos) a nos olhar. Com isso, a literatura busca escapar da dinastia da representação, e faz com que os signos retornem sobre si mesmos. Ela põe, então, em evidência seu próprio ser. Consideramos ser este um dos aspectos da poesia visual e experimentalista deste fim de século, uma vez que ela macula de forma indelével o significado expresso verbalmente.

Entre as novas possibilidades de expressão poética, podem ainda ser mencionadas a holopoesia e a poesia sonora. A primeira, conforme os conceitos-chave apresentados pelo poeta de mídia eletrônica Eduardo Kac, pode ser definida pela instabilidade espacial, pela imaterialidade (é um espaço constituído por “photons”, portanto não tangenciável e não concreto), pela quarta dimensão, pela interatividade, pelo movimento, pela percepção e conceito

---

<sup>9</sup> CASTRO, E. M. de Melo e. *Algorritimos: infopoemas*. São Paulo: Musa Editora, 1998. p.7-19.

relativos. Novamente, tal como enunciamos anteriormente a propósito da poesia de Arnaldo Antunes e a vídeo poesia em geral, há uma retomada e uma transformação das proposições e práticas instituídas pela Poesia Concreta. A procura em explorar o pluridimensional, a idéia de fazer o leitor participar e experimentar o poema como um objeto que o faz questionar a linguagem. A transformação está nas novas possibilidades do suporte que possibilita ao leitor, como usuário, uma interatividade mais real. A este propósito, Eduardo Kac nos aponta a possibilidade que esses meios criam para a manipulação da relação temporal (a espacialização do tempo) e das informações acumuladas, que podem ser controladas de forma a gerar novas experiências de percepção. Todavia será preciso ressaltar a diferença existente entre uma produção holográfica genuína e outra que já tenha sido produzida em outra mídia. KAC explicita que pode não haver nenhuma diferença significativa, por exemplo, entre um castelo de cartas e um holograma deste mesmo objeto, porém a poesia holográfica produz algo muito além da mera ilusão da tridimensionalidade<sup>10</sup>. A razão dessa afirmação pode ser encontrada no fato de que esse tipo de poética potencializa uma série de questões que já vem sendo discutida desde a década de 50 com a poesia concreta: a descontinuidade sintática e espacial, a fluidez e a imaterialidade do signo, o espaço vazio, a interposição semântica e a reversibilidade do tempo, entre as mais importantes, talvez.

Dado o espaço restrito, concluo este texto fazendo uma remissão para a idéia de Barthes sobre o “rumor da língua”. É uma idéia que, no fundo, colabora com a que percebo no poemacção de Arnaldo Antunes acima, pois, para Barthes, “o rumor é o ruído daquilo que funciona bem”<sup>11</sup> na língua, neste caso, tal como num motor. Os “ruídos” produzidos por essas poéticas que

<sup>10</sup> Cf. KAC, Eduardo. “Key concepts of Holopoetry”. In: <http://www.altx.com/ebr/ebr5/kac.htm>

<sup>11</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 75-7.

mencionamos é uma forma de denunciar os “engasgamentos” da língua, aquilo que lhe vai a mais, a fim de reencontrar o “rumor”, sinal de bom funcionamento.