



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VINÍCIUS SILVA DE LIMA

PHILADELPHO MENEZES:
POESIA E EXPERIMENTAÇÃO NA TERRA DO
POLISSISTEMA

Londrina
2014

VINÍCIUS SILVA DE LIMA

PHILADELPHO MENEZES:
POESIA E EXPERIMENTAÇÃO NA TERRA DO
POLISSISTEMA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

L732p Lima, Vinícius Silva de.

Philadelpho Menezes : poesia e experimentação na terra do polissistema /
Vinícius Silva de Lima. – Londrina, 2014.

173 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro
de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Menezes, Philadelpho, 1960-2000 – Teses. 2. Poesia experimental –
Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 4. Tecnologia – Teses.
I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de Londrina.
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

VINÍCIUS SILVA DE LIMA

PHILADELPHO MENEZES:

POESIA E EXPERIMENTAÇÃO NA TERRA DO POLISSISTEMA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Doutor.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
UEL - Londrina - PR

Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira
Sekiguchi
PUC – São Paulo - SP

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
UnB - Brasília - DF

Profa. Dra Marta Dantas da Silva
UEL - Londrina - PR

Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
UEL - Londrina - PR

Londrina, 28 de fevereiro de 2014.

Dedico este trabalho à Carina,
árvore de luz que ilumina meus
passos.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e amigo Frederico, pelas diversas iluminações ao longo deste trabalho, dicas e apoio em todas as etapas da pesquisa;

À Ana Aly, pelas conversas sobre poesia e pelo material produzido pelo Philadelpho Menezes;

Ao Hakim Bey, que me ensinou a Utopia Pirata e o Anarquismo Ontológico;

Ao Charuto (*In Memoriam*), amigo e irmão de toda vida – *Que cada lágrima se converta em chuva, que cada palavra se transborde em flores e seu canto desperte os bosques adormecidos dentro de nós.*

Aos gatos mágicos que me habitam (Sarnentinha, Cuca, Annabel, Nanni, Lilith, Bakunin, Jung e Ozu);

Aos cães ocultos em mim (Diamanda, Marosa e Chico);

Ao porco do mato que me apareceu em sonho;

Às minhocas: alquimistas do verbo que adubam minha caligrafia;

Às árvores, ao lobo azul e à corça selvagem;

Ao Phila, cometa que só aparece para os homens de cem em cem anos.

A poesia vê melhor

Roberto Piva

LIMA, Vinícius Silva de. **Philadelpho Menezes**: poesia e experimentação na terra do Polissistema. 2013. 173f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

Os principais objetivos deste trabalho são analisar a contribuição da obra de Philadelpho Menezes no contexto da produção poética experimental e como esse autor se coloca dentro do polissistema literário como um poeta-produtor, distanciando-se do perfil de autores que apenas se dedicam à criação de suas obras. Menezes, além da atividade criativa, participava de todos os processos de produção, edição, circulação e divulgação de seus trabalhos, sendo responsável também pela organização de livros e CDs de poesia e crítica literária, além de participar de inúmeros festivais de poesia e mesas redondas. Minha tese é de que o poeta e crítico paulista, estando inserido em um panorama global e midiático, desenvolveu sua obra crítica e poética dentro de um sistema literário heterogêneo, ou polissistêmico, em que inúmeros fatores contribuem para a criação e circulação dos produtos literários. Mostro como Philadelpho Menezes, ao criar a Poesia Intersignos, escreveu seu nome na tradição histórica da poesia experimental, ao criar uma harmonia entre o verbal, o visual e o sonoro, além de projetar a poesia para o futuro, ao incluir a interatividade e a visualidade digital em seu derradeiro trabalho *Interpoesia: Poesia Hipermissão Interativa*. Como ferramentas teóricas, utilizo as reflexões de Antônio Candido sobre a formação do cânone literário brasileiro, os textos de Pierre Bourdieu em que trata do campo literário e os estudos de Itamar Even-Zohar sobre o polissistema cultural. No que se refere às discussões sobre poesia, tecnologia e hipermissão, podem ser destacados os trabalhos de Lucia Santaella, Arlindo Machado, Jorge Luis Antonio, além dos estudos do próprio Philadelpho Menezes sobre visualidade, poesia sonora e poesia digital.

Palavras-Chave: Philadelpho Menezes. Poesia contemporânea. Tecnologia. Polissistema.

LIMA, Vinícius Silva de. **Philadelpho Menezes: poetry and experimenting in the land of polysystem.** 2013. 173p. Thesis (Doctorate in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2014.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation is to highlight the importance of the work of Philadelpho Menezes, and as this author puts into the literary polysystem as a poet - producer, distancing themselves from profile authors who only engage in creating their works. Menezes is participating in all the processes of production, editing, circulation and dissemination of their work, being also responsible for the organization of books and CDs of poetry and literary criticism, and participated in numerous poetry festivals and roundtables. Our thesis is that the paulista poet and critic, being inserted in an overview and media, developed his poetic and critical work within a heterogeneous literary system, or polissistêmico, where numerous factors contribute to the creation and circulation of literary products. Show how Philadelpho Menezes , to create the Poetry Intersign , allowed an expansion of the scope of his work to create a harmony between the verbal , visual and sound as well as designing poetry for the future to include visual and digital interactivity in their final work *Interpoesia: Interactive Hypermedia Poetry* . As theoretical tools we will use the reflections of Antonio Candido on the formation of the Brazilian literary canon, the writings of Pierre Bourdieu in dealing with the literary field, and the studies of Itamar Even-Zohar about polysystem cultural. With regard to discussions on poetry, technology and hypermedia, we highlight the work of Lucia Santaella, Arlindo Machado, Jorge Luis Antonio, beyond the academic's own Philadelpho Menezes on visuality, sound poetry and digital poetry.

Keywords: Philadelpho Menezes. Contemporary poetry. Technology. Polysystem.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO I – PHILADELPHO MENEZES: UM POETA-PRODUTOR	16
1.1 UM POETA IMERSO NO POLISSISTEMA CULTURAL	17
1.2 DIÁLOGOS, RESSONÂNCIAS E CONTAMINAÇÕES	31
CAPÍTULO II – POR UMA POÉTICA PHILARMÔNICA	44
2.1 TECNOLOGIA: NOVAS MÍDIAS, NOVAS LINGUAGENS	44
2.2 UM PASSEIO PELA VISUALIDADE.....	59
2.3 A VOZ EXPERIMENTAL.....	84
CAPÍTULO III – INTERPOESIA: ENTRE BITS E LINKS	103
3.1 MENEZES: UM PIONEIRO DA POESIA DIGITAL	104
3.2 POESIA E INTERMÍDIA: A ESCRITURA EM EXPANSÃO	112
3.3 HIPERMÍDIA: INTERAÇÃO, PROCESSO E JOGO.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	160
APÊNDICE	166
ANEXOS	171

APRESENTAÇÃO

*Começa agora
A floresta cifrada*

Raul Bopp

Compreender as relações literárias é fundamental para que se possa, de forma mais eficaz, analisar seus produtos culturais. Muitos são os elementos que participam do processo de produção de uma obra literária, como por exemplo, questões sociais, econômicas, políticas, geográficas e culturais. Com posse desses dados, optei por traçar uma trajetória levando em conta estas relações sistêmicas da literatura.

Este trabalho nasceu de uma série de conversas realizadas dentro do projeto *Cartografia de Poéticas Oraís*, ligado ao Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisas e Pós-Graduação em Letras e Linguísticas (ANPOLL), que visa realizar um estudo dos diferentes olhares em torno da poesia oral, promovendo debates e trocas de experiências dos pesquisadores ligados ao tema da oralidade e suas relações com a performance e as mídias tecnológicas.

As pesquisas em torno das poéticas experimentais me acompanham desde 1995, quando passei a desenvolver uma série de poemas sonoros e visuais, influenciado principalmente pelos trabalhos da Poesia Concreta brasileira, pesquisas estas que se desdobraram em um trabalho mais completo desenvolvido entre 2006 e 2008, quando finalizei minha dissertação de mestrado. Neste trabalho, realizei um estudo sobre o projeto *Nome*, produzido por Arnaldo Antunes em 1993, em que desenvolve uma poesia “contaminada” por diversas mídias e como o hibridismo de meios promove uma potencialização dos efeitos estéticos e sinestésicos do poema, aproximando ainda mais a obra do “leitor”.

A escolha pelo trabalho do poeta brasileiro Philadelpho Menezes (1960-2000) é também fruto dessas discussões a respeito das poéticas da voz e suas manifestações ligadas às vanguardas poéticas e suas influências sobre a contemporaneidade. Menezes é nome importante para as pesquisas que envolvam visualidade, poesia sonora e poéticas digitais, pois além de recuperar alguns

conceitos importantes, anteriormente já desenvolvidos pelas vanguardas artísticas, contribuiu com importantes ideias sobre o fazer poético, como será verificado ao longo deste trabalho.

Poeta de extremo rigor formal, mas com humor típico de quem bebeu na fonte dos concretos paulistas, Menezes produziu uma quantidade pequena de livros de poemas, mas marcante dentro da produção de poesia experimental no Brasil.

Destacou-se também como tradutor, professor universitário, pesquisador, editor, organizador de festivais literários e mostras de poesia, além da extensa obra crítica, produzida em seu curto período de vida, que discute desde a poesia e seus gêneros, até ensaios e artigos sobre comunicação e cultura.

Ao deparar com esta abrangente área de atuação de Menezes, busquei entender o fenômeno cada vez mais comum dentro do cenário artístico, em que o autor se vê realizando outras funções além da sua habitual atividade criativa, como, por exemplo, atuar também na produção, circulação e divulgação de suas obras. A partir daí, realizei uma pesquisa bibliográfica que pudesse dar conta da discussão, o que me conduziu aos textos do teórico israelense Itamar Even-Zohar e sua *Teoria dos Polissistemas* (2011). As reflexões de Even-Zohar sobre o sistema literário me possibilitaram enxergar como se dá o processo de produção da literatura contemporânea, e contribuiu também para explicar o trabalho desenvolvido por Philadelpho Menezes e suas relações com outros repertórios externos ao ambiente literário, como a publicidade, o cinema, as artes-visuais e a música.

Munido destas informações, estabeleci a hipótese, a ser analisada neste trabalho, de que com a atual configuração do cenário literário e o advento das novas tecnologias de comunicação e produção midiática, Menezes, assim com vários outros artistas contemporâneos, assume também o papel de produtor, ou *poeta-produtor*, como optei chamar, e que esta nova postura frente ao produto cultural irá transformar seu próprio modo de fazer poesia.

Importante esclarecer a dificuldade de encontrar material crítico a respeito da obra de Philadelpho Menezes, o que se constituiu uma tarefa árdua na análise e construção do objeto de estudo. A ausência de outras vozes para dialogar sobre o assunto acabou por configurar-se um obstáculo durante todo o processo do trabalho.

O objetivo principal desta tese é, portanto, apresentar a obra poética e teórica de Philadelpho Menezes, mostrando como esse assume uma nova postura diante do sistema cultural, ao colocar-se como um poeta-agente, e como sua produção poética e crítica é contaminada pelos novos paradigmas do campo literário. Para isso, farei um passeio pelas diversas modalidades de poesia praticadas por Menezes. Suas experiências com a poesia visual e a criação da Poesia Intersignos, seu trabalho pioneiro de recuperação da vocalidade experimental, iniciada com as vanguardas europeias do início do século XX, e sua atualização dentro das poéticas tecnológicas, até suas discussões sobre poesia digital e interatividade, que irão culminar com o trabalho *Interpoesia: Poesia Hipermissão Interativa* (2000), feito em parceria com o também poeta Wilton Azevedo.

Muitas são as questões levantadas quando se debate a poesia contemporânea e sua relação com a cultura de massa, visualidade e tecnologia digital. Para dar conta destas discussões, recorri a alguns teóricos fundamentais para compreender esta nova configuração do sistema cultural. Entre os teóricos presentes nesta tese devo destacar os textos de Itamar Even-Zohar, todos compilados nos volumes *Polysystem Studies* (1990) e *Polisistemas de Cultura* (2011). Além de Even-Zohar, incluí no debate, as reflexões de Pierre Bourdieu (1996) sobre o campo literário, e os estudos de Antonio Candido (1975) sobre formação do cânone e sistema literário. No que se refere às novas tecnologias e seus efeitos sobre o homem e a produção cultural, foram usados alguns conceitos desenvolvidos por vários teóricos, entre eles, Marshall McLuhan (1974), Lúcia Santaella (2004), Arlindo Machado (1993), Wilton Azevedo (2009) e o próprio Philadelpho Menezes (2001).

Este trabalho se estrutura em três capítulos. No primeiro, intitulado *Philadelpho Menezes: um poeta-produtor*, inicio a discussão sobre o papel de Philadelpho Menezes como poeta-produtor. Para isso recorro a Pierre Bourdieu e seu conceito de *habitus*. Em seus estudos sobre literatura, o sociólogo francês mostra a importância dos elementos extra-textuais na construção das obras literárias, e que esses devem ser levados em conta quando se analisa um objeto de arte. Estas reflexões vão servir de base para Itamar Even-Zohar formular sua *Teoria do Polissistema*. Segundo Even-Zohar:

El término "polisistema" es más que una convención terminológica. Su propósito es hacer explícita una concepción del sistema como algo dinámico y heterogéneo, opuesta al enfoque sincronístico. De este modo, enfatiza la multiplicidad de intersecciones y, de ahí, la mayor complejidad en la estructuración que ello implica. Recalca además que, para que un sistema funcione, no es necesario postular su uniformidad (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 10-11).

Partindo da ideia de que os sistemas são dinâmicos e heterogêneos, Even-Zohar pressupõe que não existe apenas um sistema literário, e sim polissistemas que se correspondem entre si, através de uma relação de interferências constantes entre sistemas culturais distintos, que são perpassados um pelo outro, produzindo modificações em todos os estratos de cada grupo envolvido. Nesse trabalho, Even-Zohar também analisa as movimentações que ocorrem dentro dos polissistemas de segmentos que ele vai chamar de centrais e periféricos. Para o teórico israelense, é do diálogo entre o centro e a periferia que vai se construir um polissistema. Nesse capítulo, é discutida ainda a concepção de sistema literário de Even-Zohar em sua estrutura. São apresentados e analisados os conceitos de produtor, produto, consumidor, repertório, instituição e mercado e a forma como a relação desses fatores modela os produtos literários gerados dentro de determinado polissistema. Cada um dos conceitos é detalhadamente apresentado e, na medida do possível, exemplificado durante a análise dos poemas produzidos por Philadelpho Menezes ao longo do trabalho.

Em seguida, parto para uma discussão sobre os diversos diálogos que o poeta brasileiro travou com a tradição da poesia experimental, mostrando as ressonâncias dos trabalhos desenvolvidos pelas vanguardas artísticas históricas e concretismo brasileiro, na obra de Menezes.

As vanguardas poéticas oferecem uma série de exemplos de poetas que, por assumirem uma postura experimental, infiltraram-se em campos de tensão de outros sistemas culturais, como estratégias de criar espaços novos de inserção do seu discurso no interior do sistema literário. É o que pode ser verificado na produção do próprio Philadelpho Menezes, que dialoga o tempo todo com a tradição da poesia visual e sonora, ora se utilizando de procedimentos já estabelecidos pelo cânone, ora retrabalhando de forma crítica tais estratégias, propondo novas ideias que serão assimiladas ou não pelo polissistema literário brasileiro.

Discuto também sobre o perfil das artes contemporâneas, que se configuram como terrenos heterogêneos, em que a todo o momento ocorrem contaminações entre mídias e linguagens. Demonstro como os trabalhos de Menezes, imersos em um polissistema literário, também sofrem contaminações da produção de seus contemporâneos, o que enriquece ainda mais sua obra.

O segundo capítulo, *Por uma poética Philarmônica*, propõe-se a rastrear o trabalho poético desenvolvido por Menezes, refletindo sobre sua produção poética, intermediada pelas suas opiniões e divagações sobre poesia visual, sonora e digital. Mostra também como esta obra é construída sob um constante movimento de interferências de repertórios advindos das vanguardas europeias, do concretismo, mas também de outros polissistemas que não pertencem ao universo da literatura. Tal diálogo com outras estâncias artísticas se deve, em grande parte, pelo surgimento da cultura de massa e suas tecnologias audiovisuais. Nesse capítulo, trato ainda das transformações que tais tecnologias promovem na linguagem poética contemporânea e como a poética de Philadelpho Menezes de certa forma acompanha estas transformações.

Em seguida, investigo a poesia visual desenvolvida por Menezes e suas tensões com a tradição literária tanto da poesia do livro quanto das poéticas visuais. Com a Poesia Intersignos, o poeta promoveu, principalmente em seu livro *Poética e Visualidade: uma trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea* (1991), uma profunda discussão sobre visualidade, e o papel do elemento verbal, marca da poesia concreta, propondo uma poesia que nasça da relação intrínseca entre os elementos verbais e visuais, como é apontado pelo poeta:

Intersign poetry lies and relies upon the weaving together of a few (verbal and visual) signs, aiming at a recovering of the semantic values. The formal fusion, the integration of visual and verbal signs mark this "intersign poetry". The outcome of this process is the creation of a semantic field which can be apprehended by the attentive and intellectual reading action without dispensing the sensorial appreciation of the verbal/visual interplay (MENEZES, 1998d, p.05).¹

¹ A Poesia Intersignos se estabelece e depende do entrelaçamento de alguns sinais (verbais e visuais), visando a recuperação dos valores semânticos. A fusão formal, a integração de sinais visuais e verbais marca esta "poesia intersignos". O resultado deste processo é a criação de um campo semântico que pode ser apreendido pela ação de leitura atenta e intelectual, sem dispensar a apreciação sensorial da interação verbal / visual (tradução nossa).

Na sequência, trato do trabalho de pesquisa e produção de poesia sonora desenvolvidos por Menezes, no início dos anos 1990. Após a apresentação de alguns conceitos sobre poesia oral, vocalidade e poesia sonora, introduzo e discuto a produção poética de Menezes, incluído nos dois CDs produzidos e organizados por ele, e suas posições sobre o tema, presentes em vários artigos, principalmente no livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992). De acordo com Menezes (1992), “Poesia Sonora é o termo que designa hoje, genericamente e por todo mundo, toda espécie de experimento com elementos passíveis de escuta numa obra poética, assim como Poesia Visual engloba hodiernamente todas as formas de manifestação da imagem retiniana do poema” (MENEZES, 1992, p. 09). No entanto, o que caracteriza o poema sonoro, não é apenas sua audibilidade, sua presença acústica, e sim sua oposição à escrita e à poesia declamada. Para isso, os poetas sonoros se aproximam da experimentação com a voz, rompendo com o poema verbalizado, que quando recitado, já se encontra previamente redigido.

Discuto ainda o conceito de *canonicidade* desenvolvido por Even-Zohar e como a poesia sonora se configura dentro desse conceito, a partir dos diversos atritos que se submete com alguns segmentos canônicos do polissistema literário, entre eles a poesia verbal e visual. Na leitura de Menezes:

Em termos mais amplos, a experimentação sonora da poesia contemporânea é uma luta pela reconquista do espaço da voz na cultura que se coloca contra uma civilização da imagem, da imprensa e da escrita, cujo desenvolvimento teria causado uma anulação dos aspectos orais do poema, relegados ao âmbito do folclore e da não-história [no sentido de não-registro] (MENEZES, 2001, p. 256).

O terceiro capítulo, intitulado *Interpoesia: entre bits e links*, é dedicado aos experimentos realizados por Menezes com a poesia digital, que resultou na produção do CDROM *Interpoesia*, lançado em 2000. Começo apontando o pioneirismo do projeto, sua concepção, teorização e execução. Discuto ainda algumas questões sobre as diversas escrituras surgidas com os meios digitais, mostrando como a poesia de Menezes caminha naturalmente na direção desses experimentos, de certa forma já latentes no seu trabalho com a Poesia Intersignos.

Finalizando, destaco a importância da poesia processo nas poéticas contemporâneas que têm na interatividade sua originalidade. Aponto como a obra de

Wlademir Dias-Pino foi fundamental para a criação poética de Philadelpho Menezes, ao pensar no poema como um jogo a ser manipulado pelo “leitor”, que passa a desempenhar outras funções dentro do polissistema literário como a de produtor, afastando-se apenas da função de consumidor da obra. Tal constatação aponta para a ideia de que em um polissistema cultural, os fatores ou funções que permitem seu funcionamento, não são estanques, ou seja, tanto “‘el consumidor’, como el ‘productor’, puede moverse en variados niveles como participante en las actividades literárias”(EVEN-ZOHAR, 2011, p. 38).

Discuto, portanto, nesse capítulo, alguns conceitos de interatividade, e como a recente forma de produção poética pautada pelo hipertexto promove uma transformação na própria estruturação do polissistema literário. Mostro como estas mudanças acontecem, analisando os poemas do CDROM produzido por Menezes e Azevedo, apontando alguns repertórios que são retirados de outros sistemas culturais, algumas tensões, interferências e mudanças de estratégias utilizadas pelos poetas para atingirem o leitor-consumidor.

As hipóteses levantadas por este trabalho tentam problematizar algumas questões fundamentais para o entendimento do funcionamento do sistema literário. Entendo que após uma imersão na obra de Philadelpho Menezes, que se apresenta como uma linguagem poética resultante da fusão do discurso verbal, visual e sonoro, além de observar sua atuação em diversos segmentos do polissistema literário, é possível compreender que uma obra de arte só existe, pois, diversos elementos do polissistema estão envolvidos em seu processo de construção. Com base nisso, observo a postura estratégica de Menezes em expandir seu campo de atuação para além da poesia, aproximando-se do papel de produtor cultural e assim promover a inserção de sua obra e discurso no espaço público, movimentando e oxigenando o polissistema cultural brasileiro.

CAPÍTULO I

PHILADELPHO MENEZES: UM POETA-PRODUTOR

*Do alto de uma figueira
onde pouso para dormir
posso ver os vaga-lumes:
São milhares de pingos de luz
que tentam cobrir o escuro.*

Manoel de Barros

Dentro do universo dos estudos literários existe quase que um monopólio de trabalhos que se dedicam às análises literárias, ou seja, grande parte dos projetos de pesquisa se concentram nas análises das obras literárias, levando em conta a autosuficiência do texto, que encerra em si mesmo todas as possibilidades de interpretação. A predominância de interpretações de textos levando em conta aspectos temáticos e formais das obras, amparadas por referenciais teóricos constitui-se quase que a totalidade dos trabalhos inseridos nos estudos de literatura.²

Tais práticas acadêmicas acabam ditando regras de pesquisa a serem seguidas, tornando invisíveis outras formas de estudos, como as propostas por Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar, filósofos cujas ideias se aproximam ao entenderem a obra literária não como um objeto fixo e completo, mas como produções que resultam de inúmeras variantes inseridas em um sistema sociocultural.

A atividade literária pode ser considerada resultado da relação entre as atividades humanas e as dinâmicas sociais. Desta forma, a rede literária envolve, além do autor e leitor, outros agentes como os críticos, jornalistas, editores, professores, entre outros, além das instituições como universidades, empresas e governos que participam de alguma forma da construção do texto literário e que funcionam segundo certas regras locais ou globais.

² Em 2009, foi publicada a pesquisa intitulada *Literatura e Produção de Conhecimento*, analisando 578 resumos de teses apresentadas a Programas de Doutorado de universidades brasileiras, com conceitos 5,6 e 7 pela CAPES, entre 2000 e 2006. Dentre os resultados apresentados temos que 76,4% das teses voltavam-se para análises de obras literárias a partir da aplicação de conceitos e teorias (OLIVEIRA, 2009 p. 16-27).

Sendo os estudos literários um universo que se estende para além da obra literária, em que estão envolvidos outros fatores fundamentais como a profissionalização do autor e sua transformação em produtor cultural, o escritor não se encontra mais apenas ligado ao processo criativo. Seu trabalho consiste agora em criar e divulgar seu trabalho, buscando ampliar a circulação de sua obra, seja através de blogs, twitter, redes sociais, além de participar de festivais de poesia, eventos escolares, feiras de livros e interação direta com os leitores.

1.1 UM POETA IMERSO NO POLISSISTEMA CULTURAL

Pierre Bourdieu, em suas incursões pelo campo literário, buscou questionar a ideia de literatura como um produto predominantemente espiritual, fruto da inspiração do artista que por ser alguém a parte da sociedade, vive em isolamento dedicando-se apenas à criação, a espreita da inspiração e das musas. O sociólogo parte do princípio de que as manifestações literárias ocupam o interior de um campo, ou seja, um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. Segundo Bourdieu, a sociedade é composta por vários campos, vários espaços dotados de relativa autonomia, mas regidos por regras próprias, e que acarretam a incorporação de um *habitus*, assim conceituado pelo autor:

Sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas (BOURDIEU, 1994, p. 26).

O *habitus* trabalha tornando invisíveis certas relações objetivas de práticas que reproduzem certos esquemas de pensamento e ações, funcionando como um instrumento que auxilia na apreensão de certa homogeneidade nos gostos e preferências dos indivíduos ou grupos formados a partir de uma mesma trajetória social. No entanto, não se pode cair na armadilha de pensar o *habitus* como sinônimo de uma memória sedimentada e imutável, e sim como um sistema

construído continuamente, em perpétua metamorfose, aberto e sujeito a novas experiências, pois é a relação dialética entre uma situação e um *habitus*, portanto:

as práticas sociais não podem ser deduzidas direta e exclusivamente da matriz de disposições, nem sequer calculadas exhaustivamente ou de forma absoluta, porque recobrem, além de aspectos factuais, um componente de experimentação social que se desenrola continuamente por tentativa e sondagens (LANDINI; PASSIANI, 2007, p. 05).

Dentro de um panorama contemporâneo, pode ser observada uma série de transformações das instituições e consequentemente visualizar o surgimento de um novo *habitus* e a criação de um novo sujeito social, agora não mais influenciado e formado pelas instâncias tradicionais, como a família e a escola, mas também alinhados às pressões modernas. Os avanços tecnológicos, a TV, os computadores, a internet e redes sociais são os novos mediadores desta nova ordem social, organizando os aspectos principais da vida cotidiana.

É importante lembrar aqui que o conceito de *habitus* para Bourdieu corresponde à noção de cultura, e que na contemporaneidade, tal conceito passa obrigatoriamente pelas implicações das tecnologias e da globalização. É exatamente disto que trata Philadelpho Menezes ao comentar sobre a histórica interferência dos artefatos tecnológicos e dos meios de comunicação na cultura.

Já é consenso que a cultura letrada nasce através da influência da imprensa e a cultura de massa é resultado da consolidação da comunicação mediada pelo rádio e TV. Para se falar em cultura global, é inevitável pensar nos meios de comunicação e difusão do conhecimento. Menezes (2001) explica que a cultura, sob o viés da globalização, é a possibilidade de armazenamento e troca de informações entre as pessoas, sendo o repertório, um elemento comum a todos, ou seja, um conhecimento coletivo. Para o crítico e poeta paulista, “novas tecnologias” se referem à passagem do formato analógico para o formato digital, e que com as novas mídias, tudo fica mais rápido e imediato:

A numeralização da informação, a transformação em código numérico de tudo que é cultural, de tudo que é comunicação dentro de uma rede informacional *tecnizada*, cria uma mudança muito grande no conceito do tempo e espaço porque o tempo fica muito imediato. A história dos meios de comunicação, do telégrafo até a televisão, é a história do encurtamento do tempo. A rapidez com que as informações vão chegando aos lugares, nos pontos mais distantes possíveis, é, ao mesmo tempo, uma diminuição de espaços geográficos: é o mundo que vai se tornando mais aldeia, como já nos dizia McLuhan, o comunicólogo canadense (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p.173).

É, portanto, dentro desse panorama que Menezes pensa e realiza suas obras críticas e poéticas. Uma obra atenta para o que está acontecendo com os meios de comunicação e nas relações sociais que são desenvolvidas a partir destas novas mídias. Daí a importância da teoria de Bourdieu e sua preocupação em aliar aos estudos literários, outras ciências como a sociologia e a antropologia. Para Bourdieu, “a análise científica das condições sociais da produção e recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destituir, intensifica a experiência literária” (BOURDIEU, 1996, p. 14).

Itamar Even-Zohar é outro teórico que também aborda a literatura de forma relacional e sistêmica. Em *El sistema literário* (2011), é possível aproximar Even-Zohar e sua teoria, dos conceitos de Bourdieu e Antonio Candido, ao comentar que a literatura seria um “agregado de actividades, que en términos de relaciones sistémicas se comporta como un todo” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 28). Para analisar o já conhecido sistema literário, Even-Zohar desenvolve a sua *teoría dos polissistemas*.

Em seus artigos e ensaios sobre o polissistema literário, o autor não se ocupa em definir o termo *sistema*, porém, parece perfeitamente possível a relação entre os conceitos de polissistema e o de sistema, muito bem desenvolvido por Antônio Candido. Na introdução de sua obra *Formação da Literatura Brasileira* (1975), Candido procurou fazer a distinção entre as manifestações literárias e a literatura propriamente dita, definindo a última como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase” (CANDIDO, 1975, p. 23). Entende-se como denominadores comuns, um conjunto de pessoas que desempenhariam a função de produtores literários, o público leitor e o mecanismo que liga um ao outro. Candido defende que mesmo que a obra literária possua valores inovadores e seja sempre única e pessoal, ela só

realmente atinge o status de *literatura* quando se torna coletiva a partir da aceitação de um determinado público.

A teoria desenvolvida por Itamar Even-Zohar busca ampliar o conceito de sistema literário, procurando estender seu campo de ação e interação. Desta forma, sistema literário seria uma “red de relaciones hipótetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 25).

A evolução literária, ou do sistema literário, precisa ser analisada levando em conta as relações desse com outros sistemas semióticos. A literatura, assim como outros sistemas semióticos, é um sistema aberto, e por serem abertos, esses sistemas são heterogêneos e geram interferências e concorrem entre si. A partir desse raciocínio, Even Zohar cria o conceito de polissistema:

Un sistema semiótico puede concebirse como una estructura heterogénea y abierta. Rara vez es, por tanto, un monosistema, sino que trata necesariamente de un polisistema: un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes (EVEN-ZOHAR, 2011, p.04).

Desta forma, o sistema literário, na realidade, funcionaria como um polissistema que conteria em seu interior outros sistemas que atuariam lado a lado, ou seja, um sistema de sistemas, em interação permanente. A necessidade do uso de uma nova expressão para designar o já conhecido *sistema* se deve a mudança no nível em que se manifesta esta sistemacidade. Se um *sistema* é constituído por elementos que se relacionam entre si dentro de um universo fechado e estático, um *polissistema* é estruturado pela relação entre os elementos de um sistema literário em sua relação com diferentes elementos do mesmo sistema ou de outro sistema semiótico.

A literatura, portanto, não se configuraria apenas pelo conjunto de textos, mas também como um conjunto de atividades que em seu todo constituiria um sistema que manteria interação com outros sistemas. Com isso, outros elementos passam a interferir no processo de circulação e canonização de uma obra

literária, fugindo da ideia de que determinada literatura é consumida por mera questão de gosto.

Nesse caso para que sejam feitas análises e estudos de obras literárias é necessário estar atento a outros fatores determinantes em sua aceitação ou recusa pelo sistema literário. Isso porque “ningún campo de estudio, ya sea ‘científico’ en sentido lato o en un sentido más riguroso, puede seleccionar sus objetos según reglas de gusto” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 05).

Importante salientar que a literatura é uma rede de interdependência que se dá entre os sistemas centrais, ou seja, aqueles que são legitimados por seu valor dentro da alta cultura e os periféricos, aqueles que não foram legitimados pela cultura dominante, e que constitui o círculo do cânone literário, ou seja, o centro é o lugar ocupado por aqueles que detêm maior poder dentro do sistema e a periferia a região ocupada por elementos menos dominantes ou hegemônicos. Devido a esta complexidade de relações e interações não é recomendada a avaliação de uma obra a partir de gostos pessoais.

Um exemplo bastante conhecido é o dos folhetins que eram publicados nos jornais no século XIX e que foram determinantes na formação do romance moderno. Existe nesse momento da história uma interdependência entre uma obra não canonizada (folhetim) com o romance, que advém da “alta” cultura, e essa relação se dá independente da valoração estética ou legitimação cultural. É Antonio Candido quem chama a atenção para esse fluxo entre o canônico e o não canônico, o centro e a periferia, no que se refere à influência da linguagem jornalística na literatura e em outras artes:

Todos sabem [...] a influência decisiva do jornal sobre a literatura, criando gêneros novos, como a chamada crônica, ou modificando outros já existentes, como o romance. Com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche, na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico *romance de folhetim*, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves. Por sua vez, este gênero veio a influir poderosamente, quase que um século depois, sobre a nova arte do cinema, que se difundiu em grande parte, na fase muda, graças aos seriados, que obedeciam mais ou menos aos mesmos princípios, ajustados à tela. (CANDIDO, 1985, p. 33).

Um estudo de polissistema exige, portanto um abandono dos juízos de valor e uma atenção a outros fenômenos culturais:

[...] puede parecer trivial [...] decir que la hipótesis del polisistema implica un rechazo de los juicios de valor como criterios para una selección a priori de los objetos de estudio. Esto debe recalcarse particularmente en el caso de los estudios literarios donde todavía existe confusión entre investigación y crítica. Si se acepta la hipótesis del polisistema, ha de aceptarse también que el estudio histórico de polisistemas históricos no puede circunscribirse a las llamadas “obras maestras”, incluso aunque algunos las consideren la única razón de ser inicial de los estudios literarios. Este tipo de elitismo no es compatible con una historiografía literaria, del mismo modo que la historia general no puede ya ser la narración de las vidas de reyes y generales. (EVEN-ZOHAR, 2011, p.14).

Com base nesta reflexão, mais do que as características subjetivas da obra literária, é preciso que sejam levadas em conta e estudadas as normas que regem esses processos de valoração.

Desenvolvida a partir dos anos 1970 pelo israelense Itamar Even-Zohar, essa teoria possui influências de duas escolas fundamentais para os estudos literários e das ciências humanas: o formalismo russo e o estruturalismo proveniente da escola de Praga, além da semiótica de Iuri Lotman. Até meados dos anos 1990, Even-Zohar publicou versões revisadas e atualizadas de sua teoria. No início de seus estudos, Even-Zohar interessava-se por apresentar e explicar as especificidades da história literária israelense e as traduções feitas no país, a partir de um arcabouço teórico. Para isso, Even-Zohar recorreu aos formalistas russos e estruturalistas tchecos a fim de entender as especificidades quanto aos estudos linguísticos e literários israelenses e as noções de sincronia (estático) e diacronia (linha de tempo) e a impossibilidade de separação entre esses dois fatores, quando se trata de um objeto literário, já que, de acordo com Even-Zohar (2011), ambos tornam-se históricos.

Para organizar sua teoria sobre polissistema, Even-Zohar pegou emprestado de Roman Jakobson o famoso esquema do processo comunicacional por ele elaborado, conforme ilustrado no esquema a seguir³:

³ Os termos de Jakobson, referentes ao processo comunicacional encontram-se entre parênteses.



É possível notar de imediato que Even-Zohar se utiliza do termo produtor para se referir ao escritor, ou emissor como no modelo de Jakobson, com o intuito de não restringir tal função. Por muito tempo, nos estudos literários, os escritores foram colocados no centro da atividade literária, como fonte de uma determinada obra literária. Como já apresentado anteriormente, com a modernidade, esse papel começou a ser redesenhado, sendo que alguns conceitos como o de autoria foram colocados em discussão.

Para Even-Zohar, é necessário pensar as obras literárias como frutos do trabalho de produtores inseridos em determinado contexto social, político e cultural, ou seja, indivíduos vinculados a discursos de poder e moldado de acordo com certo repertório aceito e legitimado pela sociedade. Assim, os escritores, agora exercendo o papel de produtores culturais, não estão mais presos a uma só atividade do sistema literário, e a produção textual não se caracteriza como a única função do “autor”:

Puede ser útil pensar los "textos" como el resultado último de la actividad del productor literario, pero, por otra parte, el papel de generador de textos en la suma total de la producción puede de hecho ser bastante pequeño ... Por supuesto, difícilmente puede hallarse un caso en que un productor se haya abierto camino a una posición segura sin producir textos, pero el número de textos y su circulación se han vuelto secundarios respecto a otros parámetros que rigen el sistema (EVEN-ZOHAR, 2011, p.09).

Com relação ao *leitor*, Even-Zohar prefere o termo *consumidor*, haja vista que a palavra *leitor* se refere especificamente a uma pessoa ou entidade para qual se produz literatura, não abrangendo todos os indivíduos que indiretamente acabam sendo atingidos pela literatura sem que tenham tido acesso direto a leitura.

Optando pelo termo *consumidor*, o autor mostra que existem duas modalidades de consumidores, o direto e o indireto, destacando que todos os membros de uma determinada comunidade podem ser considerados ao menos consumidores “indiretos”, já que de uma forma ou de outra acabam consumindo fragmentos literários, digeridos e transmitidos por diversos agentes culturais nos seus discursos diários, seja por meio oral ou pela televisão, revistas semanais, entre outros. Já os consumidores diretos são aqueles que voluntariamente participam das atividades literárias.

A *instituição*, por sua vez, funciona como um conjunto de fatores que visam à manutenção da literatura como atividade sociocultural, ditando as normas a serem seguidas. É responsável também por remunerar ou penalizar os produtores e agentes literários, além de determinar quais escritores ou obras serão lembrados pela comunidade, ou seja, serão canônicas. Para Even-Zohar, faz parte desse grupo parte dos produtores, que incluem críticos, editoras, periódicos, escolas, universidades, veículos de comunicação, que disputam espaços afim de impor suas preferências. Devido a esta grande quantidade de agentes, é impossível se criar uma homogeneidade que possibilitaria uma harmonia nas ações de uma determinada instituição dentro do sistema literário. É o que mostra Itamar Even-Zohar:

Dentro de la institución misma hay luchas por el dominio, de modo que en cada ocasión uno u otro grupo logra ocupar el centro de la institución, convirtiéndose en el estamento rector. Pero dada la variedad del sistema literario, diferentes instituciones pueden operar a la vez en diferentes secciones del sistema (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 12).

Com relação ao mercado, pode-se considerar um elemento do sistema literário que comporta o conjunto de fatores que se relacionam a compra e venda dos produtos literários, atuando também na promoção do consumo. Fazem parte desse grupo instituições abertas como bibliotecas e livrarias.

Não se pode esquecer que os fatores do sistema literário não são estanques, podendo encontrar-se no mesmo espaço, como por exemplo, uma escola, que, ao mesmo tempo que desempenha o papel de instituição, pode também servir de mercado, pois também possui a capacidade de venda de produtos culturais aos estudantes, com os professores desempenhando o papel de agentes de mercado.

O repertório se refere ao conjunto de regras e materiais que regem tanto a criação como o uso de qualquer produto. Quanto maior for a comunidade em que esses produtos são criados ou usados, maior deve ser o acordo sobre o repertório semelhante. Com isso, mesmo que dois ou mais interlocutores não possuam um repertório idêntico, em uma situação de trocas comunicacionais, sem o mínimo de conhecimento compartilhado entre os interlocutores, é impossível que a comunicação ocorra. Pré-conhecimento e acordo são, portanto noções chaves do conceito de repertório.

Caso os “textos” sejam considerados a principal manifestação da literatura, o repertório literário será o conjunto de regras e unidades que classificam os tipos de discurso. Por outro lado, se for considerado que a literatura se manifesta de diversas formas ou produtos, o repertório literário se caracterizaria como o agregado de repertórios específicos para cada uma das manifestações diferentes. Um repertório pode ser, portanto, o conhecimento compartilhado necessário tanto para produzir um “texto” como para produzir vários outros produtos do sistema literário. Assim, “puede haber un repertorio para ser ‘escritor’, otro para ser ‘lector’ e incluso otro para ‘comportarse como se esperaría en un agente literario’, y así en adelante. Todos éstos deben ser claramente reconocidos como ‘repertorios literarios’” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 14).

A estrutura de repertórios específicos apontados por Itamar Even-Zohar, pode ser definido em três níveis: o nível dos elementos individuais, dos sintagmas e dos modelos. O nível dos elementos individuais inclui elementos simples, como morfemas e lexemas. O nível dos sintagmas refere-se a qualquer combinação no nível das orações sintagmáticas (modos de fala, expressões, modismos, entre outros). Por último, existe o nível dos modelos que corresponde ao conceito de gêneros. O autor salienta que as produções literárias são moldadas pelos estilos e gêneros de discursos do cotidiano, o que coloca em cheque algumas ideias românticas de que a criação é sempre um ato livre.

Com relação ao produto, o autor entende como sendo qualquer conjunto de signos realizado, ou realizável, ou seja, com a inclusão de um “comportamento” dado. O produto seria então, “todo resultado de una actividad cualquiera, pues, puede ser considerado ‘producto’, sea cual sea su manifestación ontologica” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 18).

As grandes questões a serem colocadas são: qual seria o produto da “literatura”? Pode-se aceitar como satisfatória a ideia de que os “textos” são o principal produto, ou em muitas opiniões, o único produto da “literatura”? A resposta vai variar conforme a profundidade de discussão e análise.

É perfeitamente possível aceitar que a voz seja o produto mais evidente da fala, porém não se pode esquecer que a voz, apesar de suas particularidades sonoras ricas em significados, também é um veículo de transmissão do discurso verbal, e não se caracteriza como único produto da fala.

O mesmo acontece com a discussão sobre a “literatura”. Podem ser considerados produtos literários, além dos “textos” e obras literárias, qualquer outro conjunto de signos, como, por exemplo, aqueles motivados pelas obras, como resumos, resenhas, críticas, citações e referências.

Uma coisa é certa: diante da produção literária contemporânea, fica difícil não enxergar a proliferação de produtores literários, o que, de certa forma, contraria as afirmações de que o brasileiro não gosta de literatura ou arte, ou de que o meio virtual empobrece a criação.

Há nos últimos anos um aumento no número de poetas que se aventuram no universo literário, em parte devido às facilidades proporcionadas pelas novas tecnologias e pela internet. Estas inovações permitiram aos novos autores um contato direto com seus “leitores”, através dos blogs e twitters e ampliou a possibilidade de circulação do material artístico pelos próprios autores, sendo que esses além do processo criativo também se ocupam com outras atividades do sistema literário, como a de divulgadores e editores de suas próprias obras.

Dentre esses autores que despontaram nas últimas décadas, Philadelpho Menezes é importante para a poesia brasileira, pois, produziu um trabalho poético original que parte de uma experimentação e problematização da poesia visual, passando pela chamada poesia sonora e suas pesquisas em poesia digital e interatividade.

Não é exagero considerar o trabalho desenvolvido por Menezes nos anos 1980 e 1990, tanto como poeta, como crítico, professor e produtor cultural, afinado com as discussões sobre sistema literário, comunicação de massa e polissistema cultural. Como já mostrado neste trabalho, Menezes advém do universo da comunicação. Além de um pesquisador de comunicação e semiótica na PUC de São Paulo, foi professor e organizador de livros que discutem esses assuntos e suas relações com as artes literárias, sonoras e plásticas. Chamar Menezes de produtor parece fácil, devido às inúmeras atividades que desenvolveu ao longo de sua carreira, principalmente por não se colocar como um “escritor”. Como já abordado nesta tese, Itamar Even-Zohar prefere chamar o artista de produtor, justamente para diferenciá-lo do papel de “escritor”.

Dentro da proposta do polissistema literário, Philadelpho Menezes, além da função de poeta, também é um consumidor de produtos literários, além de participar muitas vezes como agente de mercado de sua própria obra ou de outros artistas, também atuando como agente para alguma instituição. Para Even-Zohar, “estos productores no están confinados a un solo papel en la red literaria, sino que pueden, y de hecho son empujados, a participar en un conjunto de actividades que, en ciertos aspectos, pueden volverse parcial o totalmente incompatibles entre si”. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 38).

Menezes, como se sabe, organizou inúmeras mostras de poesia experimental e livros de ensaios sobre temas como poesia e comunicação. Pode ser notada uma postura de agente literário também nesse poeta, haja vista que quando organiza uma mostra de poesia, participa de todas as etapas do projeto, inclusive na hora de selecionar os artistas que terão seus trabalhos incluídos no evento. Esta postura de editor pode ser encontrada de forma mais aparente na Mostra de Poesia Intersigno, realizada no ano de 1985:



(cartaz da Mostra de Poesia Intersignos – arte Ana Aly)

Foi nesse momento que Philadelpho Menezes fez a ruptura com a poesia concreta, mais especificamente com a obra do poeta Augusto de Campos. Ao não incluir o trabalho de Campos, Menezes marca sua postura frente às teorias estéticas do concretismo mais ortodoxo, como será abordado, de forma mais aprofundada, no segundo capítulo desta tese. Tal postura crítica frente ao material poético dos concretistas se deve ao fato de Menezes ser, além de poeta, um consumidor de produtos literários. É desta relação com o material consumido que o poeta e crítico vai se posicionar frente ao que está sendo produzido dentro do sistema literário e propor suas ideias.

Aquele que se dedica à criação de produtos literários está sujeito às regras ditadas pelas instituições e sempre interage com o mercado, mesmo que não tenha a intenção. Sendo assim, o processo criativo jamais se dá de forma isolada. Menezes, como produtor, compartilha de um repertório com os consumidores, repertório esse que ele tem contato quando exerce o papel de consumidor. Mesmo sendo o produtor um criador de “textos” singulares, não se pode deixar de lembrar que também é um reproduzidor de modelos. Seu papel criativo está em questionar esses repertórios, transformá-los e imprimir suas inovações dentro do sistema.

De toda forma, o produtor está inserido dentro de um contexto social e cultural e, necessariamente, reproduz um discurso e uma ideologia, seja ela representante do “centro” ou da “periferia”. É a figura do produtor que coloca em prática os repertórios em suas mais amplas combinações.

Das relações de influências de repertórios que absorveu, tanto da cultura de “centro”, ou seja, a tradição poética brasileira modernista e seus desdobramentos, quanto à cultura “periférica”, como os repertórios de movimentos das vanguardas europeias e a cultura de massa, Menezes tira material para suas criações poéticas e críticas. É o que é percebido no famoso poema Clichetes:



(MENEZES, 1991, p. 171)

Nesse poema, considerado pelo próprio Menezes, um poema-montagem, representa bem a relação entre o repertório proveniente da cultura de massa, que, retrabalhado pelo poeta em um processo de montagem, é imediatamente resignificado. O poema conduz à imediata relação com a marca de goma de mascar que empresta o nome ao produto: *Chicletes*®:



Ao contemplar com mais atenção, pode-se reparar a originalidade criadora do poeta, ao inserir na própria embalagem algumas modificações que

colocam em cheque a própria cultura de consumo. Ao criar a sequência “Clichetes, goma de mascarar, sabor mental”, Menezes promove a alteração do sentido desgastado das imagens propagadas pela publicidade, renovando-o. Toda esta montagem está em função da palavra maior que define a marca, ou seja, Clichetes no lugar de Chiclets. Com um pouco mais de informações é possível perceber que a palavra se trata de um neologismo formado por Clichê + ete + s. O sufixo ete é usado gramaticalmente, em conjunto com eta e ito e outros sufixos para formar diminutivos. Além da brincadeira com o nome da marca, Menezes enxerga num símbolo da sociedade de consumo, de forma irônica, “mascarados a foice e o martelo, estilizados no ‘C’ de ‘Chicletes’, demonstrando a forte presença do estranhamento humorístico na poesia montagem intersignica” (MENEZES, 1991, p. 171).

Ao unir todos esses elementos, há o aproveitamento da imagem comercial de uma guloseima consumida diariamente por uma grande parcela das pessoas, assim como no cotidiano a verdade é mascarada com pequenos clichês. É um grande jogo em que a imagem do objeto é o que parece ser, ao mesmo tempo em que aparece sob a máscara da representação direta, como a negação tanto do que é, como do que parece ser. Philadelpho Menezes consegue, através do processo de montagem, transformar uma embalagem de produto em poema e mostrar como os homens estão tomados por clichês dentro da sociedade de consumo e como estas pequenas verdades consumidas diariamente servem para mascarar a falta de espírito crítico e de independência mental.

Com o advento das novas tecnologias e a onipresença da cultura de massa, ocorre um esgarçamento dos níveis culturais, que passam a se penetrar e se fundir em um só corpo regido pelo consumo e pelas relações do mercado. De acordo com Menezes:

Nessa sociedade, a publicidade incorpora o cinema de vanguarda, a música de programa assimila a música experimental, a mobília, o vestuário, a decoração, os utensílios traduzem as vanguardas plásticas, a telenovela relê o romance contemporâneo – e, no reverso da moeda, entre a vingança irônica e a rendição resignada, o cinema se recicla na linguagem publicitária, as artes plásticas se nutrem da visualidade das histórias em quadrinhos e das fotos documentais, a poesia se serve do cartaz de rua e da caligrafia de banheiro público (MENEZES, 2001, p. 198).

Menezes tem, portanto, consciência desse panorama e acaba inserindo estas discussões em suas reflexões teóricas e principalmente em suas produções poéticas, tanto em seus trabalhos iniciais de poesia visual, como na poesia sonora e no seu projeto final da Interpoesia. Trabalhos esses que de certa maneira dissolvem as fronteiras entre os diferentes níveis de cultura e campos do conhecimento, imprimindo uma diferente maneira de se pensar e produzir poesia, ou seja, uma postura aberta a todas as formas de repertórios, mas sem perder a visão crítica frente à sociedade e as culturas contemporâneas.

1.2. DIÁLOGOS, RESSONÂNCIAS E CONTAMINAÇÕES

O século XX viu nascer ao longo de sua linha temporal um considerável número de poetas, cujos trabalhos notadamente se caracterizam por apresentarem um alto grau de experimentação. Desde a explosão do verso promovida pelo *Lance de Dados* de Mallarmé, no final do século XIX, muita coisa vem se desenrolando no setor das chamadas “letras experimentais”, como as Vanguardas Europeias, do início do século XX, que deixaram uma importante marca na história das artes, e que continua ecoando até os dias de hoje.

A produção de poesia no Brasil, ao longo do século XX, foi profundamente marcada pelos movimentos das Vanguardas Europeias, e deixou importantes heranças na produção poética brasileira, sendo a obra de Philadelpho Menezes toda construída em cima de constantes interferências de repertórios com as vanguardas.

Para se compreender melhor os diálogos promovidos por Menezes com as poéticas modernas, e em especial com as experiências vanguardistas, deve-se primeiramente apontar quais seriam as diferenças entre modernidade, modernismo⁴ e vanguarda? O entendimento desses conceitos é fundamental para compreender a obra de Menezes, já que os trabalhos dos poetas modernos e vanguardistas ressoam em toda a sua produção visual sonora e digital. De acordo com Menezes:

⁴ Outro teórico que aborda o conceito de modernismo é Charles Russel (1989). Para este teórico, o termo modernismo pode ser usado para fazer referências a escritores, da chamada tarda-modernidade, marcados pelo estranhamento com a cultura presente, pelo apego à tradição, representada neste caso muitas vezes por um espírito revisionista dos clássicos, e pela tentativa de manutenção da esfera da alta cultura.

Em geral, o modernismo é tido como o conjunto dos fatos culturais da modernidade que possui, dentre suas expressões contemporâneas, as vanguardas. Assim, primeiramente modernismo se definiria em função de modernidade: ele seria a manifestação cultural real e concreta de uma sociedade industrializada onde floresce uma noção de presente em conflito com o passado. Modernidade se referiria ao complexo ideológico desta sociedade composta por fatos culturais e sociais novos (MENEZES, 2001, p. 80).

O estranhamento dos escritores modernistas diante da realidade cultural presente aparece no caráter mutante e transitório das situações da modernidade, ou seja, das práticas cotidianas da época. É o que constata Philadelpho Menezes:

O avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento, enfim, daquele complexo de expressões culturais que Baudelaire já definia na moda, a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão da estética com o divertimento, nivelando aquele neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa culturas, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte, todos são dados que dão aos modernistas uma noção de transitoriedade dos valores e uma sensação de incômoda inadequação do escritor na sociedade tardo-moderna (MENEZES, 2001, p.84).

As experiências literárias desenvolvidas por autores da importância de um Edgar Allan Poe (1809-1849), Baudelaire (1821-1867), Rimbaud (1854-1891), Lautreamont (1846-1870) e Mallarmé (1842-1898), entre outros, ajudaram a assinalar na poesia ocidental, vários pontos de ruptura temática e estética, abrindo caminho para os diversos grupos de vanguarda surgidos ao longo do século XX, como o Futurismo, o Dadaísmo, o Fluxus, o Concretismo, o Poema-Processo, e consequentemente, a Poesia Intersignos, desenvolvida por Philadelpho Menezes.

As posições de poetas e críticos frente às vanguardas artísticas não são unânimes. Baudelaire possui uma opinião contraditória a respeito das vanguardas. Se por um lado vê o fenômeno como necessário para a época, por outro viés, enxerga certo vazio e autoritarismo estético nas vanguardas. Para Philadelpho Menezes:

De qualquer maneira, deve-se sempre compreender a postura de Baudelaire como antagônica em relação aquele vanguardista primitivo, que faz da posição de artista um instrumento político de apoio a alguma ideia coletiva, na qual a arte e seu criador são despersonalizados e integrados a uma ordem disciplinar imposta pelo projeto social (MENEZES, 2001, p.96).

Vale salientar que se, no início, o projeto vanguardista está ligado ao atrelamento, a uma posição política, principalmente por intermédio de escritores que se aliam a uma vanguarda política, de revolução social, com o advento das vanguardas artísticas, no início do século XX, a palavra finalmente ganha sua real dimensão, passando a definir uma série de inovações estéticas desenvolvidas e propostas por meio de manifestos pelos movimentos artísticos como o Futurismo e Dadaísmo.

Philadelpho Menezes, em sua obra *A crise do passado* (2001), aponta como principal diferença entre as estéticas modernista e a das vanguardas a relação com o tempo e a tradição. No caso dos modernistas,

o passado aparece novamente como opção complementar ao presente, os antigos reforçam sua autoridade e a revisão da tradição é antes de tudo uma revitalização da tradição, efetuada no bojo do projeto de instauração de uma ordem sólida e permanente que defenda o escritor da transitoriedade dos valores da vida moderna, os quais insistem em equalizar as diferenças dos criadores na massa amorfa do consumo (MENEZES, 2001, p.87).

Já para os poetas de vanguarda, a relação com o tempo é mais radical. Para esses autores, a arte vanguardista se difere de todo e qualquer movimento artístico, em especial ao modernismo, por ter como princípio “a criação de uma linguagem de expressão do presente da modernidade que tem por fim uma interferência direta da obra na realidade associada a um futuro que se afasta e cancela radicalmente o passado” (MENEZES, 2001, p.100).

Outro ponto importante que caracteriza a estética de vanguarda é a maneira como lida com a linguagem. Enquanto nos modernistas existe uma linguagem que traduz a realidade moderna, industrial, cosmopolita, para a escritura, nas vanguardas essa representação se dá de forma direta, sem mediação. Nos futuristas, por exemplo, quando Marinetti quer representar a diversidade e o acaso de signos da cidade, retrata isso atirando letras desordenadamente contra a página em branco. Esta forma de representação se dá desta forma, pois:

A linguagem não é mais o campo de mediação entre a realidade e a invenção do artista, mas um dado emanado da própria realidade que o artista só faz captar. Neste nível se dá, em grande medida, a utopia da fusão arte-- vida no projeto das vanguardas históricas, que diferencia, então, do projeto modernista de arte pura (MENEZES, 2001, p.102).

Desta forma, as vanguardas, sempre sob a égide do experimentalismo, colocam-se no universo das artes e propõe uma verdadeira revolução de linguagem e representação da realidade.

Além das experiências vanguardistas advindas do continente europeu, os trabalhos de João Cabral de Mello Neto e dos poetas concretos brasileiros, foram outras duas onipresentes ressonâncias⁵ que podem ser observadas na obra de Philadelpho Menezes. De João Cabral de Melo Neto, Menezes se contaminou com o rigor formal de sua gramática poética determinante. Com Cabral surge um novo tipo de verso na poesia brasileira:

“El verso, que es posible no hacer”, en un gesto, Cabral desmistifica lo específico de la poesía como lenguaje electo; se relativiza en el famoso “compromiso” del poeta con su lengua; introduce una noción fundamental para la poesía contemporánea – la del “silencio poético” e el “silencio signficante” -, y reclama su libertad de autor, en una palabra. Sutilmente, también, afirma la prioridad de la razón y de la decisión sobre la inspiración – estamos, realmente, en los antípodas del romanticismo – al mismo tiempo que anuncia su propia poética: encuentro de poesía y crítica e el mismo cuerpo de la escritura. (COSTA, 1998, p. 37).

Da Poesia Concreta, Menezes se contaminou com as experiências com a visualidade, como será visto no próximo capítulo, quando analisarei a visualidade concretista e suas ressonâncias no trabalho de Menezes. Nesse caso, o predomínio é da poesia visual, com algumas incursões pelo poema-objeto, livro-poema, instalações e performances, recursos explorados a exaustão pelas vanguardas. Grande parcela desta produção é veiculada principalmente pela internet, em revistas eletrônicas, blogs e sites dos próprios artistas.

Apesar dos ataques sofridos pelo movimento, acusando-os de terem sufocado a poesia e agirem como terroristas culturais, suas marcas são evidentes e

⁵ O termo “Ressonância” é concebido por Antonio Candido “[...] como o eco de um texto em outro. Sem pretensão conceitual, seria possível distinguir dois tipos principais de *ressonância*, que poderiam ser denominados *inspiração* e *citação*[...]” (CANDIDO, 2004, p.43).

se fazem presentes no trabalho de vários artistas contemporâneos como Arnaldo Antunes, e Philadelpho Menezes.⁶

Se por um lado, a grande parcela de publicações de obras poéticas, nos dias atuais, ainda está voltada para o verso tradicional, por outro ainda existe um grupo restrito de autores que ainda se enquadram na definição de experimental.

Com as transformações sofridas pelo mundo no final do século XIX e início do XX, como o desenvolvimento da industrialização, a difusão da eletricidade, a popularização do telefone, surgimento do cinema, além das grandes agitações sociais e ideológicas que culminaram com a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, ficou difícil produzir poesia como se fazia antes. Um novo mundo pedia uma nova forma de escrever poesia. Como resposta a esse panorama inédito, surgiram inúmeras formas de escrita. Assim, “experimental” era a única forma de comunicar e representar o que acontecia no mundo.

Para Philadelpho Menezes, *poesia experimental* seria “Toda e qualquer forma de poesia moderna que utiliza recursos fora do texto versificado tradicional, aquele tipo de escrita que se ligava a um mundo em desaparecimento, ou, ao menos, em transformação” (MENEZES, 1998c, p.15).

Penso que esta definição de experimental é apenas uma tentativa de explicar o fenômeno das poéticas que provocam estranhamento, e não podem se dedicar apenas aos aspectos formais do material poético. Restringir a definição a apenas essa perspectiva, eliminaria do grupo de poetas experimentais, autores como Dante, François Villon, Baudelaire, Rimbaud, entre outros, que promoveram suas revoluções poéticas, sem se absterem do verso, deixando trabalhos que ecoam até os dias de hoje, inclusive na obra de Menezes. Com isso, entendo poesia experimental como toda forma de poesia que rompe com os padrões estéticos do estrato central do polissistema, com a adição de repertórios e procedimentos técnicos de linguagens que buscam uma constante renovação formal e de discurso.⁷

⁶ Segundo seus próprios integrantes, “o movimento da poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões do nosso passado literário. Colocou problemas e propôs opções.” (CAMPOS, A; PIGNATARI; CAMPOS, H., 1987, p. 7).

⁷ Para Octavio Paz, em sua obra *Os Filhos do Barro* (2013), no fazer poético moderno, as relações que se dão entre inovação e tradição, configuram o fazer literário como “tradição de ruptura”, em que a tradição não se extingue, sendo construída a partir das escolhas e posições de cada poeta, que reatualizam o repertório de poetas anteriores. Assim, cada poeta fundamenta a singularidade de sua tradição, que não é absolutamente afastada da tradição de outros poetas.

Em 1996, atendendo ao pedido da revista *Livros & Artes*, Menezes escalou um time de poetas experimentais, como se fosse uma equipe de futebol. Era uma maneira de apresentar uma modalidade de poesia considerada por vezes como impopular, impenetrável e elitista:



(Fonte: Revista Língua)

A escalção 8, realizada por Menezes, contava com: Goleiro: Guillaume Apollinaire (base sólida e respeitabilidade à poesia visual no início do século XX); Defesa: Filippo Tommaso Marinetti (ala direita, estética da destruição, explosão sensorial), Eugen Gomringer (líbero, racionalidade construtiva, rigor ortodoxo concretista), Augusto de Campos (cabeça-de-área, precisão concretista com arranjos visuais) e Hugo Ball (ala esquerda, desconstrutivismo, experimentação sonoro-visual); Meio-de-campo: Seiichi Niikuni (da velha guarda, mais atrás), Ryojiro Yamanaka (mais solto), Richard C. e Lamberto Pignotti (ambos trabalhando signos

⁸ As sentenças entre parênteses são comentário de Menezes a respeito de cada poeta e servem para situar o leitor dos motivos para as escalções em cada posição.

da cultura pop, o humor, a montagem crítica, cinematográfica); Ataque: Ruben Tani (tarado semiótico) e Philadelpho Menezes (pugilista).



(O Time em Campo – Fonte: Revista Língua)

A brincadeira realizada por Menezes serve como base para se ter acesso ao conjunto de autores que participaram da sua formação poética e crítica, além dos contemporâneos com os quais manteve intenso diálogo. Segundo o próprio poeta:

Quero fazer aqui a minha seleção internacional de poetas visuais, como se escalasse um time de futebol. E só depois, escolher um poema-gol, representativo de cada jogador. Como a bola é minha, está sujeita a idiosincrasias, perseguições, proselitismo – e, é óbvio, ao menos na minha seleção, sou titular (MENEZES, 2006, p. 31)

Outro ponto muito importante, e que deve ser destacado na poesia experimental de Menezes, é o uso da aparelhagem tecnologia que sempre o acompanhou em suas realizações, principalmente o microcomputador, como instrumento de elaboração e suporte de execução das obras. Talvez o maior problema destas novas poéticas tecnológicas seja a dependência que o poeta e a sua obra têm dos aparelhos eletrônicos. Existem programas gráficos de computador que praticamente minimizam a participação do poeta na criação do poema. Há o risco de completo esvaziamento do conteúdo da obra até que toda ela se torne mero design.

Pode ser verificado, portanto, nessas produções, uma supervalorização da parte técnica em detrimento da estética. Quando as experiências com a arte tecnológica ainda estavam nos seus primórdios, Augusto de Campos, um dos primeiros no Brasil a utilizar o microcomputador para criação poética, já alertava para o fato de que:

o domínio da informática não transforma ninguém em grande poeta. Mas vai ser cada vez mais difícil ignorar as potencialidades da linguagem digital. Autores tradicionais continuarão a usar o computador como mero processador de texto. Porém a possibilidade de lidar com espaço, cor, luz, som, música, movimento e imagens em múltiplas formas abre um imenso campo de trabalho e aventura (CAMPOS, 1999, p.01).

Outro grande problema nas artes produzidas por aparelhagem eletrônica é que sem o computador não é possível ter acesso a esses poemas, a não ser que os dispositivos eletrônicos como smartphones, tablets e livros eletrônicos possam reproduzir tais obras, tornando-se mais acessíveis. O projeto Interpoesia, de Menezes e Azevedo, exemplifica esta deficiência das poéticas tecnológicas, pois o CDROM que contém os poemas só podem ser executados em aparelhos que tenham leitores de CD e sob determinados padrões de configurações, que com o tempo e avanço das mídias digitais, podem tornar-se obsoletos.

A produção de poesia sem a utilização da linguagem verbal aponta para uma ampliação do conceito de literatura para além da arte da palavra, isto é, para um nível de arte intersignica. Desse modo, o conceito de poesia, na contemporaneidade, abre-se para outras linguagens, abrangendo produções que nascem da fusão entre linguagens e suportes artísticos.

Um ponto significativo com as poéticas digitais é o surgimento, cada vez mais freqüente, de trabalhos em parcerias, como pode ser verificado em praticamente toda obra de Menezes, fenômeno que será abordado nos próximos capítulos. É necessário estabelecer, aqui, uma distinção entre o trabalho criativo e a produção. Penso que o trabalho criativo corresponderia à concepção da obra, habitando, assim, o universo intuitivo do poeta e os constantes diálogos com a tradição e a contemporaneidade. A criação seria o processo em que esses diálogos, ressonâncias e contaminações se realizam.

Já a atividade de produção seria a concretização do trabalho criativo, ou seja, sua execução. Na poesia experimental contemporânea, com o advento das novas mídias, faz-se necessário um arsenal de conhecimentos técnicos, que muitas vezes o poeta não possui. Para que o projeto idealizado seja concretizado, ocorre uma associação entre o artista, que domina a sua técnica, sua linguagem, e profissionais de outras áreas, como o programador de softwares, o músico, o técnico de som, o marceneiro, entre outros. São, portanto, as parcerias, as trocas de saberes técnicos, que viabilizam a obra de arte experimental contemporânea. Essas questões serão aprofundadas no segundo e terceiro capítulos, quando serão discutidas as parcerias de Phialdelpho Menezes na produção de poesia visual, sonora e digital.

No que diz respeito às discussões sobre a arte atual, é oportuna a análise de Cauquelin (2005) sobre estas manifestações artísticas contemporâneas, incluindo a literatura e poesia:

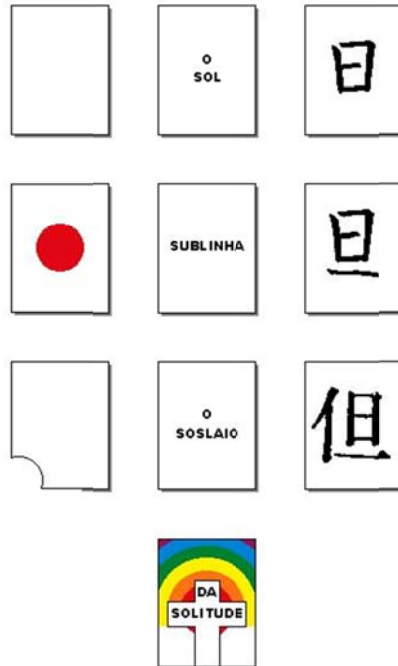
É preciso distinguir arte contemporânea de arte atual. É atual o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos. Não se pode realmente definir o pós-moderno como contemporâneo [...] mas simplesmente como atual. O termo designa justamente o heterogêneo, ou a desordem de uma situação na qual se conjugam a preocupação de se manter ligado à tradição histórica da arte, retomando formas artísticas experimentadas, e a de estar presente na transmissão pelas redes, desprezando um conteúdo formal determinado. É, pois uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem e desloca e inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la nem a quem aplicá-la. (CAUQUELIN, 2005, p.129).

É preciso destacar que o uso da tecnologia pela arte atual, como principal recurso de produção, coloca em evidência mudanças radicais, tanto na forma de se criar poesia, como na recepção desta poesia, que atinge todo o sistema cultural, colocando em crise conceitos como arte, autoria, difusão e cânone. Foi flertando com as tecnologias, tanto na sua produção poética quanto crítica que Philadelpho Menezes construiu sua obra e se projetou dentro do cenário da literatura e artes do século XX.

O percurso poético de Philadelpho Menezes ajuda a entender como se dá o processo de criação dentro da atualconfiguração das artes, que se organizam em um polissistema heterogêneo, marcado por uma troca constante de repertórios e um processo de contaminação intermitente entre artistas e mídias.

Nascido já na segunda metade do século XX, o poeta pode beber na fonte de diversos e fundamentais movimentos artísticos oriundos da final do século XIX, como o Futurismo, o Dadaísmo, Surrealismo, Letrismo, Concretismo, Poema Processo, entre outros. Como crítico, seu percurso se deu dentro da universidade e como poeta, através das mostras de poesia experimental e dos festivais literários que organizou ao longo de sua vida, mantendo sempre uma postura crítica e radical frente ao que era produzido no Brasil.

Philadelpho Menezes sempre deixou clara sua filiação a uma tradição de poetas experimentais, e em cada trabalho seu, pode-se detectar as ressonâncias das linguagens de outros poetas, como no exemplo abaixo:



(O Sol - 1985)

O trabalho acima se chama O sol, e foi concebido, no ano de 1985, por Philadelpho Menezes e sua eterna parceira Ana Aly. Tal poema é uma herança direta das experiências do Poema Processo, capitaneada por Wladimir Dias-Pino, no final dos anos 1960, movimento que tinha como principal mote a ideia do poema como um processo, ou seja, algo a ser construído através do percurso que o leitor traça ao longo da “leitura” do texto.

O mote da obra é relacionar três momentos da evolução da escrita. No primeiro estágio há o pictograma, onde o signo mantém estreita similaridade com o objeto que representa. Nesse caso, o sol se põe em uma sequência pictográfica.

O segundo estágio pertence ao ideograma, e há uma representação da sequência gradual do nascer do sol. O primeiro ideograma é a representação do próprio sol. No segundo, “sublinha”, tem-se a união dos ideogramas “sol” e “linha do horizonte”. Por fim, no terceiro ideograma, ocorre a junção dos ideogramas “aurora” e “terra”, dando a ideia de horizonte aberto, tranquilo. Importante destacar ainda a semelhança do ideograma com a imagem de um olhar em soslaio. Surge no segundo plano, portanto, o nascer ideogramático do sol.

Já o terceiro estágio, pertence ao fonograma. Os signos têm por objeto os sons, que acabam agregando significados às coisas. No caso do poema de Philadelpho Menezes e Ana Aly, esse fenômeno se releva na própria frase “O

SOL, SUBLINHA, O SOSLAIO, DA SOLITUDE” que encerra foneticamente o ciclo do pôr e nascer do sol. No início do poema, a palavra “SOL” aparece de forma integral; na sequência, na palavra “SubLinha”, o “O” que representaria o sol, está ausente, como se o sol já estivesse posto; em “SOsLaio” todas as letras de “SOL” estão presentes, assim como o sol se apresenta em relação ao horizonte quando nascendo, ou seja, tangenciando a linha do horizonte. Finalmente, com a palavra “SOLitude”, no zênite, o sol completa seu ciclo. Nesse terceiro estágio, o sol nasce e se põe em sequência fonogramática.

Pode ser notada aqui, a preocupação do poeta em construir uma obra em que o leitor possa também participar do processo de criação de significados e em alguns casos modificar até a materialidade final do poema. Philadelpho Menezes resume muito bem como se dá a recepção da obra de arte ao longo da história:

A trajetória da recepção estética pode ser muito curiosa, ela pode ser dividida em três grandes fases. A arte tradicional tinha uma recepção puramente contemplativa. É você quem vai ver o quadro, vai ao museu, a uma galeria, assistir a uma peça de teatro, escutar uma música. É você quem contempla. No início do século XX, as vanguardas, em um grande momento de questionamento da tradição, de tentativa de inventar um novo homem, procuravam estabelecer um outro tipo de relação entre a obra e o público. Tal relação foi feita através da provocação. Hoje vivemos um outro momento em que poderíamos nos referir a uma arte tecnológica, ligada à digitalização da informação estética muito dirigida pela participação interativa, pela interatividade do usuário, pelo receptor. Esse receptor de hoje não contempla mais, não só ele deve se sentir provocado, como deve mexer na comunicação (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRALTO, 2001, p. 176).

Philadelpho Menezes é um exemplo ideal para representar esse novo tipo de poeta imerso em uma cultura onde as mídias desempenham um papel onipresente. Na verdade, não é possível ignorar a interferência das mídias na cultura, e é a partir desta constatação que desenrola todo trabalho teórico e poético de Menezes, em que o artista tem que se reafinar com as novas tecnologias tanto na etapa de criação quanto na circulação da obra e sua divulgação dentro dos novos meios de informação. Esse novo autor estaria dentro de uma categoria também nova: a do autor-produtor, ou seja, além da função de escritor, exerce a função de produtor cultural, participando de congressos e feiras de livros, organizando

antologias, revistas e atuando também no meio virtual, através dos blogs e redes sociais, entre outras atividades.

CAPÍTULO II POR UMA POÉTICA PHILARMÔNICA

*Fazia tanta poesia
que ainda vai ter
poesia um dia.*

Paulo Leminski

Desde que surgiu como poeta, no final dos anos 1980, Philadelpho Menezes sempre perseguiu uma obra plural, constituída de diversas mídias e que fosse uma extensão das inovações tecnológicas que iam aparecendo. Sua poética, de início, fortemente marcada pela tradição da poesia visual, aos poucos ganha independência, até estabelecer-se como uma novidade dentro do sistema literário, com a criação daquilo que Menezes chamaria de Poesia Intersignos.

Na sequência de suas pesquisas, inicia uma série de estudos sobre a poesia sonora, que contribuirá ainda mais com o desenvolvimento de sua obra, aproximando-a da performancepoética e da vocalidade experimental, em um intenso diálogo com o trabalho do francês Henri Chopin.

Com a consolidação do computador como instrumento de comunicação e criação artística, Menezes encontrou um suporte que poderia congregiar todas estas linguagens em um único produto. É o que o poeta vai desenvolver mais tarde com a Interpoesia, seu último e mais importante trabalho, que irá escrever de vez seu nome na história da poesia experimental brasileira.

2.1 TECNOLOGIA: NOVAS MÍDIAS, NOVAS LINGUAGENS

Arte e tecnologia sempre caminharam juntas no decorrer da história humana. Desde a origem da civilização, o homem usa suas ferramentas para expressar sua visão de mundo e suas ideologias. A existência de registros de

manifestações artísticas humanas que datam de mais de 35 mil anos⁹ comprova que desde que tomou consciência de si, o homem tenta representar o mundo e suas experiências subjetivas através de pinturas, esculturas e músicas.

Se, nos primórdios, a chamada *literatura* esteve estritamente ligada à voz humana, com o advento de novas tecnologias o homem se adequou ou se apropriou desses instrumentos para se comunicar e conseqüentemente se expressar de forma artística. Como já apontado de forma muito lúcida pelo crítico canadense Marshall McLuhan (1967), é com o surgimento da imprensa que a *literatura* se estabelece de forma definitiva na sociedade. McLuhan tentou, de maneira às vezes polêmica, compreender o que se passou no processo de evolução do homem e sua relação com as novas tecnologias, criadas para seu desenvolvimento e adaptação ao mundo. Por outro lado, também buscou entender os efeitos que essa tecnologia criada pelo homem provocava nas organizações sociais e nos aspectos psicológicos do próprio homem.

Para McLuhan (1967), são três as fases de evolução da mídia, sendo elas: *civilização da oralidade*, *civilização da imprensa* e *civilização da eletricidade*. Na *civilização da oralidade*, há a palavra falada e o predomínio do tribalismo como modelo de organização social. Na *civilização da imprensa*, que teve como marco a invenção da imprensa, as relações sociais se destribalizam. Com o surgimento da eletricidade, dá-se início a *civilização da eletricidade*, em que as relações voltam a ser tribalizadas devido à facilidade de interação entre as pessoas geradas pelos meios de comunicação surgidos com a eletricidade.

Outra discussão empreendida por McLuhan (1974), e de enorme importância para se pensar as novas mídias, é o conceito de *meios quentes* e *meios frios*. Os *meios quentes* seriam aqueles que prolongam os sentidos em alta definição, correspondendo a um estado de saturação dos sentidos. Já os meios frios, correspondem àqueles que transmitem uma quantidade menor de informação, permitindo desta forma uma interação maior do indivíduo, como é o caso do telefone. Segundo suas observações, cada mudança tecnológica surgida, desencadeia uma série de mudanças na estrutura social, sendo que estas mudanças jamais ocorrem ao acaso, haja vista que o aparecimento de uma

⁹ Uma escultura em marfim de um corpo feminino com dimensões exageradas é a mais antiga expressão de arte figurativa humana já encontrada. Com cerca de 35 mil anos, a peça antecipa em pelo menos cinco mil anos os registros de representações do corpo humano. (Fonte Ciência Hoje Online 13/05/2009)

determinada modalidade de tecnologia não ocorre de uma tentativa isolada do desenvolvimento técnico *per se*, mas sim por uma tentativa de transformar, reproduzir, e documentar as experiências humanas (MCLUHAN, 1974, capítulo 06).

Dentre os conceitos defendidos por McLuhan, ao longo de sua trajetória, aquele que mais se destaca é o de que todos os meios são uma extensão dos sentidos do homem, como se fossem uma espécie de *prótese técnica*. Desta forma, a roda seria uma extensão dos pés e uma tecnologia criada com o intuito de melhorar as habilidades de locomoção humanas, ao passo que o telefone funcionaria como uma ampliação da fala. Esta relação é fundamentalmente simbiótica, sendo esta simbiose importante para entender os processos de transformação social quando surge um novo sistema tecnológico. Portanto, quando McLuhan trata de um determinado *meio*, esse se refere aos sentidos e habilidades do próprio homem enquanto indivíduo e ser social, e não especificamente à cultura de massa, como é a ênfase dada quando se estuda McLuhan. O *meio* seria então toda e qualquer forma de interação humana e a forma como estabelece relações sociais e de poder. Tal fenômeno pode ser percebido especificamente na moda, em que a mensagem que se quer passar se torna a própria forma, e a representatividade da posse se torna o conteúdo da afirmação social.

A ideia de *prótese técnica* discutida por McLuhan, e aplicada aos meios, dilui-se, cada vez mais, com o avanço das tecnologias, tornando-se quase imperceptível, e cria relações distintas e alternadas entre homem e máquina, sendo estas relações ora de dependência, ora de cooperação. Um exemplo bastante eficaz é o do telefone celular. É perceptível que os indivíduos estão cada vez mais ligados aos seus aparelhos de telefone que os acompanham para todos os lados, mantendo-os sempre conectados com o mundo virtual e do trabalho. Se por um lado ocorrem inúmeras conquistas com o advento da tecnologia, como a interação em tempo real com outros indivíduos, por outro há a criação de uma relação de quase escravidão do usuário com a tecnologia.

Deve ser lembrado ainda que tais transformações não se dão de forma isolada e individual. Na verdade, a sociedade também sofreu suas transformações que contribuíram para o surgimento das novas tecnologias, como lembra McLuhan:

A princípio, o “conteúdo” de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo. Por sua vez, a “mensagem” de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas (MCLUHAN, 1974, p. 22).

Por outro lado, é necessário tomar cuidado com o que se pode chamar de *determinismo* tecnológico, ou seja, é a tecnologia que acaba determinando de forma exclusiva o comportamento humano, sua percepção e relação com a sociedade. É imperativo levar em conta que existe uma pressão mercadológica que de certa forma empurra algumas transformações das mídias e induz a uma dependência das mesmas. Assim, mais que uma simples extensão do homem, as tecnologias interferem no cotidiano dos homens, promovendo inclusive algumas mudanças no corpo humano.

Além das modificações nas percepções físicas dos homens, a tecnologia altera também as percepções de espaço e tempo das pessoas, o que conseqüentemente transforma as estruturas sociais:

Isso significa que a organização simbólica do homem, o seu sistema de percepção espacial e temporal, sofre o impacto de várias tecnologias comunicativas; é a este nível que os mass media provocam os seus efeitos mais significativos e duradouros. (GOMES, 1997, p. 115)

A obra poética de Philadelpho Menezes de certa forma caminhou por estas trilhas tecnológicas. Desde seu início, com seus trabalhos sobre poesia visual, a preocupação do poeta sempre foi de se relacionar com estas novas mídias e propor outras formas de expressões poéticas, como no seu trabalho final da Interpoesia. Nesse panorama, novas mídias criam, conseqüentemente, novas linguagens, e esta fórmula Menezes compreendeu muito bem, buscando em toda sua trajetória crítica e poética recuperar, criar e experimentar diferentes formas de linguagens.

Na verdade, o poeta brasileiro abraça uma estratégia bastante cara para as Vanguardas do início do século XX, e sua principal bandeira, que para McLuhan se define na famosa expressão “o meio é a mensagem”:

Um dos conceitos mais difundidos de McLuhan é que o meio é a mensagem. Observa ele que toda tecnologia gradualmente cria um ambiente humano totalmente novo. Os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos. Por isso no ambiente da era eletrônica, a classificação dos dados cede ao reconhecimento de estruturas e padrões, a frase-chave da IBM. Deste modo, quando McLuhan afirma que o meio é a mensagem, está dizendo que, na era eletrônica, um novo ambiente foi criado, cujo conteúdo é o antigo ambiente da era industrial. O ambiente velho é re-processado pelo novo. Por exemplo, a televisão reprocessou o cinema, transformando-o em seu conteúdo. O ambiente é imperceptível, pois o que percebemos é o conteúdo (GOMES, 1997, p.118-119).

Para se discutir tal afirmação do crítico canadense, é necessário pensar nos sentidos que a palavra adquire e o que ele entendia por meio. O autor, principalmente no último capítulo da primeira parte de *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1974), reflete sobre as relações sinestésicas entre os meios e os sentidos explorados pela extensão, isto é, os meios devem ser vistos como um conjunto de expressões que uma linguagem midiática pode decodificar, ao ser apropriada por outro usuário. Sendo assim, um computador não pode ser considerado simplesmente como uma extensão da capacidade da escrita, pois devem ser consideradas as outras capacidades materiais que surgem dentro de um contexto social que, como sabido, não é estanque, ou seja, está sempre em processo.

Podem ser consideradas como outras capacidades materiais do computador, por exemplo, a possibilidade de assistir a vídeos ou ouvir música, ou ainda a própria capacidade que tem de assumir o papel de outro meio, quando, por exemplo, usado para falar com alguém no Skype, substituindo, ou melhor, incorporando as habilidades materiais do telefone.

O movimento de incorporação de meios relatado acima se configura como um processo quase sempre complexo para o homem. De um lado há a necessidade de continuar traduzindo as experiências humanas, ou usando o próprio McLuhan, expandindo os sentidos, e do outro a resistência em não poder reconhecer que “a própria forma de qualquer meio de comunicação é tão importante quanto qualquer coisa que ele transmita” (MCLUHAN, 1990, p. 154). Ao quebrar esse paradigma, e aceitando as novas tecnologias, o sujeito incorpora essas transformações e passa a conviver melhor com esses conflitos.

Walter Benjamim, em seu conhecido A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1994) afirma que “O tipo e o modo de organização da percepção sensorial humana - o meio em que ela se dá - é determinado não apenas natural, mas também historicamente”. Sendo assim, é possível entender que é a evolução da tecnologia que acompanha o desenvolvimento histórico do homem e que é a busca por uma transformação da natureza e pela necessidade de retratar sua realidade que conduz o homem a descobrir e aprimorar os artefatos tecnológicos. Portanto, a percepção e transformação da realidade levam o homem a manter uma constante revisão e reincorporação dos usos dos meios e das tecnologias.

Todos esses posicionamentos frente à tecnologia e à cultura de massa ocorrem na contemporaneidade, pois o poeta é fruto do seu meio social e pensa e cria sua obra dentro de um sistema heterogêneo e movente. Isso só é possível, pois no mundo contemporâneo, as fronteiras foram diluídas, portanto, existe aí a noção de mídia em movimento de que trata o pesquisador Walter Moser, em seu projeto A cultura em trânsito. Para Moser, “o mundo contemporâneo é caracterizado pela mobilidade cultural, definida como atos de transferência através dos quais um agente transfere um objeto cultural de um sistema a outro em um contexto histórico concreto” (MOSER apud WALTY, 2007, p. 196).

Há no mundo atual, um trânsito cultural evidente que se correlaciona com a Teoria do Polisistema de Itamar Even-Zohar, em que ocorrem constantes diálogos e choques entre repertórios e sistemas culturais, no sentido das relações de interferências, ou influências, entre os sistemas culturais que, mesmo distintos, são perpassados um pelo outro, em maior ou menor grau. Para Even-Zohar:

es justamente la multiplicidad de repertorios que existen juntos como competidores permanentes lo que hace posible los cambios en un sistema; y porque el cambio es necesario porque los sistemas inevitablemente chocan y entran en conflictos, es la heterogeneidad la que permite a los sistemas permanecer (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 151).

Esta heterogenia que possibilita o câmbio de repertórios entre diversos e diferentes sistemas recebeu um *upgrade* na atualidade com as novas tecnologias, a ponto de a própria cultura sofrer transformações irreversíveis. Sendo assim, a tecnologia moldou a cultura, e os movimentos que ocorrem dentro dos

sistemas passaram a ser condicionados por ela. Philadelpho Menezes ao analisar a presença das tecnologias na cultura contemporânea, afirma:

O debate que se desenvolve hoje sobre cultura está ancorado na ideia de que o conjunto da cultura está extremamente vinculado ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa contemporâneos. A rigor, se nos reportarmos à história da cultura, constataremos sua vinculação intrínseca a todos os meios de comunicação e de transmissão do conhecimento. Por conseguinte, a cultura permite-se uma análise pelo viés da evolução desses meios (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p. 172).

As mudanças tecnológicas e o desenvolvimento de mídias cada vez mais acessíveis ao produtor também promoveram uma mudança nas dinâmicas de criação e circulação das obras. A mais visível transformação se deu no nível da circulação com o surgimento de ferramentas como os blogs. Com o surgimento da rede mundial de computadores, houve inúmeras mudanças nas formas de comunicação, produção e circulação dos “textos”. O número de leitores virtuais sobe a cada ano e a tendência é que atinja uma parcela cada vez maior da população mundial.

Gêneros literários como a crônica, o conto e a poesia, entre outras formas de manifestações artísticas, vêm sendo, ainda que em graus diferentes, reproduzidos, recriados e utilizados na internet, sendo possível considerar a tecnologia dos blogs como um dos principais canais de publicação literária surgidos com a popularização da internet. É o que aponta a poeta Virna Teixeira:

O número de blogs de poesia no Brasil vem crescendo principalmente nos últimos dois anos. Espaço de experimentação da escrita, a leitura de blogs vem se tornando um hábito cada vez mais freqüente entre os poetas. Por vários motivos. Há poetas de várias idades que editam blogs, desde aqueles que ainda não têm livro publicado (e pouco acesso a editoras) e que utilizam o blog para mostrar seus poemas e interagir com o público a poetas já conhecidos e respeitados no cenário da poesia contemporânea (TEIXEIRA, 2007, s.n).

Surgido no final dos anos 1990, o blog pode ser conceituado como “página permanente na rede, hospedada gratuitamente, de acesso remoto, sem custos para o usuário, sem necessidade de conhecimento técnico prévio e de atualização instantânea” (COSTA, 2007, p. 52). Com um simples cadastro, qualquer

indivíduo ao redor do globo ganhou a possibilidade de possuir uma página pessoal na rede e, a partir de então, publicar todo e qualquer texto que repousavam nos discos rígidos sem nenhuma análise estética ou de conteúdo prévios.

Essa nova ferramenta transformou de forma bem intensa o funcionamento do sistema literário, que já vinha sofrendo interferências pela literatura na rede. Os produtos literários, nesse caso integrantes do sistema periférico, por não pertencerem ao cânone literário vigente, passam a fazer parte do circuito sistêmico sem sofrerem praticamente nenhuma forma de interferência das atividades das instituições. Nesse caso, os elementos pertencentes ao grupo das instituições, como editoras e críticos, acabam influenciando o mínimo na seleção e legitimação dos textos a serem veiculados nos blogs. Assim, a atuação institucional nesse tipo de sistema literário se restringe a existência de um provedor que disponibilize espaço para o usuário, ou produtor, como empregado por Even-Zohar. Não existe um cânone institucional na literatura veiculada pelos blogs, função esta que fica a cargo da própria circulação dos textos e pelo acesso do público. Com o aparente desaparecimento das instituições no sistema, o consumidor acaba tendo acesso direto com o texto e seu produtor.

A estrutura do blog cria inúmeras modificações, entre elas, a promoção da transferência de modelos de literatura tradicional, ou seja, impressa em papel, para a literatura na rede, como aponta Itamar Even-Zohar em seu artigo *Leis de Interferência na Cultura* (EVEN-ZHAR, 2004). Alguns aspectos estruturais dos blogs que podem ser destacados, e que promovem uma mudança nas relações no interior do sistema literário são: textos publicados com data e hora; textos são lidos de cima para baixo, ou seja, dos mais novos para os mais antigos; sessão de comentários para o leitor se manifestar; links para outros blogs e páginas; links para textos publicados em datas anteriores e presença de uma descrição do perfil do autor do blog.

O primeiro ponto a ser pensado sobre a publicação em blogs é o fato de os textos serem datados, o que os aproxima da estrutura do texto jornalístico, que possui uma localização temporal. Portanto, quando uma notícia ou crônica de jornal é lida, e o mesmo funciona nos blogs, a interpretação é atravessada pela temporalidade.

Outra particularidade da estrutura dos blogs é a inversão na ordem de leitura dos textos que é feita de cima para baixo, tendo-se primeiramente acesso

ao conteúdo novo, e que muitas vezes é uma continuação do conteúdo anterior. Para ter essa continuidade, o leitor precisa retroceder no tempo e na escrita, construindo o começo, o meio e o fim daquilo que lê. Há pulos, desdobramentos e recortes feitos pelo leitor.

A ferramenta mais interessante dos blogs, e que mais subverte as ordens dos sistemas literários, é a sessão de comentários, que promove uma considerável interferência no processo de produção. Nestas sessões, cada texto é comentado e avaliado pelos leitores-consumidores e é a partir destas críticas que novos temas surgem e mudanças textuais ocorrem, estabelecendo, dessa forma, um processo indireto de produção coletiva. O consumidor passa a exercer a função também de produtor e interfere de forma direta na construção do produto literário.

O que diferencia o hipertexto dos blogs das demais modalidades de hipertexto é que no primeiro caso a leitura começa pelo fim, como se o texto de um romance ou conto fosse lido de trás para frente. Assim, o processo de leitura-escritura, ou consumo-produção, é dado de forma invertida, sendo o leitor ativo na construção do percurso de leitura e não apenas potencialmente um transgressor da linearidade do texto.

Se por um lado o hipertexto transfere para o leitor parte do poder do autor, possibilitando ao leitor certa liberdade de escolher quais caminhos narrativos deve seguir, por outro, as experiências com hipertexto estreitam a distância que separa documentos individuais - uns dos outros - no mundo da impressão e pelo fato de diminuírem a autonomia do texto, reduzem também a autonomia do autor. O leitor pode, por sua vez, tornar-se um construtor de significados ativo, independente e autônomo (Snyder, 1996).

O autor, de certa forma, socialmente ainda goza de grande prestígio e, no mercado editorial, mantém-se como figura principal dentro do sistema literário. Esse quadro vem sofrendo alterações devido ao crescimento do mercado de textos literários em meio digital, provocando também mudanças na relação autor-leitor.

Desde os primeiros passos dos estudos sobre hipertexto, as relações entre “escrita” e “leitura” são discutidas. Vannemar Bush (2002) foi um dos primeiros estudiosos do hipertexto e já em seus ensaios são encontrados comentários sobre esta relação. Bush (2002) compreende o hipertexto¹⁰ como uma

¹⁰ Theodor Nelson foi o primeiro a cunhar e utilizar o termo hipertexto em 1963.

construção multifacetada pela qual as leituras se ramificam em diferentes direções, sendo assim um texto aberto e plural que promove diversas alterações na relação autor-leitor, amplificando a relação entre ambos em um processo interativo.

Para Couchet (1997), o leitor, por exercer uma participação ativa na obra hipertextual, consegue inscrever nesta obra mudanças constantes, conferindo a obra um aspecto transcultural. Ao contrário do que ocorre com a escrita tradicional, em que o leitor de certa forma, não provoca alterações na estrutura da obra. Se na literatura “linear”, as palavras escritas pelo autor funcionam como pontos de partida e chegada, na literatura hipertextual, o leitor realiza um percurso muito mais volátil, muitas vezes partindo ou chegando a textos diferentes daquele pensado e planejado pelo autor. Segundo Elaine Aparecida Lima:

Ao escolher o itinerário a seguir e, conseqüentemente, tornar-se participante do processo de construção do texto, o leitor é capaz de construir sucessões independentes daquelas formuladas pelo autor apesar de com elas interagirem. Transformando-se em autor, o leitor dá vazão ao questionamento da originalidade e do sentido cristalizado do material decodificado. Com a dispersão dos dados em rede, modificam-se as percepções de texto e de autor independentes e unos, bem como se questiona a propriedade autoral e de publicação, ofertando-se espaço à acessibilidade. (LIMA, 2008, p. 61).

Apesar das inovações proporcionadas pelas ferramentas hipertextuais dos blogs no sistema literário, existe uma clara deficiência do formato no que diz respeito ao uso que se faz desse suporte. Mesmo que a utilização desta tecnologia provoque mudanças no repertório, estas não geram modelos de produção totalmente novos. O que acontece é uma migração do “texto” do formato impresso para a tela do computador. Dessa forma, não é possível considerar tão significativas as inovações de linguagem geradas pelos blogs e muito do que é produzido para a rede.

Ainda que a internet possua certo perfil caótico e careça de uma organização, existe uma estrutura sistêmica que regula suas relações internas e externas e os processos de interação e interferência. Tendo como base a estrutura de sistema proposta por Itamar Even-Zohar, é possível afirmar que a internet possui todos os elementos constituintes de um sistema, funcionando como um polissistema próprio, integrado a um polissistema cultural maior, em interação com o polissistema literário.

Em termos gerais, a instituição é composta pelos inúmeros provedores de acesso, como o Google Chrome, ou o Internet Explorer, além dos portais de conteúdo que permitem a publicação e coordenam a publicação na rede. Também fazem parte das instituições diversas entidades públicas que oferecem acesso à rede, como as universidades e as entidades privadas que oferecem o mesmo serviço, como as lan houses. Já o repertório é constituído pelas diversas formas de produção textual na rede. Os produtores e consumidores são formados por todos aqueles que publicam ou acessam os textos na rede e que, devido ao carácter hipertextual do repertório, em vários momentos desempenham os mesmos papéis simultaneamente. O mercado é composto pela estrutura oferecida pelas instituições e, por fim, o produto é o resultado da utilização dos modelos de repertórios oferecidos pela hipertextualidade da rede.

Assim como na Teoria do Polisistema, os papéis executados dentro do polissistema da internet também se mostram bastante móveis e integrados, características naturais a qualquer sistema aberto. Como já mostrado neste trabalho, o mesmo agente pode exercer diversas e diferentes funções dentro do sistema.

Na Internet, elementos como instituição e mercado encontram-se fundidos, não havendo uma diferenciação clara entre os agentes que estipulam os critérios de valor, e, conseqüentemente o cânone, e aqueles que editam, publicam e distribuem os produtos, dentro do polissistema. Em diversas vezes os papéis são executados pelos mesmos atores, como os provedores de acesso, ferramentas de edição, as universidades e as lan houses. Os produtos literários oferecidos aos consumidores não sofrem nenhuma avaliação prévia de forma ou conteúdo, e são publicados de forma simplificada em relação ao processo convencional de publicação por uma editora, bastando fazer uso das ferramentas ofertadas pelas instituições.

José Luis Orihuela (2007, p. 07), em seu texto *Blogs e blogosfera: o meio e a comunidade*, afirma que “a grande maioria dos blogueiros é composta por pessoas que escrevem sobre o que sabem, o que gostam, o que lêem ou o que acontece na mídia que, por ser pública e potencialmente de massa, funciona sem editores”. Mesmo que se refira especificamente aos blogs, deve-se salientar que esta ausência de um controle editorial é uma marca identitária da Internet.

O repertório literário do polissistema da Internet encontra-se em permanente processo de formação. Comparando com os modelos literários

consolidados ao longo da história cultural, a literatura produzida para a rede se caracteriza por ser um polissistema novo que não possuía, de início, um repertório de modelos a ser utilizado pelos autores-produtores. Com esta falta de modelos, criou-se a necessidade de se buscar outros referenciais pertencentes a outros polissistemas literários, como as formas tradicionais de literatura e texto.

A formação do repertório literário da Internet se constrói, portanto, a partir de processos de interferência com os estratos do polissistema literário tradicional, que servem de fonte de transferência de modelos. Desta forma, gêneros como o romance, o conto, a crônica e a poesia ressurgem dentro do ambiente virtual, redimensionados e diferentes do formato apresentado nas mídias impressas, assumindo novas funções e apresentando inovações de linguagem, mesmo que de forma ainda pouco explorada e aquém do potencial que as mídias digitais possibilitam¹¹.

Outro dado relevante que deve ser apontado é que a internet possibilita uma circulação de produtos literários além dos festivais e movimentos ou grupos poéticos definidos. Caminho que provavelmente teria sido usado por Philadelpho Menezes para circulação de sua obra e contato com outros poetas, atividades que realizou ao longo de sua meteórica trajetória intelectual.

A relação de Philadelpho Menezes com as novas tecnologias sempre se deu de forma crítica. Mesmo sendo um entusiasta da tecnologia, Menezes nunca deixou de apontar os lados negativos da arte tecnológica, multimídia e digital, mantendo uma discussão lúcida com relação às novas tecnologias e suas relações com a arte, posicionamento com o qual esse trabalho se aproxima. Segundo Menezes, “há um verdadeiro fetiche das novas tecnologias por parte dos artistas, mas uma nova tecnologia depende essencialmente do uso que lhe será dado. Ela não é em si boa, em si rica, em si uma nova forma de linguagem” (MENEZES, 1998c, p. 115).

A saída para as artes, ao fazerem uso dos aparatos tecnológicos, seria na concepção de Menezes, a subversão desta própria tecnologia, que, ao serem programadas para desempenhar uma específica função, são intencionalmente, transformadas em outra coisa pelas mãos dos artistas. O mais interessante no uso artístico das ferramentas tecnológicas seria, portanto, “ver o que

¹¹ Discutiremos mais a fundo as inovações e transformações da literatura sofridas pela tecnologia digital no Capítulo 3, quando abordarmos o trabalho da *Interpoesia* de Philadelpho Menezes.

ela possui e não oferece, o que ela tem de programado que pode ser desprogramado pelo uso estético, ao contrário do uso utilitário ou previsto” (MENEZES, 1998c, p. 115).

A grande armadilha para os artistas que se aventuram na arte tecnológica está em idolatrá-la, sem realmente fazerem um verdadeiro uso destas ferramentas de forma criativa e renovada. São grandes as chances de se produzir obras que apenas confirmem as possibilidades técnicas destas novas tecnologias. Assim, o que pode ser encontrada é a repetição de formas do passado, já sedimentadas na história das artes, sendo apenas transpostas para outros formatos. Esse é um fenômeno bastante comum na produção poética experimental contemporânea no Brasil, herdeira das experiências que o Concretismo tão bem expressou no formato impresso. O simples fato de esses poetas e obras estarem sintonizados com a tradição concreta, e por mais que dentro do próprio movimento concreto exista uma comunhão com o pensamento cibernético, não faz com que esses poemas, primeiramente apresentados como poemas visuais, possam ser vistos como algo inédito, apenas por serem veiculados por um novo meio tecnológico. É o que pensa Philadelpho Menezes, ao comentar sobre os poetas brasileiros e suas relações com as novas tecnologias:

A rigor, quando esses poetas falam da imensa revolução que promete a nova tecnologia que estão usando, o que fazem, no fundo, é colocar sua própria poesia, transmitida por essa nova tecnologia, como a verdadeira arte do futuro, inacessível e idolatrável. A coisa se torna um pouco mais canhestra quando de novo se observa que a forma dos poemas é ainda a forma que o Concretismo resolveu tão bem numa simples folha de papel (MENEZES, 1998c, p.117).

Tal procedimento é encontrado, por exemplo, no poema *Cidade/ City/ Cité* (1963), de Augusto de Campos, uma das mais conhecidas criações do poeta e talvez o melhor de seus poemas:

atrocaducapacaustiduplielastifelifero
 mendimultipliorganiperiodiplastipubliraparecipro
 rustisagasimplitenaveloveravivaunivora

cidade
 city
 cite



(Fragmento do clip-poema Cidade/ City/ Cité)

Há no site pessoal do autor uma versão em animação gráfica do poema¹², em que as raízes vocabulares que o compõem pulsam num fundo negro, ao mesmo tempo em que a grande frase que forma o poema, e que nada mais é que uma palavra-valise desliza da esquerda para a direita pela tela. Pode-se observar a presença de cores, palavras soltas pulsando, seguindo todo o padrão da poesia “digital”. No entanto, o acréscimo ao poema original, na minha leitura, não contribui com muita coisa, e arrisco afirmar que tira o brilho da peça original, publicada em livro, pela primeira vez na coletânea *Viva Vaia* (2001). Isso porque o poema era e continua sendo a longa palavra composta, originalmente impressa numa extensa tira de papel:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplicorganiperiodip lastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade.

A grande contribuição da obra está na atualização que Campos faz de James Joyce, no diálogo direto com a “voz do trovão” do *capítulo 1* do *Finnegans wake*, ao transformar o que era a maior onomatopéia da história da literatura, mas que se limitava a reproduzir o som de um trovão, numa síntese fônico-semântico-pragmático-visual de uma grande cidade como São Paulo.

O uso da *palavra-valise*, recurso desenvolvido e utilizado a exaustão por Lewis Carroll em seus trabalhos, e que consiste na união de duas ou mais

¹² Pode-se visualizar o clip-poema de Augusto de Campos no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA&hd=1>

palavras, que unidas produzem outros vocábulos e significados, justifica-se, haja vista que:

a longa palavra-poema reproduz da cidade, em termos sonoros, sua cacofonia; em termos semânticos, sua natureza urbana; em termos pragmáticos, o fragmentário de sua experiência (na sucessão de palavras cortadas encadeadas); e em termos visuais, a infundável *skyline* feita de uma sucessão interminável de edifícios (nas diferentes alturas das letras sobre o “horizonte” da linha – aspecto que fica comprometido na versão animada para computador) (DOLHNIKOFF, 2012, p. 01).

É possível encontrar nesse poema uma verdadeira lição de poesia concreta, ministrada por Augusto de Campos, que consiste em com apenas dois gestos, um de cortar as palavras terminadas em *cidade*, outro de colar as raízes vocabulares que restam, e alguns substantivos, construindo um excelente poema sobre o fenômeno urbano.

O senão está, portanto, na euforia em se acompanhar as inovações tecnológicas e recriar poemas que nada acrescentam ao formato original. Esta é uma das críticas mais presentes no trabalho de Philadelpho Menezes que sempre buscou se afastar do uso das ferramentas tecnológicas como simples artefato de *design* ou decoração. Postura esta que vai acompanhar o poeta ao longo de toda sua aventura pela história da poesia experimental, marcando também seu próprio trabalho poético.

Segundo Menezes (1998 d), a poesia tecnológica está diretamente ligada à poesia visual, tendo se apropriado, recentemente, das novas possibilidades de comunicação, para aprofundar a natureza do signo verbal, dando-lhe movimento, por exemplo, nos vídeopoemas, tridimensionalidade, como nos poemas holográficos, e até mesmo interação, como nos poemas digitais. De acordo com o poeta:

These characteristics, of course, add some interesting elements of the media to visual poems printed in paper resolution, but these elements are due to the intrinsic nature of the technological medium. None of them manage to escape from the well-known way and today even traditional forms of relation between verbal and visual sign matrixes (MENEZES, 1998d, p. 04).¹³

¹³ Estas características, é claro, adicionam alguns elementos interessantes dos meios de comunicação, para poemas visuais impressos na resolução de papel, mas estes elementos são devido à natureza intrínseca do meio tecnológico. Nenhum deles conseguiu escapar do caminho

Mais uma vez, encontra-se ilustrada toda a complexidade que se dá dentro de um polissistema literário, em que repertórios entram em choque, dialogam e se combinam. Em que o artista não é mais apenas um autor, mas também um agente que atua também como crítico e editor, interferindo diretamente na construção da cultura.

2.2 UM PASSEIO PELA VISUALIDADE

Antes que se possa discorrer sobre poesia e visualidade, é necessário primeiramente retomar algumas discussões a respeito do projeto vanguardista e suas intenções e procedimentos, que de forma muito consistente, marcaram toda produção visual contemporânea. O poeta brasileiro Philadelpho Menezes é declaradamente herdeiro das experiências das vanguardas do início do século XX, sendo possível observar, na sua postura teórica e em sua produção poética, a forte presença do pensamento vanguardista.

É unânime para os estudiosos da poesia moderna a reverência que se faz a duas figuras imprescindíveis para o surgimento e desenvolvimento da lírica moderna: Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Pertencem ao primeiro os textos fundadores da modernidade, fruto de suas experiências em uma Paris efervescente que o conduziram ao cerne das questões fundamentais para o artista moderno, além de ser saudado por poetas posteriores como fundamental para o surgimento do simbolismo, devido ao seu poema “Correspondances”, do livro *As Flores do Mal* (1857). Já Mallarmé pode ser visto como fundamental para o surgimento das vanguardas e sugere uma nova lírica ao romper com o verso e inserir a *visualidade*, como elemento poético. O poeta francês, em seu famoso poema “Un coup de dés”, ao *lançar os dados*, ou seja, as palavras na página em branco, buscava um efeito que conduzisse o olhar do leitor. Por força da visualidade, que transforma os signos poéticos em signos intercambiantes entre a palavra e o ícone, o poema pede uma leitura não-linear, portanto desautomatizada.

Essa é a grande revolução na linguagem poética proposta por Mallarmé, ao explorar a materialidade da palavra no espaço da página em branco,

bem conhecido, e até hoje, das formas tradicionais de relação entre matrizes verbais e visuais (Tradução nossa).

influenciando uma parcela considerável de poetas que vieram a seguir e que buscaram dar continuidade na tendência visualizante da poesia. Não pode ser descartado também o aspecto visionário da obra do poeta francês, ao sugerir uma leitura hipertextual um século antes do surgimento do computador pessoal e da Internet.

Na chamada poesia experimental do século XX, a palavra deixa de ser usada exclusivamente para a descrição de fatos, assumindo uma auto-reflexividade, que cria um novo tipo de *mimesis* poética, ou seja, uma nova relação entre as palavras e as coisas, como explica Michel Foucault:

Mallarmé não cessa de apagar-se na sua própria linguagem, a ponto de não mais querer aí figurar senão a título de executor numa pura cerimônia do Livro, em que o discurso se comporia por si mesmo. [...] A uma questão nietzschiana: quem fala? Mallarmé responde e não cessa de retomar sua resposta, dizendo que o que fala é, em sua solidão, em sua vibração frágil, em seu nada, a própria palavra — não o sentido da palavra, mas seu ser enigmático e precário (FOUCAULT, 2000, p. 421).

Pode-se dizer, portanto, que o poeta francês entende a poesia como uma arte do tempo e uma arte do espaço, simultaneamente, pois para ele, a disposição das palavras no papel assume um novo valor, tornando-se uma *figuração do pensamento*, figuração esta que diz respeito ao “traçado das letras e à sua disposição, de modo a formar imagens visuais através das massas gráficas do poema, que se ligam à dinâmica do espaço” (GUIMARÃES, 2004, p. 60-61). É o que pode ser observado no exemplo abaixo:



(fragmento de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé)

O recurso da disposição das palavras, em diferentes fontes na página em branco, direciona o leitor para a materialidade das palavras, um dos mais importantes procedimentos deixados por Mallarmé. Para o poeta, qualquer palavra, como por exemplo, *Flor*, livre de todo contato com o mundo objetivo, ou pragmático, é a ideia pura, que só pode aparecer na palavra poética. Para Sartre (1989), o fato de o poeta encontrar-se fora da linguagem, e enxergar as palavras fora de suas funções comunicacionais usuais, vê nelas, imagens, precisa tocá-las, senti-las, para assim descobrir os significados fundidos a elas.

Em consequência, importantes mudanças se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado. Inversamente, como o significado é realizado, o aspecto físico da palavra se reflete nele, e o significado funciona como imagem do corpo verbal (SARTRE, 1989, p. 15).

É possível destacar, nas palavras de Sartre, o uso de termos como *aspecto visual*, *aspecto físico*, ou ainda, *corpo verbal*. O uso destas nomenclaturas explicita uma visão condizente com as propostas de Mallarmé, principalmente no que diz respeito ao seu trabalho com a disposição dos signos verbais no espaço da

página, e que de forma quase unânime contaminou boa parte da produção poética contemporânea.

Importante lembrar que essa visualidade expressa aqui não diz respeito àquelas produzidas pela linguagem verbal, ou seja, não se refere à descrição de imagens pelas palavras, definida por Ezra Pound com o nome de *fanopéia*, que consiste na qualidade que o texto verbal tem de produzir imagens. O termo poesia visual empregado nesse estudo se situa dentro desta especificação de imagem como estrutura gráfica do poema.

É do senso comum, confundir poesia visual e poesia concreta, como se ambas fossem sinônimos. No entanto, tal afirmação não procede, pois formas visuais de poesia podem ser encontradas desde a Grécia Antiga, passando pela Idade Média, Renascimento e Barroco, sendo a poesia concreta só mais uma modalidade de poesia visual. O termo *poesia visual*, na concepção de Philadelpho Menezes, seria “toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar” (MENEZES, 1998c, p. 14). Por isso, o termo engloba também formas poéticas anteriores como a poesia caligrâmica, o espacialismo e o concretismo. Em um nível mais amplo, o termo *poesia visual* se ligou, historicamente, a um conceito ainda mais amplo, o de *poesia experimental*, como já discutido no Capítulo I.

No Brasil, o Concretismo foi o pioneiro em utilizar elementos visuais em suas produções, e a fazer deles os elementos principais e protagonistas de sua poética. Para Philadelpho Menezes, o movimento concreto nascido no Brasil:

Trouxe uma nova concepção de poesia, uma visão de cultura integrada aos meios de comunicação, de artes relacionadas entre si, que mexeram com os padrões artísticos brasileiros. Eram questões colocadas no âmbito da cultura européia já desde as vanguardas dos anos 20 e 30 e que só podiam ser entendidas corretamente em suas particularidades locais se antes fossem situadas no contexto mais amplo da poesia visual (MENEZES, 1998c, p. 15).

A *poesia visual* nasce de um movimento de desintegração do sistema poético verbal, sendo que esta desintegração se faz em dois momentos: um de explosão e em seguida, implosão. A explosão se dá com a ruptura dos modelos rítmicos e rítmicos canonizados, que fizeram surgir o verso livre e branco, marcando o início da modernidade, como é encontrado nos poemas em prosa dos simbolistas

européus e nos movimentos literários de vanguarda, que tanto influenciaram o *Modernismo* brasileiro.

Após um primeiro momento, o próprio verso se esfacela enquanto unidade linear do texto, fenômeno que ficou conhecido como *A Crise do Verso*. Nesse instante, as palavras se espalham pelas páginas em branco sem a linearidade convencional do verso, dando uma visualidade e configuração gráficas que não existiam anteriormente na literatura, e cujo grande representante foi o já citado *Mallarmé*. É o que Menezes (1991) chama de “poesia espacializada”, e que recebe esse nome por sua conformação de palavras ocupando a página sem alterar a sintaxe verbal. Esta espacialização de certa forma se torna uma “grife” entre os poetas experimentais, desde os futuristas, dadaístas, influenciando inclusive os poetas concretos brasileiros, como pode ser visto no trecho do poema *Roczeiral* de Ferreira Gullar (2001, p. 55-57), poeta ligado inicialmente ao movimento concretista e depois criador do neoconcretismo:

Au sôflu i luz ta pom-
 pa inova'
 orbita
 FUROR
 tô bicho
 'scuro fo-
 go
 Rra

UILÁN
 UILÁN,
 lavram z'olhares, flamas!
 CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
 Rhra

Rozal, ROÇAL
 l'ancêndio Mino-
 Mina TAURUS
 MINÔS rhes chãns
 sur ma parole -
 ÇAR
 ENFERNO
 LUÍZNEM
 E ÔS SÓES
 LÔ CORPE

INFENSOS
 Ra
 CI VERDES
 NASCI DO
 CÔFO
 FORLHAGEM, fo-
 lhagem
 q'abertas
 ffugas acêças
 GUERRAS

Outro fator que interferiu no andamento da poesia experimental, marcando profundamente a forma de fazer poesia, foi o surgimento, no início do século XX, de diversos grupos que traziam novas propostas para o cenário literário, e que ficaram conhecidos como Vanguardas Europeias. Estas agremiações de poetas e estéticas levaram a sério a missão de injetar experimentações à arte canônica, alterando profundamente todo o sistema artístico da época. No polissistema literário, também houve diversas modificações, principalmente na incorporação intensa dos elementos visuais, que acabaram sendo os aspectos mais marcantes na poética contemporânea, que se caracteriza pela inter-relação entre as diversas linguagens artísticas, e que, de resto, também tipifica toda a arte da modernidade.

A vanguarda, de acordo com Bürger (2008), surge como uma crítica ao princípio romântico de imediatez e da transparência do sentimento característico do Expressionismo. É a partir das vanguardas que se inaugura uma modalidade de arte que não funciona mais como um meio de expressão das emoções. A arte é, *per se*, parte desta realidade. A partir das vanguardas, os *versos livres* implodem o discurso lógico, ao tornar o poema resultado de um processo de justaposição dos elementos linguísticos no espaço da página. Dessa forma, a forte presença icônica do material verbal permitirá que sejam incorporados ao poema alguns princípios das chamadas *artes do espaço*, ou seja, pintura, escultura e arquitetura.

É a aproximação da literatura de outras linguagens artísticas, que permite inserir a primeira em um polissistema, ou seja, sistemas culturais e artísticos que se mantêm em constante atrito, sempre se renovando.

Grupos de vanguarda, como os dadaístas, futuristas e cubo-futuristas russos, além das inovações trazidas para o sistema literário, trouxeram uma série de estratégias de inserção de suas obras dentro do polissistema. Grande parte dessas estratégias pode ser encontrada de forma bastante especificada nos inúmeros manifestos artísticos, ao longo do século XX.

Os manifestos se constituem como a principal arma de divulgação e posicionamento dos artistas durante todo o século XX, e são responsáveis por apresentar as diretrizes estéticas e programáticas do movimento que está em busca de um lugar ao sol dentro do polissistema cultural. Esses manifestos possuem sempre um tom provocativo, em muitos casos com humor, como os manifestos modernistas brasileiros, e em outros momentos são bastante intensos, verborrágicos e performáticos, como nos manifestos do Futurismo Italiano. Buscando sempre uma vinculação com seu público consumidor através de uma linguagem experimental e graficamente elaborado, como é verificado no poema visual de Marinetti que serve de capa para o *Manifesto Futurista* (1909)



(La Parole in Libertá. F.T. Marinetti, 1909)

Os manifestos são objetos que produzem choques de repertórios, dialogam e interferem no polissistema cultural, pois propõem um diálogo não apenas com a literatura, mas também com outros sistemas culturais, com o objetivo de se inserir nesses sistemas e alcançar outros públicos, criando assim, espaços novos para inserção da obra literária.

Na verdade, a prática dos manifestos não se restringe apenas às Vanguardas Europeias. O que se observa é que mesmo depois do “fim” das vanguardas, o formato do manifesto ainda continua sendo utilizado pelos artistas ao redor do mundo, como por exemplo, o *Plano-Piloto para a Poesia Concreta* (1958), o *Manifesto da Polipoesia* (1987), redigido pelo italiano Enzo Minarelli, ou ainda o ensaio-manifesto *Poesia Intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital* (1998a), de autoria de Philadelpho Menezes, que apresenta as ferramentas daquilo que o poeta chama de *Poesia Intersignos*, sua contribuição para as discussões sobre poesia e visualidade.

O projeto da Poesia Intersignos completa de forma culminante as construções deixadas pela poesia concreta brasileira, movimento que deixou marcas até os dias atuais nos poetas contemporâneos, como Arnaldo Antunes, Marcelo Sahea¹⁴, entre outros. Na poesia concreta, os elementos temporais e espaciais, ligados e inseparáveis, afastam-se da linearidade da sequência verbal, aproximando-se da simultaneidade das artes visuais, o que exige uma nova forma de leitura de poesia, em que se devem levar em conta outros elementos pertencentes a outros sistemas culturais. Assim, a experiência estética se abre para além do conteúdo, assentando-se na linguagem como acontecer linguístico, como som e contorno tipográfico.

Philadelpho Menezes identifica três momentos da visualidade na poesia do século XX: *Momento ideogrâmico* ou *figurativo*, *momento diagramático* ou *diagramático* e *momento contemporâneo* ou *poesia visual propriamente dita*. O *momento ideogrâmico* se inicia com os caligramas de Apollinaire, o *momento diagramático* se dá com os concretistas e o último momento abrange a produção mais recente, ou seja, dos anos 1970 em diante. Mesmo que Menezes tenha criado esta categorização da visualidade, essas classificações não podem ser

¹⁴ Marcelo Sahea (Rio de Janeiro, 1971): Poeta, cujo trabalho expande-se pelos meandros da poesia escrita, sonora, visual e performática, sendo hoje, entre os poetas surgidos nos primeiros anos deste século, um dos exemplos mais plurais da pesquisa poética multimídia. Tem publicado os livros *Carne Viva* (2003), *Leve* (2006) e *Nada a Dizer* (2010).

consideradas sob uma luz qualitativa, pois “a classificação não emite juízo de valor sobre o poema, analisado como exemplo de um procedimento (esse sim, ‘qualificado)’. Apenas tentam se aproximar e estabelecer semelhanças e divergências entre métodos procedimentais que marcam as tendências” (MENEZES, 1991, p 14). Importante lembrar ainda que essas modalidades de poesia visual podem ser encontradas não apenas nos períodos delimitados pelo autor, mas na poesia contemporânea em geral. Portanto, na produção atual, são encontrados tanto poemas caligrâmicos como concretos, ou até mesmo poemas intersignos. Mais especificamente, a poesia visual “refere-se a um fenômeno poético do século XX, em que o cruzamento das linguagens é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação de massa” (MENEZES, 1998c, p. 14).

A história da poesia visual no Brasil se inicia com a poesia concreta, nos anos 1950, e provoca uma verdadeira revolução na cena literária brasileira, ao detectar a crise do verso anunciada por Mallarmé, tentando reordenar o caos gráfico produzido pelo esfacelamento da linearidade. Para isso, os poetas concretos inauguram o período de implosão do sistema poético verbal, reaglutinando as palavras a partir da similaridade sonora e ocupando o espaço da página de forma racional e geométrica. É o que pode ser observado no poema abaixo, de autoria de José Lino Grünewald:

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

(poema *sem-título* – José Lino Grünewald, 1960)

Ao observar o poema de Grünewald, nota-se que ele é dividido ao meio pela palavra “transforma”, o que provoca a sensação de que a metade de cima e a metade de baixo podem girar ao redor do eixo central. Existe ainda um movimento circular da palavra “forma”, que oscila para a direita e para a esquerda no decorrer do poema. A ideia de circularidade é dada também pela ausência de um começo ou fim do texto, já que não existe um ponto final, e todas as palavras iniciam-se em minúsculas. A leitura pode partir de qualquer palavra, tomar qualquer direção e retornar a mesma palavra inicial.

No poema acima estão presentes os principais elementos estruturais da poesia concreta. Não há mais frases a serem lidas, apenas palavras. Tal dado é importante, pois o Concretismo restabelece a palavra como unidade mínima do poema, após seu estilhecimento realizado pelos movimentos de vanguarda. No entanto, as palavras não formam frases, como na poesia em verso. Elas se articulam pela posição que ocupam na geometria do poema.

Mesmo assumindo uma postura polêmica dentro do sistema literário brasileiro, o Concretismo acabou conseguindo seu lugar dentro do cânone. Sobre a importância do movimento brasileiro, Menezes salienta:

O concretismo, como o momento de maior alcance da consciência crítica até então produzido pela vanguarda brasileira, prepara o caminho da crescente presença da visualidade, que acabaria por aprofundar a implosão sintática, chegando à própria unidade molecular do discurso verbal: a palavra (questionada como matéria-prima exclusiva do poema por algumas tendências da poesia visual brasileira (MENEZES, 1991, p. 13).

A Poesia Intersignos, criada por Menezes em 1985, afasta-se de certa forma dos procedimentos concretistas e da poesia visual, em um movimento típico de choque de repertórios, como apresentado por Itamar Even-Zohar, em seus estudos sobre o polissistema literário. Segundo Menezes, pode-se “definir sumariamente à Poesia Intersignos como aquela em que os signos visuais e verbais, cada qual com sua semântica própria, atuam conjuntamente na produção do sentido do poema” (MENEZES, 1987).

Menezes vê como principal diferença entre a Poesia Intersignos e a poesia visual o fato de que, nesta modalidade de visualidade, os elementos plásticos não se integram ao significado total do poema, exercendo a função de ruído,

gerando assim, a maior ambiguidade possível. Podem também estar na função de colocar em relevo, ou reforçar a expressão verbal, como nos poemas ilustrados, ou nos Carmina Figurata latinos e nos Pattern Poems, na qual, em sua grande maioria, as duas formas de expressão, a verbal e a visual, podem ser separadas sem comprometer o sentido final do poema, como no poema em forma de árvore, realizado pelo poeta barroco alemão Gottfried Kleiner, em que a palavra “Jesus” recebe destaque, mas a forma visual do poema não é imprescindível para compreensão do discurso verbal.



(Gottfried Kleiner, 1732)

Esta separação não é possível de ser realizada nos poemas intersignos, pois “eles não são ‘experimentos de textos poéticos escritos’, mas processos intersígnicos de palavra, imagem, som, movimento, direções variáveis de leitura, em que imagem e som não se dão apenas enquanto *acabamento* da palavra” (MENEZES, 1998a, s.n). A Poesia Intersignos ilustra muito bem aquilo que Claus Clüver (1997) vai considerar como a marca da poesia contemporânea, um fenômeno *interartes*, que privilegia os processos *intercódigos*, e que abrange a poesia visual contemporânea, além dos gêneros mais recentes de poesia sonora e poesia semiótica. Nessas poéticas, em sintonia com as novas tecnologias, os aspectos visuais e auditivos dos poemas não admitem separação do verbal, e “qualquer

tentativa de decodificação e interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos “(CLÜVER, 1997, p.47).

Em seu livro *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual* (1998c), Philadelpho Menezes ao discutir e caracterizar a poesia visual, afirma que, fundamentalmente existem três manifestações: o poema-embalagem, o poema-colagem e o poema-montagem. O poema-embalagem se caracteriza por um retorno ao texto, que se dá agora com um acabamento visual sofisticado, graças à variedade de tipos gráficos à disposição dos poetas nos dias atuais, principalmente após a popularização do computador pessoal. É o formato mais usado pelo concretista Augusto de Campos.



(Tour – Augusto de Campos - 1994)

No poema-colagem, o poema é construído pelo método da colagem, oriunda das artes-plásticas, e se dá de forma livre, contando com diversas formas de materiais, como recortes de jornal, pedaços de textos, fotos, desenhos e gráficos, no espaço de um mesmo poema, aparentemente sem um planejamento preciso. Importante pensar o poema-colagem como um reflexo das transformações sofridas

no panorama cultural mundial, mostrando como a criação artística também é uma resposta às dinâmicas culturais existentes:

Se no início do século esse princípio estético buscava representar a rapidez e simultaneidade informacional trazidas pelas novas técnicas ligadas à eletricidade, o “poema-colagem” atual parece denotar a própria crise de concepção da arte e da poesia. Ao lançar mão de técnicas e linguagens confundidas numa articulação propositalmente caótica onde a apreensão sensorial anula a leitura de significados, o “poema-colagem” corporifica a estética da pós-modernidade, enquanto uma faceta sensorialista da própria modernidade que assalta o panorama de toda cultura no vácuo das concepções intelectualistas (MENEZES, 1988, p. 15).

O processo de colagem não foi muito praticado pelos poetas experimentais brasileiros, tendo suas primeiras manifestações isoladas nos poemas *pop-cretos* de Augusto de Campos em parceria com o artista plástico Waldemar Cordeiro.

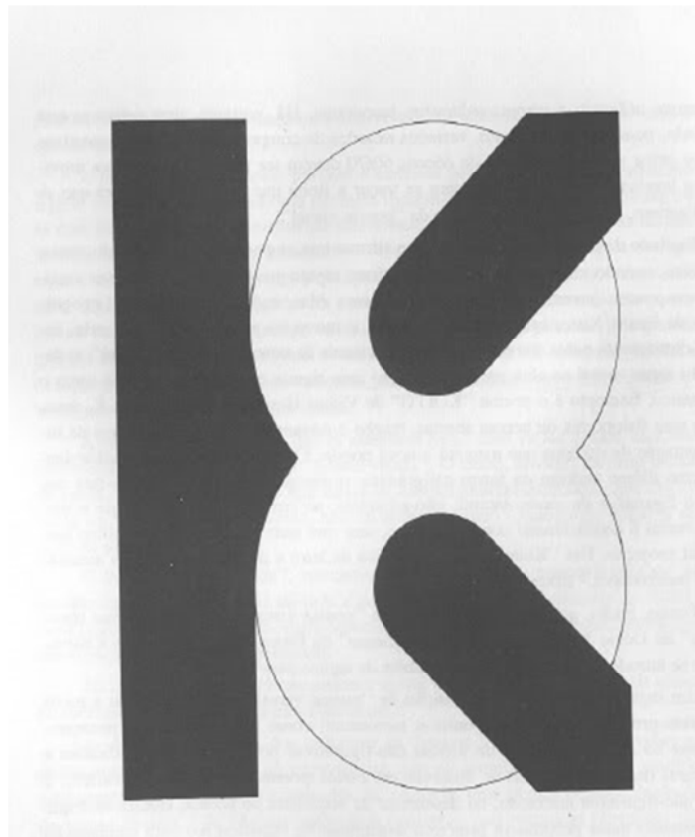


(O *Anti-ruído* – Augusto de Campos)

Já o poema-montagem se dá a partir da teoria da montagem cinematográfica, desenvolvida pelo cineasta russo Sergei Eissenstein, que se fundamenta na técnica de colocar duas imagens lado a lado, produzindo um terceiro elemento. Para Philadelpho Menezes:

O poema-montagem, ao contrário do acúmulo de várias espécies de maneira casuística, usa poucos elementos e procura integrá-los, encaixá-los uns aos outros formalmente, enfim, montá-los. A intenção é fazer com que a montagem dos elementos (palavras, letras, desenhos, fotos) proporcione um conjunto de significados que devem ser descobertos com a observação do poema, como queriam fazer os cineastas de vanguarda (MENEZES, 1998c, p.93).

Como exemplo, basta se observar um poema do paulista Villari Herrmann, considerado hoje como uma espécie de pequeno manifesto visual do poema-montagem:



(Poema sem título – Villari Herrmann – 1971)

O poema é construído apenas com a letra “K” e o número “oito”, que se encaixam visualmente. Quando falados integradamente os sons da letra “K” e a palavra “oito”, obtém-se a palavra “coito”. É exatamente o que ocorre visualmente no poema, um coito, cópula, ou transa sexual entre os dois elementos. Tudo está dito sem o uso de qualquer palavra escrita no poema, sendo que o efeito só se dá quando se forma oralmente a palavra “coito”.

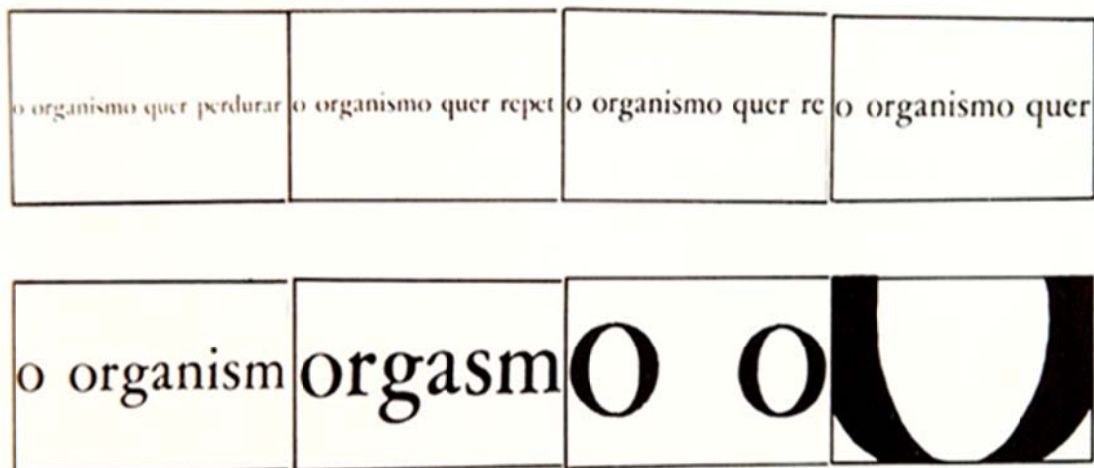
A *Poesia Intersignos* na concepção de Philadelpho Menezes se aproxima do poema-montagem, buscando “romper com a desatenção e automação que nós temos na observação das informações visuais, predominantes no mundo contemporâneo” (MENEZES, 1998c, p. 95).

A grande crítica de Menezes para com a poesia visual ideográfica e diagramática (em que se insere a poesia concreta) é a dependência que estas possuem do elemento verbal. Para Menezes, “a visualidade no concretismo é, portanto, subsidiária do signo verbal e se caracteriza por atuar no processo de comunicação, mas não no de significação do poema” (MENEZES, 1991, p. 46). Assim, a visualidade é dada tão somente pela natureza plástica das palavras que são rearranjadas com o objetivo de se criar formas geométricas. Porém, mesmo com a onipresença do aspecto verbal, a poesia concreta foi fundamental para o desenvolvimento de outras formas de poesia que se utilizam da visualidade em outros níveis, inclusive a Poesia Intersignos. Para Menezes:

Tem-se, então, que a poesia concreta é uma poesia, por excelência, da palavra, e se inscreve nos limites extremos do campo da tradição verbal, apontando, nos poemas diagramáticos, para o ingresso de fenômenos não-verbais na poesia, que se iniciará com a poesia semiótica, o poema processo e o que se convencionou chamar “poesia visual” dos últimos vinte e cinco anos (MENEZES, 1991, p. 45).

Entendo como problemática a postura taxionômica de Menezes de categorização da poesia visual brasileira, devido ao caráter heterogêneo e plural do polissistema cultural, como apontado nesse trabalho. Dentro de um polissistema cultural, em que os artistas estão a todo o momento se contaminando com outros repertórios diferentes dos seus, é muito difícil a delimitação em categorias das produções artísticas, na contemporaneidade.

Uma simples busca por poemas produzidos por poetas concretos, de certa forma, desmancha essas categorizações. É o que pode ser verificado no poema “Organismo” de Décio Pignatari.



(PIGNATARI, 2004, p. 149-150)

Embora seja lembrado como poeta concretista, Pignatari ao longo de sua produção, aproximou-se de outras modalidades de poesia visual através da semiótica. No trabalho acima, há uma clara aproximação da poesia visual com o cinema e a técnica de montagem, o que afasta o poema de uma classificação fechada, apotando mais uma vez para o aspecto de contaminação e hibridação da arte contemporânea.

Importante não esquecer que, assim como Pignatari, Augusto de Campos também produziu diversos trabalhos em que o processo de contaminação e flerte com outras modalidades artísticas se fazem presentes, mostrando que dentro da esfera do polissistema, é muito difícil a cristalização de uma forma poética, a ponto de possibilitar uma categorização.

Enxergo nesse gesto de Menezes uma tentativa de compreender e organizar a produção da poesia visual no Brasil, haja vista a ausência de estudos críticos mais aprofundados sobre o tema no país, até aquele momento.

De fato, a poesia de Philadelpho Menezes deve muito às investigações da poesia concreta, e, mesmo apontando outros caminhos para a poesia experimental, sempre declarou abertamente sua herança por parte dos poetas concretos paulistas. De modo geral, a *Poesia Intersigno* se aproxima mais das experiências com o *Poema/ Processo*. Assim como o movimento capitaneado por Wladimir Dias-Pino, a Poesia Intersignos se propõe a “retirar do signo verbal a exclusividade na exploração da matéria prima poética” (MENEZES, 1987, p. 1).

Para Wladimir Dias-Pino, a palavra é um dos signos que podem ser usados na expressão poética, não sendo, portanto, o único elemento disponível aos poetas. Sendo assim, “não se trata, como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planejada das possibilidades encerradas em outros signos (não-verbais)” (DIAS-PINO, 1971, s/n).

As relações conflitantes, e de diálogos entre diferentes poéticas, são um dos mais importantes e polêmicos assuntos a serem discutidos pelos estudos de literatura. O entendimento dessas relações, e do processo pelo qual elas se estabelecem, provoca inúmeras divergências teóricas e metodológicas. Diversas correntes de pensamento buscaram estabelecer conceitos capazes de explicar tais processos e suas implicações no desenvolvimento da literatura.

O conceito mais utilizado, e também o mais contestado, é o da *influência*. Pensar em influência significa falar da ação de um determinado sujeito sobre um objeto, ou sobre o estabelecimento de um agente ativo sobre um agente passivo, dentro do processo histórico da literatura. O conceito de influência está, portanto, vinculado a uma noção de hierarquia, já que existe sempre nestas relações uma ideia de superioridade, inferioridade e dependência. O processo de contato, as formas como ocorrem as importações e transferências de modelos são ignorados. A ideia de *influência*, “num primeiro momento, trabalha com a relação entre indivíduos e, num segundo momento, amplia a análise para a relação entre dois sistemas estáticos sob a égide da hierarquia e da superioridade de um sobre o outro” (COSTA, 2007, p. 30).

Itamar Even-Zohar (2011), em sua teoria do polissistema, desenvolve o conceito de *Interferência* para tratar das relações e dos contatos entre os sistemas dinâmicos. Partindo da observação das interferências, podem ser analisadas as relações entre diferentes polissistemas literários, diferentes seções de um mesmo polissistema, ou mesmo entre diferentes polissistemas culturais. A interferência não se dá de forma hierárquica, flexibilizando os papéis dos diversos agentes do sistema, sendo, desta forma, fruto das relações diretas entre os diferentes sistemas.

Se de um lado existe um polissistema alvo, que seleciona os repertórios de outro polissistema com o qual está em contato, gerando interferência, de outro, esse polissistema, aparentemente receptor, também exerce um papel ativo nesta troca de conteúdos. Outro dado importante é que esta interferência não se dá

apenas entre os estratos centrais do polissistema fonte e polissistema alvo, podendo também haver interferências entre os estratos periféricos dos polissistemas.

Um bom exemplo para ilustrar esse movimento periférico é o da incorporação de elementos da publicidade na poesia concreta brasileira. A publicidade é um modelo não canonizado pelos estratos centrais do polissistema literário brasileiro, porém presente em seus níveis periféricos. O polissistema literário brasileiro, em interferência com o polissistema publicitário, transferiu diversos procedimentos da publicidade também para sua seção periférica, tornando-o um modelo muito presente dentro do estrato periférico, que é representada pela poesia concreta. Ocorreu então uma transferência da periferia do polissistema fonte para a periferia do polissistema alvo.

O caso mais significativo dentro da poesia concreta são as criações de Décio Pignatari, que produziu diversos poemas dialogando com a publicidade, como o já clássico *Coca-Cola* (1967), além de *Disenfórmio*, um anúncio publicitário criado pelo poeta e incluído em seu livro *Poesia, Pois é Poesia* (2004).

PERTURBAÇÕES INTESTINAIS

N PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **F**
EN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓ**
SEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓF**
ISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓRI**
DISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS **FÓRM**
DISENFÓRMIO

Neomicina

Antibiótico de pequena absorção e de poderosa ação no combate aos diferentes agentes de infecção intestinal.

Ftalilsulfatiazol

Sulfá de baixa solubilidade e de grande utilidade na redução da flora patogênica.

Sulfadiazina

Completa a terapêutica atingindo os focos de origem das infecções intestinais, bem como os bacilos disenterícos localizados profundamente na mucosa intestinal.

Pectina

Hidrato de carbono obtido de frutas cítricas de efeito antídico (diminui a absorção de toxinas) e antemético (atua como constipante).

Homatropina

Antiespasmódico eficaz nas manifestações dolorosas decorrentes das infecções intestinais.

Disenfórmio pediátrico

Neomicina 25 mg; Ftalilsulfatiazol 125 mg; Sulfadiazina 125 mg; Pectina 20 mg; Homatropina 0,1 mg; Veículo para 5 cm³.

Disenfórmio comprimidos

Neomicina 50 mg; Ftalilsulfatiazol 250 mg; Sulfadiazina 250 mg; Pectina 30 mg; Homatropina 0,5 mg.



Prociencx

Instituto Farmacêutico de Produtos Científicos Xavier João Gomes Xavier & Cia. Ltda.

Nesse anúncio, Pignatari se utiliza do jogo tipográfico, a fim de reconstruir o nome do anunciante, enquanto desconstrói a expressão “problemas intestinais”, que é o mal combatido pelo medicamento. Esta experiência do poeta concreto aproxima publicidade e poesia concreta, colocando em questão o próprio cânone literário, ao inserir uma peça publicitária em seu livro de poemas.

Philadelpho Menezes também produz com o olhar afinado com outras diferentes linguagens, inclusive a publicitária, o que se verifica em seu famoso poema *Clichetes*, já apresentado aqui neste trabalho, que o aproxima das experiências da poesia concreta, mostrando mais uma vez como os polissistemas estão sempre em diálogo, produzindo diferentes formas de interferências de repertórios. Isso mostra que a interferência nem sempre se dá de forma sincrônica, podendo, com frequência os itens selecionados pelos polissistemas concentrarem-se em fases passadas do polissistema fonte. É da tensão produzida pela interferência entre as literaturas que se constrói o polissistema:

Para la teoría de los polisistemas, es un objetivo principal, y una posibilidad a su alcance, enfrentarse a las particulares condiciones en que una literatura puede interferir con otra, como resultado de lo cual ciertas propiedades se transfieren de un polisistema a outro. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 25).

O conceito de interferência, portanto, dedica-se a analisar a dinâmica dos processos de relação entre polissistemas, deslocando a análise do produto final, ou seja, o texto literário, para a totalidade do circuito do sistema. Para que esta interferência aconteça, é necessário que exista um canal que abra a possibilidade de contato entre os polissistemas, e dê acessibilidade aos repertórios disponíveis. Tais canais podem ser os mais variados dentro da dinâmica do sistema literário. Os produtores ou consumidores podem exercer a função de canal, ao julgarem e optarem por uma mudança no repertório, buscando inovações a serem introduzidas nos seus polissistemas. Esses produtores podem introduzir modelos transferidos de outros polissistemas, para revitalizar o estrato central. É o que expõe Itamar Even-Zohar, ao se referir ao trabalho dos agentes na articulação do repertório transferido.

Mediante su labor, estos agentes pueden introducir en la red de disposiciones culturales ciertas preferencias hacia los repertorios en los que trabajan. Dicho de otro modo, el nuevo repertorio no se limita en tales casos a los artículos importados como mercancías -o no necesariamente a ellos en exclusiva- sino que son las personas, los propios agentes comprometidos en el negocio, los que juegan un papel en la cultura (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 106).

É o que se percebe no trabalho de Philadelpho Menezes ao criar a *Poesia Intersigno*, com o objetivo de injetar outras ideias na poesia visual brasileira. Menezes vai buscar na poesia experimental histórica, que tem início com as vanguardas europeias a base para sua poética, e em nível nacional recorre aos poetas concretos, que souberam retribuir esse repertório a sua maneira. Ao se apropriar de alguns dos procedimentos do Concretismo, Menezes ilustra um modelo típico de construção de repertório descrito por Even-Zohar, que se realiza na tensão entre invenção e importação de repertórios:

Para la construcción de los repertorios, se requieren varios procedimientos. Independientemente de las circunstancias, los procedimientos clave parecen ser la "invención" y la "importación". No son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación, sino relacionados con el trabajo implicado en la creación del repertorio, cuando ésta se limita a los confines del propio sistema "sin" establecer vínculos con cualquier otro sistema. Así, la "invención" puede estar más basada en analogías y oposiciones, mientras que la importación puede precisar habilidades organizativas y mercadotecnia. Incluso en aquellos casos de "originalidad" aparentemente notable, i.e., en los que el origen de la inventiva no se localiza en una única fuente, la importación puede estar presente. En definitiva, la importación ha jugado un papel mucho más determinante en la construcción del repertorio, y por ello en la organización de los grupos y en la interacción entre ellos, de lo que normalmente se ha admitido (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 102).

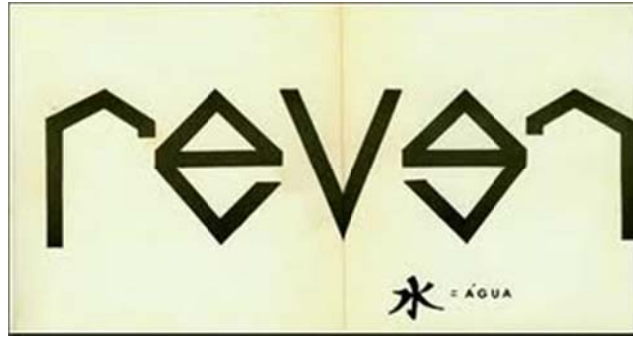
Com base na citação acima, é possível entender como se deu a criação da Poesia Intersignos, e as articulações entre as vanguardas, poesia concreta, poesia visual e a poética desenvolvida por Philadelpho Menezes, que capitaneou, organizou e se responsabilizou pela divulgação da poesia visual brasileira nas duas últimas décadas do século XX. Com a Mostra de Poesia Intersigno realizada em 1985, em São Paulo, Menezes escreveu seu nome na história da literatura brasileira. Por ter assumido tantos papéis, além de poeta, protagonizou a fusão, que Even-Zohar aponta em sua teoria do polissistema, do autor com o produtor. A curadoria desempenhada pelo poeta paulista, colocou-o em

confronto com alguns movimentos canônicos da literatura nacional, principalmente o Concretismo, que acabou sendo excluída da mostra. Philadelpho Menezes explica, no catálogo homônimo *Poesia Intersignos: Do impresso ao sonoro e ao digital* (1998a), quais eram as intenções ao montar a mostra:

Eu tentava delimitar uma vertente da poesia visual brasileira que, distanciando-se do poema visual eminentemente verbal, feito exclusivamente de formas gráficas do texto, colocasse no centro da comunicação poética a imagem em suas mais variadas configurações: desenhos, fotos, numerais, rabiscos, gráficos, cores (MENEZES, 1998a, s.n).

Com base nisso, “a ideia era mostrar poemas em que a imagem participasse como elemento de significação na construção semântica do trabalho, que ela exigisse uma decifração conceitual do observador para a interpretação do poema como um todo.” (MENEZES, 1998a, s.n). Dessa forma, é da intersemiose entre o verbal e o visual que nasce a *Poesia Intersigno*. A opção por se afastar da estética da poesia visual até então praticada no Brasil pode ser vista como uma estratégia de Philadelpho Menezes para conseguir um espaço dentro do polissistema literário, assim como foi feito pelos próprios movimentos de vanguarda, como o Concretismo, que tiveram que abrir espaço à força para se inserir no cânone.

A escolha dos poetas participantes da mostra revela esse recorte dentro da tradição da poesia experimental, que, segundo Menezes, “produziam predominantemente dentro do ‘estilo’ do poema montagem, ou uma fase marcante de sua produção se encaixava nos limites propostos pela mostra” (MENEZES, 1991, p. 138). Um trabalho bastante significativo, no que se refere à *Poesia Intersignos* e o diálogo crítico como Concretismo, é um poema do próprio Philadelpho Menezes, inserido em seu livro *4 Achados Construídos* (1980):



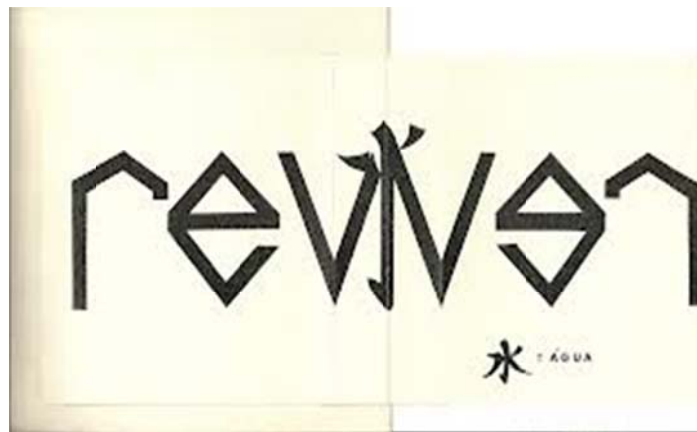
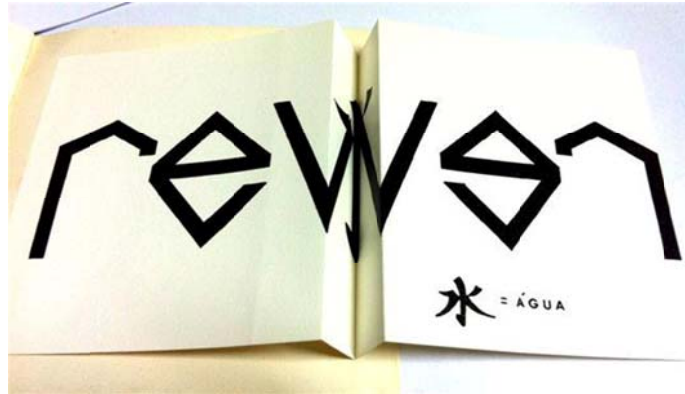
(MENEZES, 1980, s.n)

Nesse poema, Philadelpho Menezes se dirige diretamente ao clássico poema *Rever* de Augusto de Campos:

R E V E R

(CAMPOS, 2001, p. 201)

No poema de Menezes, a palavra “rever” é escrita em um papel dobrado. Quando esse se desdobra, aparece a palavra “reviver”, que representa a “água”, já presente como ideograma na legenda do poema. O ato de abrir o poema permite a visualização da água que corre, ou escorre pelo vale, representado como a abertura de um vale oculto na letra “v”.



(MENEZES, 1980, s.n)

Essa peça propõe algumas discussões sobre a produção poética contemporânea. Além do diálogo explícito com as tradições concretas, em uma espécie de homenagem àqueles que sedimentaram a poesia experimental no Brasil, existe aí um aspecto metalinguístico muito forte, e um componente crítico extremamente afiado de Menezes. Essa brincadeira com o poema, que exige uma participação física do leitor / consumidor, pode ser vista como um passo a frente na poética concreta, que foge do verbal, inserindo elementos de visualidade, como a figura do “v” que deixa de ser apenas uma letra para se tornar um “vale”, por onde escorre a água, fonte inevitável da vida. Por isso a conclusão processual do poema chega à palavra final “reviver”. É como se Philadelpho Menezes estivesse apontando que aquela estética desenvolvida pelos concretos já começava a sofrer interferências, e estava em pleno processo de reconfiguração e revitalização. O futuro da poesia experimental brasileira, na concepção de Menezes, estava nos poetas que praticavam a Poesia Intersignos. Por isso a exclusão dos concretos da mostra articulada por Menezes, para quem:

A ausência, na mostra, de poetas que contribuíram para a formação da tendência da montagem intersígnica se justifica pela finalidade radical de demarcação de campo que se fazia necessária e era o próprio motivo da exposição. Tal proposta se diluiria com a predominância, em larga escala, de outras espécies de poesia visual (tanto do poema-embalagem quanto do poema-colagem) na obra desses poetas convidados e que tinham seus últimos e mais difundidos trabalhos em linhas estéticas das quais a mostra queria se fazer distinta (MENEZES, 1991, p. 138).

O fenômeno de interferências entre polissistemas se dá porque os cânones de determinada literatura estão constantemente sofrendo a tentativa da literatura periférica de consolidação como literatura central. Fator que Even-Zohar nomeará de Tipos Primários e Tipos Secundários. Para o crítico israelense, existe dentro dos polissistemas uma permanente disputa em assumir a posição central ou secundária dentro do sistema.

Entendo, portanto, que o posicionamento de Menezes de não incluir os concretos na Mostra de Poesia Intersígnos, antes de apenas uma postura estética, deve também ser vista como uma estratégia política de inserção da poesia Intersígnos dentro dos estratos centrais do cânone literário. Negar a estética da poesia concreta, grupo mais importante da poesia experimental até aquele momento no Brasil, funcionaria como uma forma de se posicionar dentro do polissistema e abrir espaço para as idéias daquilo que Menezes propunha como poética.

Dentro de tal raciocínio, não se pode deixar de afirmar que a existência do Tipo Secundário é imprescindível para que o Tipo Primário também exista, pois é o grupo periférico que possibilita ao centro que possa se reciclar e se consolidar como corrente dominante dentro de um repertório e, de tabela, no sistema. Isso permitirá, portanto, estabilidade e perpetuação:

Quando se establece un repertorio y todos sus modelos derivados se construyen de completo acuerdo con lo que permite, nos las habemos con un repertorio (y sistema) conservador. Cualquier producto individual (enunciado, texto) será entonces altamente predecible, y cualquier desviación se considerará escandalosa. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 20)

O crítico israelense expande essa tensão em direção ao conflito inovação *versus* conservadorismo, mostrando também que um novo repertório, quando deseja assumir a posição de primário, apesar de todo aspecto de inovação

que carrega, acaba seguindo modelos regulados por aquele. É o que acontece com a Poesia Intersignos, que mesmo marcando sua diferença, opondo-se a alguns pontos das poéticas visuais brasileira, possui em suas raízes algo dos modelos antigos.

O mesmo fenômeno ocorre com a poesia concreta no final dos anos 1950, quando propõe uma modalidade de poesia, de cunho mais formalista e construtivista. Como era de se esperar, a tentativa de impor o seu repertório dentro do cânone foi, em primeiro momento, repudiada. O novo chocou-se com a tradição, no entanto, desse contínuo choque resultou a mudança do cânone, produzindo, por sua vez, uma reestruturação do polissistema, evitando sua estagnação. Todo o processo dinâmico que ocorre dentro dos polissistemas são frutos das chamadas *interferências*, definidas por Even-Zohar como:

a relation (ship) between literatures, where by a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature). Interference can be either *unilateral* or *bilateral*, which means that it may function for one literature or for both (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54-55).¹⁵

As trajetórias, poética e crítica, de Philadelpho Menezes passam por todas essas nuances, tendo o poeta mostrado como dentro da atual realidade das artes, vários fatores interferem na construção de um cânone, tendo o artista que se desdobrar em novas funções, que anteriormente não eram de suas responsabilidades. Isso porque a literatura não é constituída apenas pelos textos produzidos, como lembra Itamar Even-Zohar:

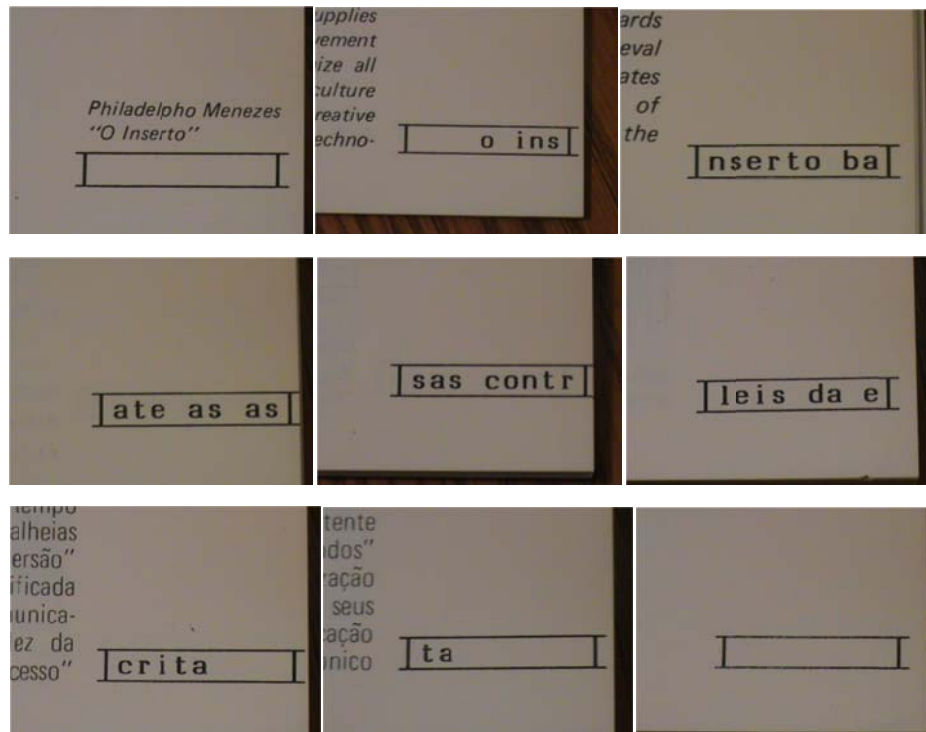
Por 'literatura' entiendo todo un conjunto de actividades, sólo parte de las cuales son los 'textos para ser leídos', o 'textos para ser escuchados', o incluso 'comprendidos'. En pocas palabras (para una discusión del concepto más pormenorizado me remito a mi trabajo *Polysystem Studies*, 1990), estas actividades incluyen la producción y el consumo, el mercado y las relaciones de negociación entre normas. (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 60).

¹⁵ uma relação entre literaturas, em que uma certa literatura A (a literatura de origem) pode se tornar uma fonte de empréstimos diretos ou indiretos para uma outra literatura B (a literatura de destino). Interferência pode ser unilateral ou bilateral, o que significa que pode funcionar para uma literatura ou para ambas. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 54-5, tradução nossa)

É a partir das relações entre os diversos fatores que constituem o polissistema literário, que Philadelpho Menezes constrói sua poética, trafegando tanto pela visualidade, quanto pela vocalidade, através de seu trabalho em poesia sonora que discutirei a seguir.

2.3 A VOZ EXPERIMENTAL

“O inserto bate as asas contra as leis da escrita”. É com esse verso que Philadelpho Menezes inaugura suas experiências com a poesia sonora. A frase, pertencente ao poema *O Inseto*¹⁶, está inserida no catálogo da *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, realizada entre os dias 30 de junho e 14 de agosto de 1988. Mais precisamente na beirada de baixo, no canto direito das últimas páginas da publicação, o texto só acontece quando o leitor folheia as páginas de trás para frente com o polegar, cinematizando o poema, como na origem do cinema, em que o movimento se dá quadro a quadro.



(MENEZES, 1988, p. 37-159)

¹⁶ Em 2010, Flo Menezes, irmão de Philadelpho Menezes, e um dos mais conceituados músicos experimentais do mundo, realizou sua peça eletroacústica chamada *O Farfalhar das Folhas*, baseada no poema *O Inseto*. A obra de Flo Menezes não musica o poema, mas é baseado nele em relação intersignica.

O micro-poema-ensaio de Menezes apresenta suas primeiras opiniões sobre o que seria a poesia sonora e sua batalha contra a escrita. Com toda uma semântica escritural do barulho do inseto se debatendo, Menezes, de forma pioneira no Brasil, apresenta a desconhecida poesia sonora, para a qual, um pouco mais tarde, dedicaria todo um livro editado, organizado e traduzido por ele e alguns parceiros músicos e poetas, o já clássico *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*(1992). É o próprio poeta quem explica a proposta do poema:

Pedimos a licença dos articulistas deste catálogo para usar o canto direito inferior de suas páginas. Aí se verá um poema (O Inseto) que deve ser manuseado folheando-se o catálogo de trás pra frente, com a ponta dos dedos em velocidade, fazendo das páginas lâminas de um desenho animado. O movimento ordenará [seu] verso alexandrino. O farfalhar das folhas entra como uma informação que, à primeira escuta, é um simples ruído contra a leitura da frase, mas que, em seguida, é o próprio inseto em desespero contra a transparência enganadora do vidro que se materializa pela decifração intersígnica (MENEZES, 1988, p. 19).

A partir desse momento, Philadelpho Menezes se aproxima cada vez mais das poéticas que têm na voz seu grande suporte, buscando com esta modalidade de poesia a mesma postura crítica frente ao aspecto verbal da poesia ocidental, herança da escrita. Assim como na poesia visual, Menezes vai buscar nas vanguardas do começo do século XX, subsídios para o desenvolvimento de seus conceitos sobre poesia oral e poesia sonora, e a partir daí criar seu paideuma¹⁷ sonoro que servirá de base para o debate e criação de sua poética da voz.

Mais uma vez é perceptível a presença do processo de interferência, já discutido neste trabalho, sem esquecer que esta interferência nem sempre é óbvia, pois os canais de interferência em muitos casos se localizam nas periferias, não sendo visíveis pela cultura oficial. É o que acontece com a interferência do repertório das vanguardas na poesia vocal desenvolvida por Menezes, no final dos anos 1980. Tal processo fica claro quando observada a seleção de textos e manifestos feita por Menezes para o já citado livro *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz* (1992).

¹⁷ Segundo Pound, Paideuma é "a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos" (POUND, 2007, p.161).

Ao longo do livro, é possível verificar uma trajetória histórica da presença da voz na poesia, que começa com os futuristas italianos, como no ensaio *Onomálingua*, de Fortunato Depero; passa pelo Futurismo russo e sua Declaração da língua transmental, de Alexei Krutchenik; avança com os dadaístas, e suas experiências com a optofonética, como no texto *História da Poesia Fonética*, de Raoul Hausmann; encontra o Letrismo de Isidore Isou, até chegar à metade do século XX com a *Poesia Sonora* de Henri Chopin. A partir daí, Menezes seleciona textos de contemporâneos seus, que dialogam com as origens da poesia sonora e seus desdobramentos, como o texto de Dick Higgins, *As origens da Poesia Sonora*, publicado em 1990; e *História da Poesia Sonora no século XX: cânones e classificações*, de Enzo Minarelli, criador da Polipoesia e amigo colaborador de Philadelpho Menezes em vários de seus projetos de poesia sonora.

A organização e traduções dos textos, que montam esse livro idealizado pelo poeta brasileiro, expõem mais uma vez a existência de uma configuração de poeta-produtor no que se refere ao trabalho de Philadelpho Menezes, e é nesta obra que o crítico brasileiro mais se aproxima de uma espécie de acerto de contas com os cânones da poesia experimental da qual descende. O próprio poeta mostra sua posição com relação a uma antologia sobre poesia sonora:

Dar nome a um livro que reúne textos de autores das mais variadas tendências, de todas as fases da poesia de nosso século, é uma tarefa delicada, já que seria necessário fisgar o signo mais representativo de todas essas experiências para detectar o que os une, por fora e acima das mitologias particulares. Poesia Sonora é mais um mito brilhante e mudo. Brilhante porque reflete com precisão e radicalidade aquilo que centraliza todas as tendências representadas pelos textos aqui publicados: a elaboração fonética, vocal, acústica, eletroacústica das poéticas de experimentação do nosso século (MENEZES, 1992, p.09).

Menezes se situa desta forma, dentro de uma tradição poética que tem a voz como instrumento de criação radical, e isso mostra como as pesquisas com a vocalidade experimental realizadas pelo poeta devem muito às experiências de diversos outros poetas, principalmente a partir do início do século XX.

O trabalho com a ideia de polissistema exige uma mudança de foco na abordagem sobre o cânone literário. A noção de cânone como o conhecido, que se refere à lista de textos literários preservados pela comunidade, para que

constituam parte de uma herança histórica, está demasiadamente ligada a um ponto de vista sincrônico das relações literárias. O cânone se converte em uma lista na qual os círculos dominantes da cultura, ou seja, o estrato central do polissistema, que incluem ou excluem as obras que seguem os padrões por eles estabelecidos. Tornam-se canonizados os textos legitimados pelos círculos dominantes da cultura e não canonizados os ilegítimos perante a esse círculo central.

Penso que uma análise que se fundamente nesta concepção de cânone, não proporciona base para o entendimento das questões levantadas sobre as relações entre os diversos fenômenos do sistema literário. Com esse modelo é possível apenas detectar as variações do cânone ao longo de determinado período de tempo, ou seja, as inclusões e exclusões de textos dentro do sistema, sem uma compreensão dos processos e regras que pautam a sua formação e manipulação.

Pensando na questão do que torna um texto canônico, Even-Zohar cria o conceito de *canonicidade*, separando-o em dois níveis: *canonicidade estática* e *canonicidade dinâmica*. A canonicidade estática resulta da inclusão ou exclusão de textos pelo estrato central do polissistema, ao passo que a canonicidade dinâmica é fruto da introdução de determinado modelo literário como princípio produtivo de um polissistema por intermédio de seus repertórios. Dessa forma, “textos” canônicos são aqueles que reproduzem o modelo legitimado pelo grupo que dita as regras do sistema. O conceito de canonicidade dinâmica, por estar ligada à análise diacrônica das relações literárias, possibilita a detecção das leis que regem a dinâmica do cânone ao longo do tempo e a evolução dos modelos canonizados. Sendo assim, o “texto”, no interior do polissistema literário, mais do que desempenhar seu papel nos processos de canonização, é fruto desse processo.

Philadelpho Menezes ilustra bem como se dá esta movimentação de canonicidade dentro do polissistema literário brasileiro, explicitando a atualidade e necessidade de se apresentar a poesia sonora ao sistema cultural do país, em face da atualidade desta poética dentro de um ambiente tecnológico e intermediário:

Não é sem razão colocar a discussão dessa poesia no nosso ambiente cultural. Se não bastasse o interesse que se deve ter por uma parcela significativa da experimentação poética contemporânea que não foi desenvolvida pelos poetas brasileiros (e que se põe, assim, com possibilidades absolutamente novas a serem utilizadas), há também o fato de que as derivações da poesia sonora, em seus cruzamentos com a visual e a performática, de alguma maneira sempre se colocam quando se fala de poesia intermídia, ou seja, do poema trabalhado em vídeo, computação e outras tecnologias. Essas interfaces que criam a poesia experimental tecnicista do presente jogam essas questões para dentro de nossa poesia, auxiliando na sua reflexão teórica e crítica, para sua reciclagem e devida avaliação (MENEZES, 1992, p. 16).

Mas o que é um poema sonoro, e quais são os elementos que fazem de um poema uma experiência sonora. A principal marca desta poética se encontra no afastamento da verbalidade onipresente na poesia ocidental, através de uma vocalização que a retira do suporte fixo do papel, ou seja, “a voz impõe sua primazia sobre a escrita, absoluta supremacia, desconsiderando o uso do suporte tecnológico” (MINARELLI, 2010, p. 13). A ruptura com os elementos verbais na poesia sonora ocorre, pois:

desde as suas origens mais remotas, a poesia aspira, como a um fim ideal, liberar-se dos vínculos semânticos, sair da linguagem, ir ao encontro de uma totalidade na qual seja abolido tudo aquilo que não é simples presença. A escritura oculta ou reprime essa aspiração (ZUMTHOR apud MENEZES, 2001, p. 257).

Seguindo o raciocínio de Zumthor, o fato de a voz comunicar a si mesma e ao corpo que a gera, possibilita que prescindida da linguagem, isso porque “o uso da voz em si é um ato, um gesto da arte, uma atividade, até a sua audição requer concentração” (MINARELLI, 2010, p.13).

Com a introdução dos meios eletrônicos audiovisuais, como a televisão, o disco e o vídeo, houve uma profunda alteração na forma de se criar arte, o que inevitavelmente atinge a produção poética, que passa a buscar outros “afetos”, devido à possibilidade de produção de outros estímulos e percepções sensoriais. O avanço das aparelhagens eletrônicas foi fundamental para a expansão das transmissões orais tradicionais da poesia oral, sendo que os primeiros fonógrafos remontam ao final do século XIX. Somente em meados do século XX,

com o surgimento do magnetofone, foi possível que a poesia vocal ganhasse uma flexibilidade sonora nunca antes vista, principalmente pela possibilidade de se sintetizar sons gravados. Com esses novos instrumentos, a poesia sonora, “modifica radicalmente a natureza da oralidade. Ela permite agir diretamente no campo acústico, por modulação, variação de velocidades, reverberação, produção de ecos, uso de sintetizadores múltiplos” (ZUMTHOR, 2005, p. 161).

Foi o que fez Henri Chopin, ao desconstruir os sons da voz e expor as suas “micropartículas vocais”. O experimento de Chopin (2002) com o poema *La Peur (medo)* é exemplar para ilustrar esta nova vocalidade. Nesta peça sonora, o poeta fragmenta o som em partículas, e o funde aos ruídos do ambiente de forma não linear, possibilitando uma nova perspectiva auditiva para o poema. Para Zumthor, esta fragmentação da voz em micropartículas é a grande marca da poética vocal de Henri Chopin, que revitaliza a poesia:

Habitualmente fundidas no ruído das palavras, essas partículas, recuperadas, entregues à atenção auditiva, restabeleciam a verdade da voz, num nível mais profundo de realidade: percussão da língua sobre o palato, sopro do ar entre os dentes; fluidez escorregadia da saliva, aspiração e respiro, toda essa riqueza comprometendo, cada vez mais, a corporeidade inteira. (ZUMTHOR, 2005, p. 161).

Desde as primeiras décadas do século XX têm-se o desejo por parte dos artistas de oralizar seus poemas. A experimentação com a voz como corporeidade ganha destaque principalmente com as Vanguardas Europeias, em especial com o Futurismo Italiano, Cubofuturismo Russo, Dadaísmo e Letrismo. No fundo, toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida e percorrer vias corporais. Se no início, com as vanguardas, havia uma predominância da poesia fonética e performática, com Henri Chopin, surge a Poesia Sonora, termo que o próprio poeta cunhou para representar seus poemas concebidos em aparelhagem eletroacústica.

Com o esgotamento dessas experiências sonoras vinculadas aos estúdios de música concreta e eletrônica, os poetas sonoros tiveram que se reciclar e rever o papel da tecnologia em suas produções. A partir dos anos 1980, principalmente com o poeta italiano Enzo Minarelli e sua Polipoesia, há uma reaproximação do poeta com o palco. O aparato tecnológico não é abandonado, sendo utilizado em toda sua potencialidade, porém desta vez deve se submeter a um projeto que escape dos meros efeitos virtuosísticos, e recoloca em cena o

corpo e a voz em suas possibilidades de expressão poética. Sobre essa relação dos poetas contemporâneos com a performance, Enzo Minarelli afirma:

O corpo do poeta reclama o direito irrenunciável a uma presença, para além de sua função fática subentendida. O poeta sonoro sente prazer aos estar em cena, em ser os centros das atenções, onde suas projeções chegam a falhar uma vez que se encontra em poder do acaso. Ele nunca deixa de ser partícipe e consciente daquilo que está fazendo, como um Narciso que se deixa influenciar (MINARELLI, 2010, p. 63).

O trabalho criativo de Menezes com a poesia sonora é pioneiro no Brasil, tendo apenas como antecessores, alguns poucos exercícios de Augusto de Campos, com a sonorização de poemas previamente apresentados no formato visual, além da obra de dois músicos que flertaram, até certo ponto, com as poéticas experimentais da voz: Caetano Veloso e Walter Franco. Walter Franco com sua experiência no disco *Ou Não*, de 1973 e Caetano Veloso com o seu *Araçá Azul* de 1973.

Herdeiro direto das experiências de Henri Chopin e seu flerte com a música eletroacústica francesa, Philadelpho Menezes se transformou, nos anos 1990, no arauto das poéticas da voz em nível mundial, juntamente com o italiano Enzo Minarelli. Suas pesquisas com a poesia sonora projetaram-no internacionalmente, direcionando-o para a produção de dois CDs, além da realização de inúmeras oficinas, performances, mostras de poesia, cursos e orientações de pesquisa, tanto em nível de mestrado quanto doutorado, que constituem um legado que já se tornou um patrimônio para a poesia experimental brasileira.

Voltar-se para o mundo dos sons, vocalizá-los e resignificá-los, talvez seja a mais antiga lição que diversos poetas ao longo da história deixaram como herança para a contemporaneidade. Philadelpho Menezes segue nesta “tradição” levando adiante as experiências com a voz, submetendo-a aos mais arrojados e exuberantes recursos tecnológicos, atingindo resultados inovadores e marcantes para a história da poesia experimental.

O primeiro produto poético estritamente dedicado à poesia sonora, realizado por Philadelpho Menezes, foi o CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz* (1996).

POESIA SONORA
do fonetismo às poéticas
contemporâneas da voz



Apoio:



Realização:



(Capa CD)

Fruto de um trabalho iniciado em 1993 com o *Grupo de Poéticas da Voz*, formado por alunos de pós-graduação de comunicação e semiótica da PUC-SP, Menezes apresenta ao público brasileiro a poesia sonora em áudio. As gravações dos poemas, edição e finalização do CD foram feitas no estúdio do Laboratório de Linguagens Sonoras (LLS) do programa de pós da PUC-SP.

O CD¹⁸ abre com uma série de poemas fonéticos pertencentes às vanguardas históricas, retrabalhados por intermédio de aparelhagem eletroacústica, ganhando mais do que um aspecto de mera homenagem. Isso porque, “a re poetização desses poemas do dadá tem um significado de breve levantamento das origens e das fontes mais radicais da poesia sonora, nunca antes trabalhadas no Brasil” (MENEZES, 1996, s.n). A segunda parte do CD é formada por poemas idealizados e vocalizados pelos alunos do grupo de pesquisas da PUC-SP, que participaram do curso intitulado *Poesia Visual e Sonora*, ministrado no segundo semestre de 1993 pelos poetas Philadelpho Menezes, em parceria com o italiano Enzo Minarelli e o americano Harry Polkinhorn. Os poemas gravados no CD nasceram desses debates teóricos, e da relação entre os professores e outros colaboradores. O próprio Philadelpho Menezes relata como se deu esse processo, no encarte que acompanha o CD:

¹⁸ Todas as faixas dos CDs produzidos por Philadelpho Menezes podem ser acessadas no CD que segue em anexo à tese.

A realização de cada um dos trabalhos se deu de uma forma efetivamente interativa entre o autor do projeto do poema, os outros membros do grupo e colaboradores ligados ao LLS – o compositor Hélio Ziskind, o engenheiro de som, Milton Ferreira, que viabilizou tecnicamente todos os poemas e a própria produção do CD (atuando muitas vezes como co-autor de poemas concebidos por outros) (MENEZES, 1996, s.n).

Os poemas inseridos nesse projeto evidenciam algumas das características fundamentais da poesia sonora que a distinguem da poesia oralizada ou musicada. Nos poemas que compõe o disco, não existem textos anteriormente concebidos, os trabalhos são pensados como exploração das possibilidades da voz e do som como produtores de significados fora do texto escrito. Semelhante à poesia visual praticada por Menezes (poema-montagem e poesia intersignos), em que o poema carrega de significados as imagens que não são texto, “a poesia sonora carrega de significados os sons da voz sem que ela esteja lendo um texto” (MENEZES, 1998c, p. 113).

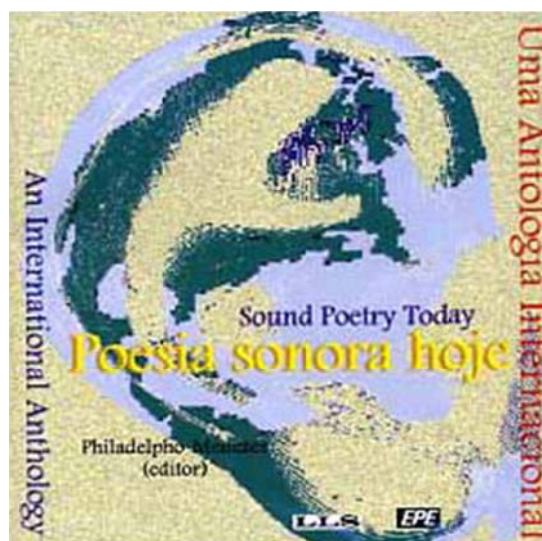
Nesse projeto são encontrados nove poemas de Philadelpho Menezes que mostram diversas facetas do poeta. As peças são, em sequência de faixas: *Time* (Faixa 9), *Encontro Amoroso* (Faixa 10), *Futuro* (Faixa 11), *Céu da Boca* (Faixa 12), *Paradiso/Inferno/Paraíso* (Faixa 13), *Nomes Impróprios* (Faixa 14), *Poema não-música* (Faixa 15), *Poema sonoro para sarau* (Faixa 16) e *Sentido* (Faixa 17).

Em *Time*, Menezes cria um poema sonoro a partir dos versos iniciais do canônico poema *Four Quartets*, de T.S. Eliot. A voz e realização do poema são de Pedro Milliet. Na faixa *Encontro Amoroso*, o poeta faz uso de pulsações diferentes das palavras “eu” e “tu”, produzindo uma ideia de circularidade do tempo. No poema *Futuro*, a palavra “futuro” é alongada digitalmente por dois minutos, expandindo o tempo da voz para outro instante. *Céu da Boca* é uma típica peça fonética, em que o próprio Philadelpho Menezes produz sons da língua contra o palato, em clara referência ao poeta sonoro e pesquisador Demétrio Stratos. *Paradiso/ Inferno/ Paraíso* é construído a partir da tradução de um terceto do *Paraíso* da *Divina Comédia*, do italiano Dante Alighieri. Em *Nomes Próprios*, Menezes faz uma brincadeira com o próprio nome “Philadelpho” conduzindo a dicção da palavra para um terreno de crescente dificuldade de pronúncia. A faixa *Poema não-música* é montada com a sobreposição de um trecho da *Sinfonia 40* de

Mozart, com o canto dos pigmeus africanos. Na faixa *Sentido*, Philadelpho Menezes lança no espaço sonoro, a palavra “sentido” e correlatas em várias línguas, que se desmancham em eco. *Poema sonoro para sarau* é o poema crítico de Menezes, e surge da declamação de *Necrológio dos desiludidos do amor*, de Carlos Drummond de Andrade, feita pelo próprio Menezes com a boca cheia de amendoins. Nesse poema, uma espécie de poema sonoro feito a partir de um poema declamado, existe uma desconstrução do texto de Drummond, produzida com o ruído gerado pela leitura, o que possibilita pensar em uma postura crítica de Menezes, frente ao modelo de leitura de poesia declamatória e da poesia verbal linear e impressa. Esta peça expõe outra faceta de Philadelpho Menezes, a de performer de palco. Estava ali, na opinião de Wilton Azevedo, uma das grandes qualidades do poeta.

eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a platéia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas – tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação (MINARELLI apud AZEVEDO, 2009, p. 135).

O segundo projeto em CD organizado e lançado por Philadelpho Menezes recebeu o título de *Poesia Sonora Hoje: uma antologia internacional* (1998b).



(Capa CD)

Feito em colaboração com os também poetas Harry Polkinhorn (EUA), Christian Scholz (Alemanha) e Enzo Minarelli (Itália), o projeto tenta criar um painel da poesia sonora em todo mundo. Dado interessante desse trabalho é que a seleção de peças sonoras tentou abranger o que estava sendo produzido naquele momento, apontando as relações que esses trabalhos têm com as poéticas da voz do início do século XX. Esta preocupação estava presente na proposta inicial do projeto planejado por Philadelpho Menezes:

Esse quadro, abrangendo a produção deste fim de século em seis países, dá um panorama diversificado das poéticas experimentais orais em diferentes culturas. Em todas elas pode-se sentir o diálogo intenso com o percurso específico da poesia sonora e fonética, mas todas também guardam estreito vínculo com as características locais de cada cultura e os modos de incorporação das formas universais de experimentação aos aspectos particulares de cada local (MENEZES, 1998b, s.n).

Esses dois trabalhos ilustram bem a importância das instituições para o funcionamento do polissistema literário como é abordado por Itamar Even-Zohar. Além do apoio da própria universidade (PUC-SP), o projeto contou com o apoio da FAPESP (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). A própria FAPESP foi responsável direta na implantação do LLS, que hoje é símbolo de laboratório de experiências sonoras em nível nacional e internacional, colaborando para a execução de diversos projetos, principalmente na área acadêmica. Importante pensar como, é a partir desses movimentos entre instituições e produtores que nascem projetos, que de certa forma problematizam e oxigenam o próprio polissistema cultural nacional.

No entanto, mesmo que existam algumas instituições que apoiem as poéticas não centrais do polissistema literário, em sua maioria, não se interessam pelas novidades que são trazidas, nem com a possibilidade de renovação de repertórios. Essa é a principal crítica de Enzo Minarelli, ao analisar a atuação das instituições, tanto na editoração, quanto no armazenamento do material produzido pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

Para Minarelli, existe certo descaso por parte das instituições que ele chama de *Instituições (In) sensíveis*. No campo da editoração, as editoras, uma das chamadas instituições, na concepção de Even-Zohar, não se interessam pela

poesia sonora, cabendo aos próprios poetas se auto-editariam, a fim de verem seus trabalhos circulando pelo sistema literário. O grande problema na auto-editação é a circulação das obras publicadas:

As obras sonoras têm muita dificuldade em serem disponibilizadas para livrarias ou lojas de discos especializadas, seja por razões de baixa tiragem devido ao escasso orçamento, seja por conta de editores oportunistas ou pelos proibitivos custos da própria distribuição, seja, enfim, pelo permanente ostracismo imposto pelos grandes editores contra este tipo de obra, considerada como um segmento de pouca demanda (MINARELLI, 2010, p. 137).

Somados a esses fatores, é importante lembrar que o poema sonoro é um tipo de produção poética com pouca penetração dentro do polissistema, seja por sua completa dissociação com a cultura escrita, base dos polissistemas literários, seja pela dificuldade em se catalogar esse tipo de poesia, que não pode ser considerada teatro, e muito menos leitura de poesia. Alguns trabalhos podem ser destacados como auto-editações bem sucedidas artisticamente, ao redor do mundo, entre elas, a já legendária antologia *Poesia Sonora* (1974), editada por Maurizio Nannuci, além do importante trabalho desenvolvido por Enzo Minarelli, com o seu *3ViTreArchivio di Polipoesia*, que ao longo dos anos 1980, editou seis discos em 45 rotações, além de diversos LPs contendo material sonoro histórico ou contemporâneo.

De acordo com Minarelli, tal projeto “tinha como objetivo inicial publicar poetas de minha geração, sem esquecer nomes históricos e, sobretudo, dar espaço a poetas novos” (MINARELLI, 2010, p. 140). Dentre os trabalhos produzidos por Minarelli, aquele que mais se destaca é a antologia *3 Vitre PAIR dischi di polipoesia*¹⁹, fruto de uma pesquisa que durou três anos (1983-1986), mesmo período em que o poeta escreveu seu *Manifesto da Polipoesia*, e que contou com trabalhos de poetas da poesia sonora francesa, italiana, americana, da polipoesia, além dos históricos experimentos de Henri Chopin.

A compilação *3 ViTre* é uma referência imprescindível para os pesquisadores e poetas que atuam com as poéticas da voz, por apresentar um panorama do que já foi feito com esta modalidade artística no mundo. Philadelpho

¹⁹ O disco *3 Vitre* está disponível em <http://www.ubu.com/sound/3v.html>.

Menezes (1992) classifica a poesia sonora em: acústica, eletroeletrônica e gestual performática. As três formas podem ser encontradas nesse projeto de Enzo Minarelli, abarcando toda a produção poética vocal já produzida pelos poetas experimentais ao redor do mundo.

Outro trabalho importante a ser destacado é o disco em 45 rotações *Ou*, lançado em 1960, produzido por Henri Chopin, que teve papel fundamental na divulgação dos poetas experimentais pioneiros, ajudando a consolidar a poesia sonora dentro do cenário poético. Ainda na França, Julien Blaine e Philippe Castellin contribuíram com as edições da revista *Doc(s)s*, que apesar de priorizar a poesia visual, também lança edições em CDROM com trabalhos interativos que integram visualidade e som.

No Brasil, as auto-editorações também são constantes. As primeiras revistas a se dedicarem à poesia sonora, ou pelo menos a uma forma dela, foram a *Balalaicae* a *ARTERIV*, ou, *ARTÉRIA IV*, lançadas em 1980. Editadas pela *Nomuque Edições*, as revistas saíram em formato de fita cassete (K7), sendo que a novidade se deu no fato de se realçar os aspectos sonoros dos poemas predominantemente visuais, dentro da concepção verbivocovisual dos poetas concretos, ou seja, buscando a harmonia entre o verbal, o vocal e o visual, que se constituiria em uma das principais regras da poesia concreta. Tal projeto contou com a colaboração de poetas como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Carlos Valero, Omar Khouri, além dos músicos Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

Os primeiros projetos que se dedicaram exclusivamente aos poemas sonoros foram os dois CDs produzidos por Philadelpho Menezes no LLS (Laboratório de Linguagens Sonoras) e que introduziram a poesia sonora histórica no Brasil, além de se preocupar em fomentar nos novos poetas o interesse pelas poéticas da voz, explicitando mais uma vez sua atuação como produtor cultural. É o que aponta Irene Machado, sobre o lançamento do primeiro CD, *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*, em 1996:

Quando lançou esse CD, longe de ficar restrito ao laboratório da Universidade, Philadelpho submeteu-o à apreciação dos jovens afoitos pelas novidades do mundo sonoro. Durante o mês de setembro de 98, aconteceram em São Paulo, por iniciativa do poeta Cláudio Willer, da Secretaria Municipal de Cultura, oficinas culturais dedicadas à poesia vocal, poesia sonora e temas afins. Nelas, Philadelpho procurou mostrar a seus jovens alunos como a poesia convive com uma diversidade de recursos sonoros (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p. 179).

Nesse trabalho, Philadelpho Menezes se ocupa de um tipo de experimentação sonora que prime pelo ruído produzido pela voz “pura” ou por esta voz reprocessada por aparelhagem eletroacústica. Assim, “estamos longe, portanto, de uma poesia que se confunde com declamação e muito próximos de um diálogo entre diferentes línguas e ruídos igualmente diversificados” (MACHADO, 2010, p. 179). Outro dado importante é que Menezes também possuía sua própria editora, a *Experimento*, que além de vários de seus livros teóricos, lançou diversos autores da área de comunicação e artes, como Lucia Santaella e Mario Costa.

Após essa abertura realizada por Menezes, alguns outros trabalhos foram lançados, mas sempre de forma tímida e de pouca circulação. É o caso do trabalho desenvolvido por Ricardo Corona, que também divide as atividades de poeta de livro com a de editor²⁰ e performer, tendo já lançado dois discos com poemas oralizados, musicados e poemas sonoros.

O primeiro trabalho saiu pela editora do próprio poeta, *Medusa* Edições, com o nome *Ladrão de Fogo*, lançado em 2001. O segundo trabalho, projeto de longa data, é um livro-disco lançado em 2007 pela editora *Iluminuras* com o nome de *Sonorizador*, constituído todo de poemas sonoros, que o poeta chama de *eletropoesiacústica*, pois “é nele que o trabalho se potencializa nas suas tensões – sem jamais solucioná-las – com a inter-relação de poesia e música acústica e eletroacústica” (CORONA, 2007, p. 43). Resumindo, são poemas realizados para o suporte voz com a interferência da música experimental eletroacústica.

²⁰ Corona é proprietário da editora curitibana *Medusa*, responsável pela publicação de diversos poetas que desenvolvem trabalhos experimentais e não encontram espaço em outras editoras. Também editou as revistas de poesia e arte *Medusa* (1998-2000) e *Oroboro* (2004-2006).



(Capa Sonorizador – 2007)



(Capa Ladrão de Fogo – 2001)

Outro ponto bastante crítico no que se referem às instituições é com relação ao armazenamento do material sonoro, que em sua grande parte é feita de forma precária e inacessível ao público, o que para Minarelli é bastante problemático, pois “para pesquisar a poesia sonora é preciso nos orientar pelos arquivos institucionais, nos quais reinam, em muitos casos, a claudicação e a defasagem, para não falarmos da incompetência” (MINARELLI, 2010, p.155). O poeta italiano elenca alguns dos arquivos mais importantes que possuem em seu acervo gravações de poemas sonoros, dentre os quais, destaca-se, como a melhor coleção da Europa, em se tratando de arquivos públicos, o *Arquivo Nacional de Som da British Library*, em Londres. Com relação ao setor privado, os arquivos são mais bem abastecidos, porém de difícil acesso. Na Itália, destacam-se a *Zona Arquivo*, dirigida por Maurizio Nannucci, em Firenze; o *Arquivo Baobab*, situado na Reggio Emília; e o *Arquivo 3 Vitre de Polipoesia*, dirigida pelo próprio Minarelli, que recolhe e armazena arquivos de poesia sonora da metade da década de 1970, até os dias atuais. O *3 Vitre* é um arquivo em permanente expansão. Em nível internacional, os arquivos no setor público geralmente estão ligados a universidades, como por exemplo, o *Poetry Center*, da San Francisco State University, único que possui em seus acervos, material de videograções com performances de poetas sonoros, o *Áudio Arts* de Londres, o *Post Arte Archivo*, coordenado por César Espinosa, o arquivo ligado à PUC-SP, criado e organizado por Philadelpho Menezes, entre muitos outros que vem desempenhando seus papéis de instituições fomentadoras

da cultura. Um arquivo muito importante, e que não pode ser deixado de lado, é o site *Ubu Web*²¹, criado em 1996, pelo poeta Kenneth Goldsmith, e que pode ser considerado o maior arquivo de poéticas experimentais da Internet, contendo em seu acervo, desde textos, manifestos, gravações de áudio e vídeos. De acordo com crítica Marjorie Perloff, o mérito do site está em colocar o termo “vanguarda” novamente em circulação, desafiando os críticos e teóricos de arte que se negam a dar espaços para as artes experimentais:

Todos esses termos, modernismo, vanguarda, pós-modernismo, se baseiam em distinções muito escorregadias. Muitas pessoas se opõem ao termo vanguarda, pensam que soa elitista. Mas é claro que é elitista, sempre foi. O UbuWeb é fundado nessa crença, de que precisamos de um site que não vai se dedicar apenas ao que agrada à média das pessoas (PERLOFF apud CONDE, 2011, s.n).

O trabalho realizado por Menezes enriquece ainda mais quando analisado o papel que o poeta desempenhou como produtor cultural dentro e fora da PUC - São Paulo. Um aspecto bastante presente na produção de Philadelpho Menezes, e que ratifica esta postura de poeta-produtor são as parcerias que fez para viabilizar seus projetos. Inúmeros foram os parceiros de Menezes, entre os quais se destaca Ana Aly, esposa e artista plástica criadora de praticamente todas as capas dos livros do poeta, além de cuidar do trabalho gráfico de grande parte de seus poemas visuais, Enzo Minarelli, poeta italiano renovador da poesia sonora com a sua Polipoesia, Wilton Azevedo, co-criador do projeto *Interpoesia*, que resultou em um CDROM com poemas interativos, trabalho que será abordado mais adiante.

Pode ser enxergada aí, mais uma vez, a presença da visão de produtor de Menezes, que ao se aproximar de outros artistas também experimentais, permitiu que seu trabalho ganhasse em qualidade, e por outro lado contribuiu para a consolidação de sua obra e do cenário poético experimental no Brasil. Esta postura de confraria entre os poetas experimentais funciona como uma estratégia de organização, produção e circulação das obras de seus membros. A poesia experimental, por estar localizada nas periferias do polissistema literário, para que possa marcar sua posição dentro desse cenário, precisa elaborar inúmeras formas

²¹ O site pode ser acessado pelo endereço <http://www.ubuweb.com/>

de se mostrar, promovendo a pressão necessária para a não fossilização do cânone e seu gradual desaparecimento.

A figura do produtor ganha força no coletivo e isso se deve ao fato de que “los productores individuales normalmente no tienen un particular impacto en la cultura, en el sentido en que sus acciones no lideran un cambio o una modificación del repertorio cultural” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). As atividades em grupo potencializam o poder de penetração (interferência) de determinado repertório novo dentro dos polissistemas, sendo que estas atividades, “tanto en sus manifestaciones más evidentes como en las más sutiles, constituye un cierto tipo de ‘industria’ cuyos productos compiten en el mercado con más fuerza que los productos sin identificación procedentes de productores casuales” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 144). É o que expõe o crítico israelense ao debater a importância dos produtores em se organizarem em grupos para aumentar o poder de suas ações:

No nos encontramos con "un productor" meramente, o con un grupo de "productores" individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literario (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 38).

Uma das principais formas de organização dos poetas experimentais, desde as vanguardas artísticas, encontra-se na realização dos Festivais, que na linha de pensamento de Even-Zohar, constituem-se como espaços de mercado, ou seja, é o local onde os produtores poderão exercer a função de marketers, desdobrando-se em funções para além da de poeta, assumindo uma clara função de poeta-produtor.

Enzo Minarelli aponta diversos festivais ao redor do mundo que se ocupam com a circulação e divulgação de poesia sonora. Na Itália, destacam-se os festivais Milanopoesia, iniciado nos anos 1980, interrompido com a morte de seu promotor, Gianni Sassi. Em Gênova, há o Festival Internacional de Poesia. Outro destaque também é dado ao Festival de Poesia Sonora, realizado por Minarelli, dedicado exclusivamente à poesia sonora internacional e à polipoesia, não abrindo espaço para a poesia linear, nem musical, e que inclui debates, oficinas, além da apresentação de vídeos e performances poéticas. Na França, sob direção de Serge

Pey, ocorre o Festival Internacional de Poesia de Toulouse. Em Barcelona, ocorre anualmente o já tradicional Festival de Polipoesia, produzido por Xavier Sabater.

No Brasil, destacaram-se como festivais, as mostras de Poesia Intersigno, capitaneadas por Philadelpho Menezes durante os anos 1990, e o Festival de Poesia Sonora, em 2000, todo planejado e organizado por Menezes, e dado continuidade por Wilton Azevedo, em decorrência da morte de Menezes às vésperas do festival. Esse encontro agrupou poetas sonoros do Brasil, Uruguai, Portugal e Itália, tendo sido realizado em Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte, congregando poetas como Enzo Minarelli, Américo Rodrigues, Marcelo Dolabela, Wilton Azevedo, entre outros.

A figura de Philadelpho Menezes foi fundamental para que o festival tivesse êxito, graças ao seu espírito agregador e empreendedor de sempre manter o diálogo entre os poetas experimentais ao redor do mundo. Sobre a importância de Menezes, Wilton Azevedo escreve um texto in memoriam de apresentação do festival que resume o papel de Menezes para a consolidação da poesia sonora e experimental em nível nacional e internacional:

Dizem que a história é sempre contada pelos vencidos, mas existem aquelas pessoas que correm atrás da verdadeira história, no exercício de destruir os muros concretos que separam as linguagens poéticas e principalmente as experimentais. Philadelpho Menezes foi um destes. Poeta, ensaísta, tradutor, professor e acima de tudo um grande amigo, que deixou e sempre deixará sua marca híbrida, não se limitando apenas aos efeitos performáticos, mas criando um novo recorte da poesia deste país. Seu lugar será marcado pela grande força de trabalho, que a dele era incansável quando se tratava de dividir a fatia exata para cada vencido que insistiu em contar apenas sua história. Phila, como nós o chamávamos, agrupou poetas, gêneros novos de poesia, formou professores para disseminar o som da imagem verbal, publicou suas ideias para que elas fossem públicas e promoveu encontros internacionais que não serviam para os efeitos da mídia, mas colocou a poesia no exercício de romper os muros da linguagem. Este evento será realizado como era de seu desejo, no sentido de manter uma continuidade para que uma nova história nunca deixe de existir. Assim constatamos em cada encontro, como o trabalho de Philadelpho Menezes estará sempre presente quando se tratar de contemplar o diálogo entre diversos códigos integrando a produção intersigno. A grande homenagem que poderíamos dar a Philadelpho Menezes é mostrar que todo o seu trabalho serviu para começarmos a contar uma nova história nas escolas, espaços culturais e museus, para que se algum dia ela for contada pelos vencidos, que vença a poesia (AZEVEDO, 2000, s.n).

Esta declaração que aponta a versatilidade de Philadelpho Menezes, por assumir diferentes funções no polissistema literário, é a prova de que os poetas, há um bom tempo, deixaram de ser escritores isolados em uma “torre de marfim”, para entrarem de cabeça em muitas das etapas do processo artístico. É o que alega Enzo Minarelli, referindo-se aos festivais:

Assim, por trás de cada festival, encontra-se na cabine de comando um poeta que dirige a operação, e mais, distribui convites, tem controle das contas, realiza as conferências de imprensa, além de ir atrás de patrocinadores ou iniciar contatos com assessores culturais ou prefeitos. Compreendemos que sempre tenha sido assim, mas cada vez mais a metamorfose do poeta para o gestor cultural torna-se necessária, devido à inação crônica das instituições (MINARELLI, 2010, p. 160).

Daí, a contribuição de Menezes para o cenário poético brasileiro. Ao apontar os holofotes para a literatura nacional de forma crítica e criativa, ajudou a oxigenar o polissistema literário brasileiro com suas pesquisas sobre visualidade e poesia sonora. Experiências que vão desaguar em um projeto inovador e não menos importante no cenário da poesia contemporânea: a Interpoesia. Nesse projeto, Menezes demonstra um grande poder de inventividade, aliada a uma postura de produtor cultural, defendendo uma poética feita da relação entre signos verbais, sonoros e visuais.

A semântica complexa que caracteriza esta poesia pode ser realizada tanto em um poema visual, sonoro ou intermídia, mas sempre com a visão estratégica de atingir de forma crítica o “leitor”, ao apontar caminhos ainda não explorados e manter a dinâmica dos polissistemas culturais.

CAPÍTULO III

INTERPOESIA: ENTRE BITS E LINKS

Abra a janela
Há alguns dias
Aprendi a voar

Werner Herzog

A intersecção da poesia com a informática possibilitou à primeira dar um passo para fora do papel, e colocou palavras, imagens e sons em movimentos fluidos e movediços, expandindo as dimensões do material poético e sua recepção. Desta forma, “a poesia que, em sua origem, já é um texto aberto, sai da fixidez que prepondera no papel, e se abre potencialmente a processos cuja lei é a negação de fronteiras” (FERREIRA, 2011, p. 35).

O que o computador permitiu à arte poética foi, ampliar os campos de ação do poema, que passa a dialogar com outros sentidos de forma mais direta, como a audição e visão, além de facilitar a produção textual, ao possibilitar a inserção de trechos de outros textos, além de imagens e sons. A hipermídia abre a possibilidade de o poeta atingir diretamente o leitor em seus sentidos, pois todos os elementos estruturais que constituem o poema estão em movimento e se comunicam com os órgãos sensoriais de forma direta. É perceptível, aí, uma aproximação das artes com as mídias de massa, como a televisão e o cinema.

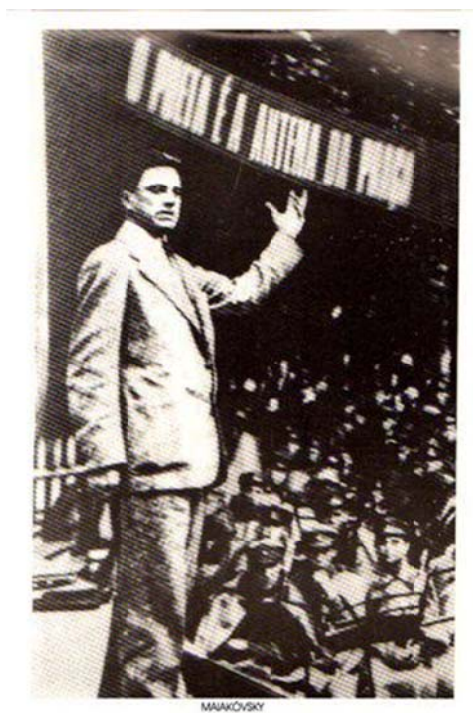
Os elementos de interação que deixam o “leitor” modificar a direção do poema, e com isso, alterar a experiência estética do indivíduo, conduzem a obra em direção a uma linguagem hipertextual, marca da Internet, e aproxima a linguagem poética da linguagem dos games e dos jogos virtuais.

No trabalho de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa* (2000)²², esses elementos encontram-se em abundância, o que o torna produto poético pioneiro nas pesquisas em poesia e tecnologia digital, além de ter projetado os nomes dos dois autores dentro do cenário artístico brasileiro e internacional.

²² O CDROM *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa* está inserido no CD que segue anexo à tese.

3.1 MENEZES: UM PIONEIRO DA POESIA DIGITAL

Há vinte e oito anos atrás (1985), realizou-se no Centro Cultural São Paulo a primeira exposição de Poesia Intersignos, sob curadoria de Philadelpho Menezes, com cerca de trinta poemas visuais expostos em painéis, todos produzidos por poetas brasileiros. Nesse evento, foi delimitado um segmento da poesia visual brasileira que se afastasse do poema visual eminentemente verbal, e que desse prioridade para os aspectos gráficos do texto, colocando no centro da comunicação poética, as imagens em todas as suas formas, como fotos, numerais, desenhos, gráficos, entre outros. Um poema exemplar para ilustrar a Poesia Intersignos é o *Poema Cartaz de Agitação*.

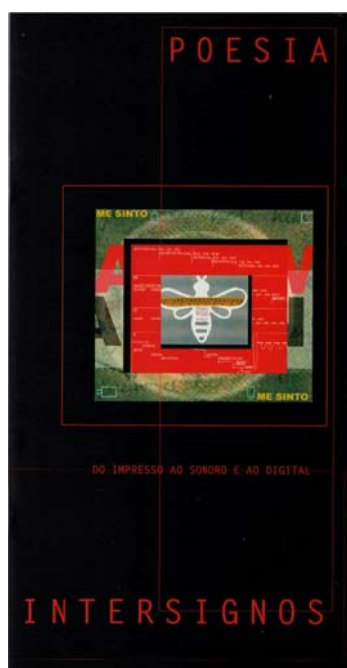


(MENEZES, 1980, s.n)

Nesse poema, Menezes presta uma homenagem ao poeta russo Vladimir Maiakovski, realizando uma montagem com a foto do poeta em uma de suas célebres performances, a imagem de soldados russos (talvez uma alusão à revolta no Encouraçado Potemkin) e a frase “o poeta é a antena da praça”. A figura de Maiakovski, de pronto, representa a filiação de Menezes aos poetas

radicais e revolucionários, para os quais sem forma revolucionária não há arte revolucionária. Acrescenta-se aí o fato de o poema pertencer ao livro-objeto *Vermelho*, produzido pelo poeta, em parceria com Ana Aly, em 1980, mostrando um claro posicionamento de Menezes frente aos temas política e artes. A frase dialoga com aquela proferida por Ezra Pound (2007, p.78), de que os artistas seriam a *antena da raça*, ou seja, aqueles que primeiro captam o que se passa no mundo, em seguida o reinterpretam e deixam seus testemunhos. Esta obra pode ser classificada de intersignos, pois se constrói a partir da intersemiose dos elementos visuais com o elemento verbal.

Em 1998, o poeta Philadelpho Menezes mais uma vez colocou a Poesia Intersignos em foco, desta vez no *Paço das Artes*, e adicionou alguns elementos novos ao caldeirão poético capitaneado por ele.



(Capa catálogo Mostra, 1998a)

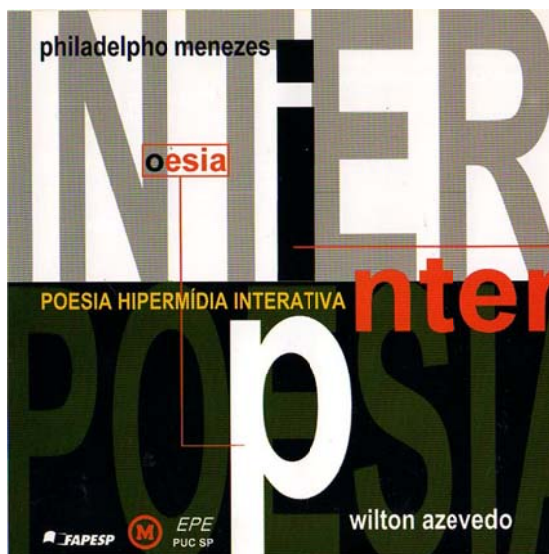
Atento às novidades tecnológicas que estavam aparecendo na época, principalmente com a sedimentação do computador pessoal, o poeta se abre para outras formas comunicacionais que, apenas com o advento das novas tecnologias, puderam ser utilizadas na produção artística. De acordo com Menezes:

A presente exposição dá continuidade a essas ideias, mas agora tendo em vista a explosão das formas comunicacionais que levou a poesia a experimentar com o universo do som, da imagem videográfica e com o vasto campo das novas tecnologias, sem deixar de lado o registro impresso. Se a poesia visual intersignos efetuava a exploração das possibilidades do impresso na fusão palavra/imagem, os poemas que aqui se exibem ultrapassam o *espaço material* do livro para se dar enquanto poemas-objeto, penetram no *espaço ambiental* do som para produzir a poesia sonora e incidem no *espaço virtual* das tecnologias para criar poemas digitais (MENEZES, 1998a, s.n).

Da mesma forma que a Poesia Intersignos, proposta por Philadelpho Menezes, em 1988, não tinha a pretensão de inventar a poesia visual, a nova modalidade de poesia intersignos, situada no final dos anos 1990, buscava criar um poema que saísse dos livros e se propusesse a mostrar, como a poeticidade se realiza, em uma interação formal entre os signos verbais e os demais signos, provenientes de cada uma das tecnologias que o poema utiliza. O poema se distancia, portanto, de uma postura ingênua que enxerga a mera aplicação da palavra, dentro de um aparato tecnológico, como a grande invenção do mundo poético marcado pelo universo midiático. A exposição realizada no Paço das Artes teve como principal intenção,

incitar o observador a deslocar sua atenção das técnicas usadas para os modos como os signos se combinam e se articulam dentro dessas técnicas, em processos poéticos intersignos que destacam as funções formais, estruturais e semânticas de todos os signos envolvidos no poema (MENEZES, 1998a, s.n).

Nessa mesma mostra, é exibido pela primeira vez o CDROM, Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa, produzido por Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, tendo conquistado diversos admiradores como os poetas italianos Enzo Minarelli e Renato Barilli, o uruguaio Clemente Padín e o poeta português Ernesto Melo e Castro, graças à novidade hipertextual, e a qualidade do material que, naquele momento, expandia a poesia para pontos jamais atingidos anteriormente pela arte poética.



(Capa do CDROM, 2000)

O projeto desenvolvido por Philadelpho Menezes dá continuidade a um processo já iniciado com os poetas concretos, que por sua vez é uma revisitação às experiências das vanguardas poéticas, e que só se realiza com o surgimento das novas mídias. Com o aparecimento das tecnologias digitais, a poesia concreta tem servido, para vários artistas, de fonte criativa para suas produções poéticas no meio virtual, permitindo desde a mais simples animação computadorizada de textos lineares, até experiências intermídias, em que dialogam o verbal, o sonoro (música eletroacústica) e o visual. Augusto de Campos, maior representante do Concretismo em atividade no Brasil, na introdução ao seu CDROM Não (2003), afirma que:

a possibilidade de dar movimento e som à composição poética, em termos de animação digital, vem repotencializar as propostas da vanguarda dos anos 50. VERBIVOCOVISUAL era, desde o início, o projeto da poesia concreta, que agora explode para não sei onde, bomba de efeito retardado, no horizonte das novas tecnologias. Desde que, no início da década de 90, pude pôr a mão num computador pessoal, percebi que as práticas poéticas em que me envolvera, enfatizando a materialidade das palavras e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinham tudo a ver com o computador (CAMPOS, 2003, s.n).

Nesse trabalho, pode ser encontrada uma série de *Clip-Poemas*, conforme definição do próprio autor. De acordo com Campos, o CDROM é fruto do trabalho de dois anos em que o poeta primeiramente criou animações para poemas visuais já existentes no formato impresso, na sequência, produzindo outros que

foram sugeridos pelo próprio veículo digital, principalmente a partir de programas como o Macromedia Director e o Morph.²³ Com o intuito de guiar o leitor, Campos agrupa os poemas em três eixos: *animogramas*, *interpoemas* e *morfogramas*.

No geral, os *animogramas* não passam de poemas concretos digitalizados e expandidos a partir de alguns truques eletrônicos. No CD são encontrados quatro *interpoemas*, construídos com o intuito de interação físicas do leitor. O primeiro poema *conversogramas* se realiza a partir de uma transconversa entre os poetas Cesário Verde, Fernando Pessoa e Maiakovski; *caoscage* surge de ensaio de Roland de Azevedo Campos sobre a aproximação entre as palavras *caos* e *Cage*; *inistante* explora de forma interativa o surgimento de palavras a partir das mudanças do primeiro morfema da palavra *inistante*, que se desdobra nas palavras *instante*, *restante*, *distante* e *bastante*; *portas do ouver*, último *interpoema* do CD, é constituído pelo jogo a partir das possibilidades semânticas de um ideograma chinês, inventado para representar a palavra porta. São cinco os *morfogramas* contidos em *Não* (*Pound Maikovski*, *João Webern*, *Stein Pound*, *Poesia é risco* e *Cage Boulez*), que no geral fazem a mescla de imagens em movimento e sons referentes aos artistas, expondo as relações estéticas existentes entre eles.

Ao longo de todo CD, é constante a presença da intermedialidade entre poesia concreta e poesia eletrônica, sendo que o recurso intermedial mais explorado é o da *hibridação medial*, ou seja, quando ocorre uma fusão efetiva entre diferentes suportes de expressão. Essa diferenciação permite, ao autor, definir a *hipertextualidade medial*, em texto eletrônico, como uma *intermedialidade stricto sensu*, de um lado, e a *hipertextualidade conceitual*, em texto impresso ou mesmo em outras mídias não eletrônicas, como uma *intermedialidade lato sensu* (WIRTH, 2006, p. 34).

Basta analisar qualquer um dos clip-poemas desenvolvidos por Campos, para se detectar uma mescla entre diferentes suportes, como por exemplo, no poema *Caracol*²⁴, em que som (voz e trilha sonora), imagem (desenho e letras) e elementos verbais se unem e se movimentam, expandindo os efeitos resultantes do poema visual apenas impresso.

Da mesma forma, o trabalho intermídia desenvolvido por Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo percorre as trilhas do multimídia, buscando com as

²³ Ferramentas de autoria multimídia para CD-ROMs e Internet.

²⁴ O poema *Caracol* pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=VHiVIAKhYW0>

ferramentas digitais, ampliar o campo de alcance do poema e introduzir o leitor dentro da obra, exigindo dele uma participação que se distancia de uma passividade. Os dois trabalhos surgem praticamente no mesmo período, sendo que ambos estavam sendo produzidos em meados dos anos 1997 e 1998, mostrando a visão empreendedora tanto de Augusto de Campos, como de Philadelpho Menezes, que já enxergavam a necessidade de abrir o diálogo entre as artes e a tecnologia digital. Esta mudança de visão sobre o objeto artístico pode ser entendida como uma postura de autor-produtor, pois captura como os poetas contemporâneos estão desenvolvendo estratégias de produção e circulação de suas obras, de forma atualizada com as movimentações de outros polissistemas, em diálogo com as mudanças advindas da globalização.

O projeto *Interpoesia* surgiu, de acordo com declaração de Wilton Azevedo (2009), em 1997, do encontro entre ele e Philadelpho Menezes em um evento de Arte e Tecnologia²⁵:

Naquela noite, no Instituto Cultural Itaú, eu reencontrei, depois de mais de dois anos, Philadelpho Menezes. Ele estava em uma sala cheia de fones de ouvido, em que o público podia acessar as poesias sonoras produzidas no mundo inteiro, as quais ele havia reunido com o rigor de sua curadoria, que era sua marca. Nesta ocasião falei sobre as experiências que estava realizando em meu estúdio com softwares de autoria e sobre o potencial visível que havia nestes experimentos para realizar um novo formato do fazer poético. Na semana seguinte, Philadelpho veio ao meu estúdio e mostrei-lhe então o que eu estava fazendo com imagens, sons e textos em um software de autoria. Todo aquele movimento disponível em apenas uma mídia o encantou, entusiasmando-o para fazer um trabalho em parceria (AZEVEDO, 2009, p. 04).

Naquele momento nascia a *Interpoesia*, fruto do diálogo entre dois poetas que perceberam que unindo forças, poderiam dar corpo a um projeto inovador para o panorama das artes no Brasil, ao colocarem em evidência, uma modalidade de poesia situada no estrato periférico do polissistema literário nacional e distante do centro canônico povoado pela poesia do papel.

Philadelpho Menezes entrou com a parte poética, passando para Azevedo poemas visuais que já havia realizado e publicado no meio impresso. A partir daí, Azevedo se encarregou de pensar em uma forma de traduzi-los para o

²⁵ 1997 – São Paulo Arte e Tecnologia. Poesia Sonora. Itaú Cultural.

meio digital. Nota-se nesse processo de criação da *Interpoesia*, algo semelhante com as estratégias de Augusto de Campos em seus Clip-poemas, sendo que no primeiro, existe, em minha opinião, um maior domínio do arsenal tecnológico por parte de Azevedo. Isso porque Wilton Azevedo já vinha trabalhando com a hipermídia há algum tempo:

Apesar da relevância histórica do Interpoesia, meu trabalho com a poesia digital não começou com este CD-ROM; eu já havia feito uma exposição em 1987, no Clube de Criação de São Paulo⁴, onde apresentei pela primeira vez, a Poesia Alegórica. Mais tarde, em fevereiro de 1988, no Museu de Imagem e do Som de São Paulo, apresentei o trabalho *Signação*, em que apontava o software como uma escritura da imagem fixa. É importante ressaltar que estes dois trabalhos fizeram parte da Mostra Internacional da Poesia Visual, em 1988, e que tive a oportunidade de apresentá-los publicamente a Eugen Gorringer (AZEVEDO, 2009, p. 07).

O projeto inovador do CDRom está na matriz conceitual criada por seus autores. Menezes e Azevedo estabeleceram um conceito para a produção de poesia digital, que se caracteriza por reunir “poemas em que sons, imagens e palavras se fundem, num processo sempre intersígnico complexo, em ambientes tecnológicos que propiciam precisamente a presença de signos verbais, visuais e sonoros em conjuminação com os programas de hipermídia” (MENEZES; AZEVEDO, 1999/2000, p. 62). Esse trabalho visa, portanto reunir as poesias verbal, visual e sonora, em um contexto em que a interatividade supera a ideia de intertextualidade, ou seja, em um ambiente em que o diálogo estabelecido entre as obras e autores se dá em ambiente eletrônico-digital e não transposto, traduzido ou adaptado. Tal poesia se caracteriza principalmente por dialogar com outros formatos de textos, já que:

Afusão de gêneros é natural na interpoesia: poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos da interpoesia, inclusive a possibilidade de novamente trafegar (e dialogar com) suportes não tecnológicos, em contraposição à eugenia da arte tecnológica (MENEZES; AZEVEDO, 1999/2000, p. 62).

Elemento bastante importante a se destacar no projeto da Interpoesia é o aspecto multidisciplinar que a obra propõe e que é uma marca da produção artística contemporânea, assunto que foi discutido ao longo desta tese.

Isso ocorre, pois a tecnologia digital pede um trabalho em equipe, reunindo profissionais de diversas áreas do conhecimento ao redor de um projeto comum. Grande parte dos projetos que envolvem arte e tecnologia ocorre com o apoio de empresas, indústrias, produtores ou pesquisadores da área de informática, além do amparo das universidades com os laboratórios de pesquisa. Somando-se a isso, há os festivais, encontros e outras instituições culturais sustentando e divulgando os artistas e pesquisadores na área da arte digital, fortalecendo assim os trabalhos em conjunto.

Uma equipe que se organiza com fins de produção artística, constituída por profissionais de diversas áreas do conhecimento, e cujos conhecimentos convergem de forma satisfatória no produto final, deve permitir uma inter-relação de sistemas mais coerentes. Dessa maneira, é preciso que a equipe envolvida esteja bem entrosada, ou seja, com um respaldo técnico benéfico, para que esse processo atinja sua melhor execução. Assim, “mais do que mediadores do artista com o processo e as tecnologias que compreendem sua obra, a equipe vai trabalhar conjuntamente, de modo sinérgico, para a produção da obra” (SANTOS e NETO, 2010, p. 699).

O projeto Interpoesia: Poesia Hipermissão Interativa (2000) é um produto cultural surgido a partir de uma produção cultural coletiva, podendo ao mesmo tempo ser considerado um projeto experimental e uma pesquisa acadêmica, já que envolveu uma ampla equipe de artistas e intelectuais ligados às universidades do Brasil e internacionais, liderada por Philadelpho Menezes, como aponta Jorge Luiz Antônio:

Além dos pesquisadores que ele orientava no Estúdio de Poesia Experimental do COS-PUC-SP, Philadelpho contou com a parceria de Wilton Azevedo, artista multimídia, *designer* e professor de Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Mackenzie; de David Scott, professor e chefe do Departamento de Francês do Trinity College, em Dublin (Irlanda), e secretário-geral da Associação Internacional dos Estudos Palavra e Imagem; e de Sérgio Bairon, professor do COS-PUC e da Universidade Mackenzie, além de produtor dematerial educativo e cultural em multimídia (ANTONIO, 2001, p. 256).

Mais uma vez, pode ser observada nesse trabalho, a presença da figura do produtor coletivo, definido por Itamar Even-Zohar como uma marca da produção cultural contemporânea, sendo o perfil de produtor visto como uma

estratégia para penetração nos estratos periféricos ou até mesmo centrais do polissistema literário, como já discutido nesse trabalho.

3.2 POESIA E INTERMÍDIA: A ESCRITURA EM EXPANSÃO

A intersecção entre a literatura e a informática tem se tornado uma prática comum na produção poética contemporânea, e acentua a tendência do texto de transpor os limites do papel, intensificando os processos de interpenetração dos materiais verbais, sonoros e visuais, já presentes em diversas modalidades da poesia experimental histórica, como já apontado aqui. Conforme Pedro Reis (2012), “a intrusão da informática no domínio da literatura pressupõe, desde logo, atender às implicações complexas entre máquina (*hardware*), programa (*software*) e texto” (REIS, 2012, p. 256). Sendo assim, o poeta passa a também desempenhar o papel de programador, ratificando a configuração dos poetas que se desdobram em outras funções, transformando-se em um produtor cultural.

De acordo com Lúcia Santaella (2004, p.160), a literatura no meio digital possibilita repensar o papel do artista ou poeta, dentro de uma configuração em que passam a exercer não só a função criativa, mas também a função de programador, ou seja, eles se inserem de maneira direta no meio de realização da obra. Em suportes impressos, o desdobramento do artista em outras funções não se faz tão necessária. O poeta não precisa obrigatoriamente acompanhar a produção do livro em todas as suas etapas, como diagramação e editoração, ficando tais atividades nas mãos das editoras. No meio digital, em poemas que se apresentam como animações, o poeta soma às suas reflexões estéticas a linguagem do computador. Com isso, o material poético sofre também modificações profundas em nível formal, como aponta Reis:

A literatura digital constitui um novo terreno para a inovação, por exemplo, no facto de as questões estéticas se colocarem não só ao nível do produto, mas também ao nível da produção: ao implicar programação, a literatura digital torna-se imaterial, dinâmica, múltipla. De facto, muitas obras literárias criadas em ambiente electrónico já não têm uma actualização única, o que provoca perplexidade num imaginário habituado a considerar o texto como uma manifestação singular (REIS, 2012, p. 257-258).

Menezes, ao travar contato com Azevedo, profundo conhecedor das poéticas digitais, pode em um trabalho de cooperação, produzir uma obra inovadora e norteadora para todas as futuras produções poéticas futuras realizadas no terreno experimental. Wilton Azevedo comenta como se deu esta parceria:

Quando eu conheci o Philadelpho Menezes, o convidei a fazer um CD-ROM de poesia intermídia. Unimos o trabalho dele sonoro com o meu com o computador. Na época O “Phila” trabalhava o dado sonoro, mas de forma analógica, pois até então ele não tinha trabalhado com a hipermídia. Ele já conhecia a poesia sonora, intersignos, mas não a hipermídia [...] Eu como *designer* e poeta, tinha o conhecimento dos dois. Quando começamos a trabalhar juntos em 1997, eu mostrei ao Philadelpho as possibilidades do som digital. Foi a partir daí que começamos a trabalhar no Projeto Interpoesia (AZEVEDO apud PENA, 2007, p. 85).

De acordo com Azevedo, poucos são os poetas que trabalham com a poesia intermídia no mundo e isso se deve a alta complexidade técnica que a mesma exige. Portanto, “não adianta entender de software, sem entender de poesia para fazer um poema em meio digital” (AZEVEDO apud PENA, 2007, p. 85).

Longo foi o caminho percorrido da poesia visual ao ciberpoema, ou poema digital. O computador permitiu a realização de qualquer experiência com o texto poético. Seja verbal, visual ou sonoro, o poema feito para o suporte digital sofre profundas transformações, tanto no aspecto formal, quanto na sua circulação e relação com o receptor, ou consumidor, como sugerido por Even-Zohar. No Brasil, Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes foram pioneiros nos estudos da poesia digital, que o mesmo nomeia de poesia intermídia, pelo seu aspecto de intersecção entre diversas mídias em um produto semelhante ao da poesia intersignos, com o acréscimo dos elementos cinéticos possíveis devido às novas tecnologias.

Grande parte da produção poética digital contemporânea se dá dentro do universo da intermídia, porém o conceito não é tão novo assim. O termo Intermedia nasceu em 1966 com o poeta Dick Higgins, com o intuito de criar uma categoria formal, capaz de dar conta do material produzido dentro de uma inter-relação entre diferentes meios, que se fundem conceitualmente em um novo meio, ou seja, “Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam intermedia. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte” (HIGGINS apud LONGHI, 2002, p. 01). Higgins emprestou o termo de Samuel Taylor Coleridge, que o usou em 1812 para definir obras que se situam entre

meios já conhecidos. Na década de 1990, alguns autores brasileiros como Philadelpho Menezes e Augusto de Campos retomaram o conceito proposto por Higgins, com o intuito de definirem suas práticas poéticas que trafegavam por esta zona de intersecção de mídias.

As experimentações de transpor o poema do papel para os novos suportes, e que conseqüentemente convergiram para o computador, mostraram aos poetas que o meio digital seria a resposta para as tendências que vinham se notando no universo artístico, e funcionou como uma válvula de escape criativa para os poetas que queriam expandir suas obras para fora do impresso, mas não possuíam tecnologia apropriada para tal produção. As palavras desejavam, a todo custo romperem os limites do papel, moverem-se na tela e fundirem-se com a imagem e o som. Assim, os conceitos de hipermídia e hipertexto caíram como uma luva para a nova poética digital.

O que conduziu Higgins para o desenvolvimento do conceito de intermídia foi o surgimento dos happenings, no final dos anos 1950 e início dos 1960. Com origem na ideia de colagem, o happening surge em meados da década de 1950, com artistas plásticos americanos e alemães, que passaram a adicionar ou remover, substituir ou alterar componentes de suas obras visuais. Começaram incluindo objetos em suas obras, para, em seguida, realizar colagens que envolviam o espectador, as quais nomearam de “ambientes”. A partir de 1958, incluíram pessoas como parte das colagens e chamaram esta arte de happening. O happening, para Higgins, funcionava como um intermeio, “pois era um terreno desconhecido que ficava entre a música, a colagem e o teatro” (HIGGINS, 1984, p. 22).

Sendo assim, os recentes experimentos com a poesia sonora e a poesia concreta foram imediatamente categorizados pelo autor, como obras intermídia, haja vista que habitam uma região entre a literatura e as artes visuais. As obras produzidas nesse contexto ficam impossíveis de serem rotuladas em uma ou outra categoria, por se realizarem exatamente pela fusão operada no nível de sua significação. É preciso lembrar que, na época que Higgins desenvolve sua teoria, os computadores estavam longe do formato conhecido hoje em dia, e iniciavam-se ainda os primeiros ensaios para o desenvolvimento de uma rede de comunicação e informação. Em 1959, na Alemanha, surgiram os primeiros programas de

computador geradores de texto e o hipertexto não passava de uma mera ideia, mais tarde retrabalhada e batizada por Theodor Nelson²⁶.

O conceito da intermídia está embasado na fusão conceitual de meios distintos que produzem um terceiro meio, diferente dos anteriores, sendo esta fusão conceitual mais do que uma simples mistura de elementos. “É uma relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos reunidos em um mesmo modo de representação” (LONGHI, 2002, p. 03). Deve ser salientado ainda que o conceito de intermídia não pode ser datado, pois, na concepção de Higgins (1984), sempre que existir o desejo de unir dois ou mais meios existentes, sendo que desta fusão nasça um terceiro, existe a obra intermídia. Assim, “Intermídia é uma possibilidade, sempre existiu e sempre existirá” (LONGHI, 2002, p. 04).

Para o professor e poeta Wilton Azevedo, a produção de poesia intermídia é bastante praticada no Brasil, mas ainda não é relevante, pois ainda não atingiu um nível qualitativo satisfatório:

Hoje se faz muito trabalho no Brasil no suporte digital, mas, na minha opinião, é de baixa qualidade. Pelos softwares serem muito semelhantes, os conceitos são confundidos. Alguns trabalham interatividade, chamando isso de realidade virtual, outros trabalham com softwares interativos chamando isso de Imersão, outros trabalham com jogos com conceitos da realidade virtual e hipermídia e tem pouca gente trabalhando a E-poetry ou poesia digital que trabalha a interação do dado sonoro, com as imagens em uma escritura expandida (AZEVEDO apud PENA, 2007, p. 86).

Acredito que isso se deve ao fato de que as mídias digitais ainda são bastante novas em relação a outras tecnologias como a voz e a escrita, e, portanto, é normal que os artistas ainda estejam começando a experimentar com os novos suportes, produzindo muitas vezes obras não muito elaboradas e aquém do potencial existente nestas tecnologias. Importante pensar que essa poesia está sendo construída após longo período de sedimentação da escrita como expressão máxima da literatura, como aponta Katherine Hayles:

²⁶ Theodor Holm Nelson, ou simplesmente Ted Nelson, é um filósofo e sociólogo estadunidense nascido em 1937. Pioneiro da Tecnologia da Informação, inventou os termos hipertexto e hipermídia, em 1963, e os publicou em livro, no ano de 1965. Também inventou os termos transclusão, transcopyright e virtualidade. (Fonte: Wikipédia)

[...] a literatura eletrônica chega em cena após quinhentos anos de literatura impressa (e, naturalmente, após bem mais do que isso de tradição oral e manuscrita). Os leitores chegam a uma obra digital com expectativas formadas no meio impresso, incluindo um conhecimento extenso e profundo das formas de letras, convenções do meio impresso, e estilos literários impressos. Por necessidade, a literatura eletrônica deve preencher essas expectativas mesmo à medida que as modifica e as transforma (HAYLES apud COSTA, 2011, p. 04).

O conceito de escritura expandida é uma contribuição de Azevedo para os estudos de poesia digital, e ajudam a explicar e compreender o fenômeno de que os suportes digitais da hipermídia proporcionaram uma diferente noção de espaço, no que diz respeito à representação. Para Wilton Azevedo, nada no ambiente digital se dá de forma isolada ou ao acaso, ou seja, tudo está sujeito a uma escritura programada, uma escritura expandida. Sendo assim, “o poema pode ser desprovido de palavras, a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias, o que é poético é a expansão dos signos, fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência – em mutação constante, uma experiência que não se preocupa em criar fórmulas” (AZEVEDO, 2009, p. 08).

Essa poesia não se manifesta seguindo os moldes literários de gêneros e regras de composição. São produtos do não-lugar e se constroem com a convergência de diferentes artes como cinema, literatura, além da programação de softwares, edição sonora, animação, e, mais recentemente, os games. Na escritura expandida, há uma preocupação com o aspecto hipertextual, em que o poema surge de equações matemáticas. Sendo assim, “a técnica agora não diz mais respeito à manipulação de materiais, mas à manipulação de tecnologia” (SANTAELLA, 2005, p. 61).

O leitor de poesia digital tem que se abrir para a desordem presente naturalmente na poesia hipertextual, já que ele está constantemente sendo bombardeado por estímulos intermediados pelas linguagens dos videocliques, vinhetas de televisão, Internet, CDROM, Blogs e câmeras digitais. Tal maneira de se relacionar com a informação produz uma mudança na própria definição de imagem, som e verbo. De acordo com Lucia Santaella:

[...] Texto, imagem e som já não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns nos outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornam-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas (SANTAELLA, 2007, p. 24).

É inevitável considerar os avanços tecnológicos como fatores decisivos para a escritura expandida, pois é a partir das ferramentas digitais que a produção artística e o fazer poético são reconfigurados, com transformações na própria construção da escritura poética. Para Wilton Azevedo:

Assim como as primeiras navegações foram um dos principais fatores para a expansão humana de cultura e misturas étnicas, a cultura digital, por meio de seus sistemas hipermediático, ofereceu este mesmo diagrama de transformação por meio da migração virtual. Não à toa, usamos o mesmo verbo, navegar, para esta ação do clicar e adentrar este labirinto narrativo, uma nova etapa para que códigos, que viviam em sistemas matriciais isolados (verbal, visual e sonoro) passem, a partir da era do software, a explorar novas formas de se fazer perceber como linguagem. (AZEVEDO, 2009, p. 13).

As mudanças apontadas por Azevedo vão direcionar a produção poética para os meios digitais rumo a uma ruptura com as noções fechadas de gêneros e espécies, existindo algumas formas recorrentes, mas que estão sempre se reinventando a cada trabalho.

O texto com característica expandida e maleável acaba com a ideia do registro estável, de um memorial determinista, do saber analítico e acumulativo. É uma escritura disposta em arquivos para serem articulados no sentido polissigno, e não se trata aqui de um eufemismo semiótico, e sim de começarmos a ver com mais atenção um signo que não necessita transitar para ter outros sentidos taxionômicos: é um signo que se apresenta como escritura expandida, é uma escritura de síntese do conhecimento, a da poética (AZEVEDO, 2009, p. 82).

Importante salientar ainda que o processo de expansão da escrita não se faz apenas a partir do domínio técnico da tecnologia digital, mas também “pelo uso desta como manifestação do fazer hipermediático, levado adiante pelos artistas, poetas, filósofos, educadores e muitos outros que encontraram nesses

softwares de autoria uma nova forma de se fazer compreender ou experimentar” (AZEVEDO, 2009, p. 14).

Dentro da produção poética realizada em contexto digital, excluindo aquelas que são meras publicações de textos impressos no formato virtual, existem inúmeras experiências que envolvem releituras de poemas convencionais, inicialmente produzidos em formato impresso, e outros que são pensados e produzidos diretamente em formato digital, não podendo existir nos suportes convencionais de poesia. A exploração da linguagem varia muito de trabalho para trabalho. Em certos casos, existem obras que se abrem à interação, e em outros que são realizadas com a estrutura do digital, mas que se executam apenas quando assistidas pelo espectador.

O projeto *Interpoesia*, criado e desenvolvido por Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, trafega por algumas destas linguagens digitais, mantendo sempre uma preocupação em criar uma zona de interação do leitor com o poema. O CDROM é constituído de dez poemas divididos em dois grupos nomeados de “i” e “p”. No lado “i”, de *Inter*, estão os poemas de Philadelpho Menezes: *O Lance Secreto*, *Reviver*, *O Inimigo*, e *Máquina*. Do lado “p”, de *Poesia*, estão os poemas *Missa*, *Lábios*, *Atol*, *Somatória*, *O Tigre*, e *Vírus*, de autoria de Wilton Azevedo. Importante destacar ainda que os interpoemas pertencentes a Menezes, contidos no projeto, já existiam em formato impresso e possuem a arte final realizada por Ana Aly.

Tais dados apresentam uma faceta bastante comum dentro das poéticas digitais, que consiste nas adaptações dos poemas já preexistentes em outro formato, para as novas mídias eletrônicas. Esta é mais uma marca das poéticas realizadas com estas tecnologias, tendo Philadelpho Menezes também desenvolvido trabalhos a partir de poemas visuais já concebidos para o formato impresso.

Porém, não se pode deixar de observar que os trabalhos de Menezes não se constituem apenas como meras adaptações para outras mídias, fazendo proveito das ferramentas digitais de maneira vazia e pouco criativas. Pelo contrário, os poemas contidos no CDROM, mesmo tendo sido primeiramente publicados como poemas visuais, já possuíam elementos que os conduziram ao formato hipermidiático, mantendo a principal característica da *intermídia*, e da obra hipermídia, que se fazem intersígnos.

O processo de adaptação das obras para outros formatos é denominado por Jay Bolter e Richard Grusin (1999) de *remediação*. De acordo com esses teóricos, as criações de obras em ambientes digitais se utilizam de meios anteriores ao surgimento destas tecnologias, e funcionam como um jogo entre o antigo e o novo que se processa em um nível de fusão de técnicas e significados. Isso porque na hipermídia, “criar é rearranjar formas existentes. Em fotomontagem, as formas pré-existentes são as fotografias; no hipertexto literário são os parágrafos da prosa; e na hipermídia elas podem ser prosa, gráficos, animações, vídeos e sons” (BOLTER; GRUSIN apud LONGHI, 2002, p. 09).

Esses autores sustentam a ideia de que existe uma lógica oscilante entre a imediação (*immediacy*) e a hipermediação (*hypermediacy*), também conhecidas como “transparência” e “opacidade”. A *immediacy* torna o meio imperceptível aos olhos do ciberleitor²⁷, ao passo que a *hypermediacy* possibilita a consciência da presença do meio pelo observador da obra. Para Raquel Longhi:

A lógica da opacidade e da transparência dá uma ideia das formas pelas quais ocorre a fusão de meios. A presença marcante do meio resultante é algo que sempre fascinou o artista e o técnico, na verdade: o meio como referencial, como algo que se mostra na sua especificidade e nas suas características. Por outro lado, a ilusão de transparência do meio também tem sua importância, já que com isso privilegia-se o conteúdo, que, desta forma, adquire mais força e poder de significação (LONGHI, 2002, p. 10-11).

Nas obras intermédias, a presença dos meios anteriores, ao se fundirem ao meio digital, não seria notada. Tal lógica explica também a tensão que se configura entre o técnico (programador) e o artista produtor de obras em ambientes digitais. Enquanto o técnico busca manter a ilusão de transparência, principalmente no design de interface, o artista investe na própria interface, explorando seus significados, e conseqüentemente expõe a “opacidade” do meio.

Outro teórico que se preocupou com as transposições de obras impressas para a tela do computador foi Júlio Plaza, principalmente em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2010). Para Plaza, as poéticas desenvolvidas pelas vanguardas artísticas foram potencializadas pela linguagem computacional, através

²⁷ O termo *ciberleitor* é usado por Jorge Luis Antonio, em sua tese *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais* (2005).

de um processo que o autor chama de tradução intersemiótica. De acordo com Júlio Plaza, esta modalidade de tradução funciona:

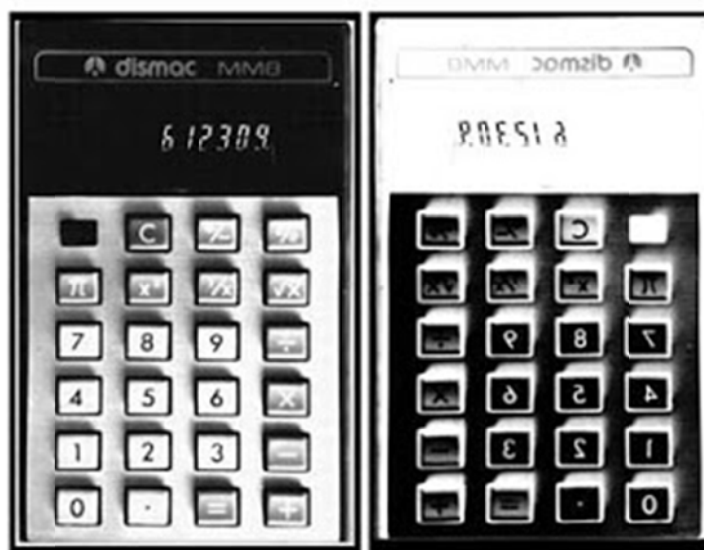
como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação [...] como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (PLAZA, 2010, p. 14).

É importante destacar que na operação de tradução, por envolver informações estéticas, jamais ocorrerá uma tradução literal, sendo que na verdade, a tradução intersemiótica de um texto poético se realiza com perdas e ganhos semióticos, caracterizando a tradução como uma recriação poética. Isso ocorre, pois:

a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2010, p. 01).

A modalidade de tradução criativa deve levar em conta o que Jakobson (2010) chama de função poética da linguagem, que envolve a mensagem em um tom que se distancie do pragmatismo referencial da linguagem comunicacional cotidiana, criando uma tendência para uma linguagem que indica sua própria materialidade e seu próprio processo construtivo. No caso da função poética, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância o que [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética” (PLAZA, 2010, p. 27).

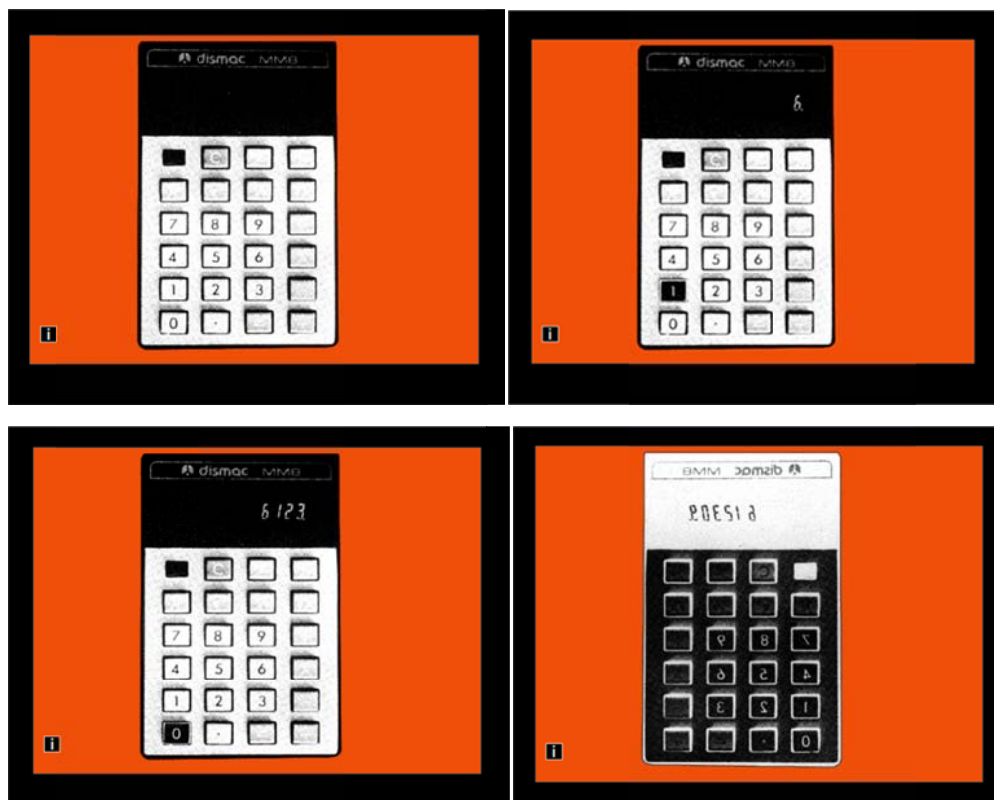
Em muitos casos, o rearranjo de um poema visual para o formato digital, aprimora a obra e adiciona qualidades que superam o original. Um bom exemplo contido no CDROM Interpoesia, é o poema Máquina, primeiramente publicado no livro 4 Achados Construídos (1980).



(MENEZES, 1980, s.n)

O poema, em sua versão digital, inicia-se com a foto de uma antiga calculadora da marca *Dismac*, em princípio com o visor apagado. A partir daí começam a piscar alguns números no teclado da calculadora. Inicialmente nota-se o número “6” piscando, o que funciona como um convite ao ciberleitor para a interação. Ao clicar sobre esta tecla, surge o dígito “6” no visor, simultaneamente com o som de uma voz gravada que pronuncia “a”.

Na sequência começa a piscar o número “1” e repete-se o mesmo procedimento anterior, assim sucessivamente, até chegar ao número “612309”. Logo, a tecla “=” começa a piscar, e ao ser acionada, surge, no lugar desta calculadora, uma segunda máquina com as cores invertidas e a palavra “POESIA” estampada no visor. Desta vez uma voz gravada soletra as letras, convertendo os elementos visuais em sonoro.



(Sequencia telas -Máquina)

Ao se referir a esse trabalho, Menezes afirma que:

In my poem, an inverted number becomes the word “poesia” = “poetry” in English, suggesting that poetry flows from the interior of machine and calculation, but, at the same time, the poetry works as opposite or the reverse side of technology. The number out of the machine doesn’t have the same meaning. The visual sign (machine) gives its own meaning to the association of signs (MENEZES, 1998d, p. 06).²⁸

Nesse poema existe apenas um único percurso a ser realizado pelo ciberleitor, que consiste em seguir as indicações das teclas que piscam, portanto, mesmo que haja uma interatividade, é visível a linearidade da execução da obra. Ou o leitor segue o comando dado, ou o poema não se desenvolve.

Ocorre no processo de construção do poema, um fenômeno de tradução intersemiótica, em que os números são convertidos em letras, pela relação

²⁸ No meu poema, um número invertido torna-se a palavra “poesia” = “poesia”, em Inglês, sugerindo que a poesia flui a partir do interior da máquina e do cálculo, mas, ao mesmo tempo, a poesia funciona como o oposto ou o lado reverso da tecnologia. O número da máquina não tem o mesmo significado. O sinal visual (máquina) dá o seu próprio significado para a associação de signos. (Tradução nossa)

de semelhança física (icônica) que possuem ao serem lidos ao contrário. É possível observar, portanto, que os três elementos (verbal, icônico e sonoro) que constituem o poema, interagem entre si, produzindo a semiose da obra. Ainda com relação ao poema de Menezes, Giuliano Tosin afirma que:

O leitor, à medida que insere os dígitos no visor, está inserindo informações no meio, reduzindo seu estado entrópico ao aplicar-lhe redundância. Este procedimento vai permitir que, antes mesmo que os números sejam postos ao contrário, já possa ser prevista a metamorfose da obra, uma vez que, a cada dígito inserido, uma voz pronuncia a letra correspondente a ele (TOSIN, 2005, p. 10).

Mesmo não sendo um trabalho em que o suporte hipermídia é utilizado em toda sua complexidade, *Máquina* configura-se como um trabalho importante na trajetória das poéticas digitais, e pode ser considerado um poema para hipermídia, como defende Wilton Azevedo no documentário *A Poética de Philadelpho Menezes* (2001): “A máquina, por exemplo, que é uma calculadora, é um poema para hipermídia. No impresso ela perde muito. Porque você tem o som, você tem o virar, você tem a cor” (AZEVEDO apud GOIFMAN; MÜLLER, 2001).²⁹

Além dos aspectos intermídia, presentes em todo o trabalho incluído no CDROM *Interpoesia*, foi o elemento interatividade, ainda de forma bastante primitiva nesse trabalho, que possibilitou um dos primeiros exercícios de poesia hipertextual no Brasil. A preocupação com a participação do leitor na construção do poema foi uma constante em toda a obra de Menezes, e se potencializou conforme as tecnologias digitais vinham sendo criadas e inseridas em suas pesquisas, tanto acadêmicas quanto poéticas. Desta forma, tinha consciência das limitações de suas experiências em poesia digital, já que essas tecnologias ainda eram novidade. Para Menezes:

²⁹ O documentário *A Poética de Philadelpho Menezes* pode ser visto no link: <http://www.youtube.com/watch?v=Vb8FI2X6wCQ>

In the case of hypertext poem, the interactivity may be really new, since the reader must choose the sequence of the poems. But, even there, we must consider that the trends to be chosen by the reader are given by the poet in a closed number of combination. So it is only a partial interactivity and variability. Until now, interactivity and a shared responsibility of poet and reader is only a promise of new technologies. And the machine appears as a passive channel of this feasible new relationship (MENEZES, 1998d, p. 06).³⁰

No projeto *Interpoesia*, considerado hoje obra de referência para qualquer pesquisador que se aventure a percorrer as poéticas digitais, Menezes, em parceria com Wilton Azevedo, conseguiu construir uma obra em que os aspectos técnicos se apresentam muito bem estruturados, dando corpo ao trabalho que Menezes já vinha realizando no campo da poesia visual e sonora, em que prevalece uma postura crítica frente à tradição poética brasileira, e sua predileção pelas experiências advindas das vanguardas poéticas, incluindo a Poesia Concreta brasileira.

Para realizar suas obras, Menezes não titubeou em se utilizar de qualquer tecnologia para dar forma as suas ideias, o que possibilitou ao poeta ampliar seu próprio campo de ação, que passou a se estender também para as áreas de programação, gravação sonora, auto-editoração, além das organizações de Festivais, coletâneas poéticas e ensaísticas, e Mostras de Poesia no Brasil e exterior. Com isso, Menezes problematizou, assim como já havia sido feito pelos concretistas, além de Enzo Minarelli, Clemente Padín e outros, o papel do autor e da obra poética.

Em primeiro lugar, o autor deixa de exercer apenas esse ofício, e, ao acumular outras funções, transforma-se em produtor cultural. Em segundo lugar, ao aproximar a obra poética do leitor, possibilitando inclusive a sua intromissão física no poema, Menezes coloca em cheque até o conceito de obra de arte fixa, que começa a desaparecer porque:

³⁰ No caso do poema hipertextual, a interatividade pode ser realmente nova, uma vez que o leitor deve escolher a sequência dos poemas. Mas, mesmo lá, é preciso considerar que os caminhos a serem escolhidos pelo leitor são dados pelo poeta em um número fechado de combinações. Por isso, é apenas uma interatividade parcial e variável. Até agora, a interatividade e uma responsabilidade compartilhada do poeta e leitor é apenas uma promessa das novas tecnologias (Tradução nossa).

Como ela não é fixa e é mais um processo de interação, de uma coisa pré-fabricada, pré-oferecida, incluindo a atuação do usuário, induz, inclusive, à ideia de desaparecimento do conceito de obra fixa. O que vale passa a ser o processo de criação. Assim, muitas obras que se estabelecem em tecnologia de rede funcionam como processo sugerido, um processo que é dado ao usuário (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p. 117).

É, portanto, o fator de interação que se apresenta como a grande contribuição de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo para os estudos e produções poéticas contemporâneas, elemento que já existia em potência nos trabalhos intersígnos de Menezes e que ganha força com sua aproximação das tecnologias digitais.

3.3 HIPERMÍDIA: INTERAÇÃO, PROCESSO E JOGO

Segundo Pierre Lévy, um dos principais pensadores das mídias digitais e do hipertexto em atividade, “com a escrita, e mais ainda, com o alfabeto e a imprensa, os modos de conhecimentos teóricos e hermenêuticos passaram, portanto, a prevalecer sobre os saberes narrativos e rituais das sociedades orais”. (LEVY, 1996, p. 38). No entanto, mesmo com a forte presença da escrita na cultura, principalmente a partir do século XIX, o poema ainda se faz de forma coletiva, e depende necessariamente do leitor para existir, pois, antes de tudo, o poema é um ato comunicacional que envolve emissor (es) e receptor (es). É só através do ato da “leitura” que o poema se recria.

Ocorreu ao longo do século XX, uma série de inovações tecnológicas que imprimiram nas artes, diferentes e diversas possibilidades de linguagens. Além de potencializar o processo de circulação literário através da imprensa, televisão e rádio, também modificou a forma de se produzir e “ler” poesia. No atual cenário, em que o papel não se faz tão onipresente, e cuja principal marca é a visualidade, a poesia continua sendo uma atividade que só acontece no coletivo, embora os meios de produção sejam outros, o espaço tenha se expandido e o tempo tenha se tornado descontínuo. Assim, a poesia continua sendo uma ferramenta de diálogo com o outro, e um local onde o homem se reencontra e se insere no mundo.

Seguindo o raciocínio de Itamar Even-Zohar, ao discutir cultura, pode-se criar um paralelo com sua reflexão, afirmando que o trabalho poético funciona como um conjunto de ferramentas para a organização da vida em nível coletivo e individual, podendo ser ferramentas passivas ou ativas. Segundo Even-Zohar:

Las herramientas “pasivas” son los procedimientos con cuya ayuda la “realidad” se analiza, se explica, y llega a “tener sentido” para los seres humanos [...] Las herramientas “activas” son los procedimientos con la ayuda de los cuales un individuo puede manejar cualquier situación ante la que se encuentre, así como producir también cualquier tipo de situación (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 76).

A constatação feita por Even-Zohar vai ao encontro daquilo que Iuri Lotman pensa sobre cultura. Na concepção do semioticista russo, é a cultura a responsável por determinar um conjunto coerente de procedimentos, com a ajuda das quais o mundo pode ser organizado, ou seja, "El trabajo ‘principal’ de la cultura [...] es la organización estructural del mundo circundante. La cultura genera ‘estructuración’ y crea una esfera social alrededor del hombre que, al igual que la biosfera, propicia la vida (en este caso social y no orgánica) (LOTMAN; USPENSKIJ apud EVEN-ZOHAR, 2011, p. 100).

A cultura, para os autores acima destacados, é uma caixa de ferramentas de hábitos e habilidades, mediante a qual o artista pode criar estratégias de ação na vida cotidiana. Penso que o mesmo raciocínio pode ser aplicado nas artes poéticas. O poeta se equipa de uma série de repertórios oriundos de outros períodos históricos, e com isso mantém um diálogo com o passado e ajuda a construir sua contemporaneidade, moldando o pensamento de sua época. Com isso, a arte, ao mesmo tempo em que ajuda a explicar a realidade, também é usada como uma ferramenta de produção de realidades.

Com o crescente desenvolvimento da informática, as facilidades proporcionadas pelos computadores pessoais e a expansão da Internet no final dos anos 1990, as barreiras entre a produção e recepção das obras vêm sendo abolidas. Hoje, as diversas questões levantadas sobre a produção e recepção de poemas na rede mundial são alvo de discussões e diversos estudos desenvolvidos por críticos e

pesquisadores de literatura. Com relação a isso, Caparelli, Gruszyнки e Kmoohan (2000) esclarecem que:

Com as novas tecnologias, antigas categorias estéticas estão ameaçadas de desaparecimento. Destas, o princípio fenomenológico da contemplação é a primeira a ser posta em xeque. Não somente na esfera da recepção, mas também, na da produção, antigos hábitos mostram-se ineficientes. A prática, a estética e a própria noção de obra de arte são despossuídos dos seus conteúdos tradicionais, como também a arte encontra-se em uma encruzilhada (CAPARELLI; GRUSZYNKI; KMOHAN, 2000, p. 80).

Como já observado aqui, as obras artísticas projetadas para os meios telemidiáticos requerem sempre a presença de parceiros. As linhas que separam a autoriada recepção são tênues, os espaços, embora diferentes, são compartilhados por ambos. A criação sai do exclusivo plano do imaginário, já que outros participam da construção do poema. O texto, repleto de particularidades, ao contrário do que acontece no texto escrito que já está realizado fisicamente, precisa ser decodificado pelo outro para ganhar sentido. Assim, é só a partir de um processo de interatividade entre o leitor e o poema que se constrói a obra, sendo o leitor, alguém que detém certo conhecimento técnico no meio digital.

O ciberpoema exige um leitor atento e possuidor de habilidades técnicas. Com a interatividade o leitor torna-se co-autor da obra. O preconceituoso postulado da autoria é posto contra a parede. No poema visual, ela pode ser compartilhada. É possível reconhecer níveis de autoria, por exemplo: isto de “x”, aquilo de “y”; ou então: isto de “x” que manipulou “y” que gerou “z”, manipulado por “w”. Entretanto, o produto final desta simbiose é o *constructo* não as suas partes isoladas. No ciberpoema a autoria é coletiva. É possível pensar um ciberpoema em sistema aberto no qual leitores anônimos colaborariam como autores anônimos em uma obra coletiva que, por definição, seria uma obra inacabada, indeterminada, em progresso (CAPARELLI; GRUSZYNKI; KMOHAN, 2000, p. 81).

Os elementos de interação digitais, na verdade já vinham sendo desenvolvidos por diversos poetas antes mesmo da disponibilidade das tecnologias digitais, entre eles Philadelpho Menezes e o seu projeto da Poesia Intersignos. O principal conjunto de repertórios, que de certa forma foram absorvidos por Menezes, pertencem ao grupo do *Poema Processo*, capitaneado por Wladimir Dias-Pino. Tal grupo pode ser considerado pioneiro na discussão e produção de obras hipermídias

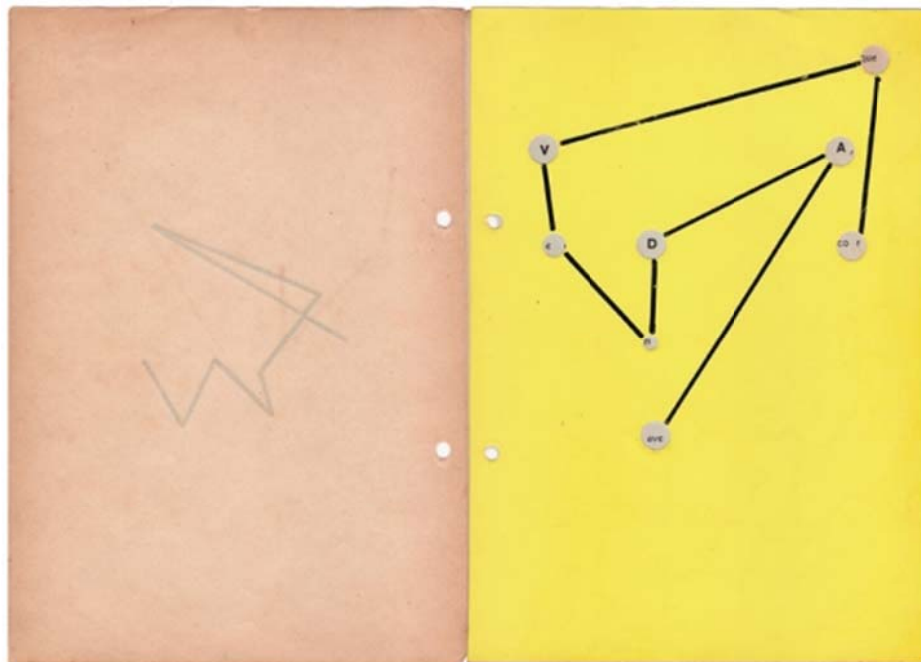
no Brasil. É o que afirma Wilton Azevedo quando relata sobre sua experiência com o projeto *Interpoesia* em parceria com Philadelpho Menezes:

Quando realizei o Interpoesia (1997), sabia que este trabalho fora gerado em um sistema que levava em consideração muito mais o ponto de vista de sua escritura do que da escrita, aquela mais próxima ao poema processo e seus conceitos, do que de um nicho específico noigandreziano e da própria poesia concreta pertencente a outros poetas que acabaram por ficar à margem (AZEVEDO, 2009, p. 30).

Philadelpho Menezes tinha nas experiências da poesia processo sua principal fonte de reflexões sobre os diferentes horizontes que a poesia experimental apontava para a criação da sua Poesia Intersignos. Para Azevedo,

O poema processo está mais ligado aos conceitos de hipermídia do que a poesia concreta. Não é à toa que Philadelpho Menezes recuperou Wladimir Dias-Pino, Álvares de Sá, porque ele sabia que o trabalho com o dado sonoro está mais próximo ao poema processo (AZEVEDO apud PENA, 2007, p. 85-86).

Usarei como exemplo de poema-processo, *A Ave* (1952), livro-poema mais emblemático de Dias-Pino, que o projetou para o alto panteão dos poetas experimentais em nível mundial.



(Fragmento *A Ave* - Coleção Neide Sá)

Em *A Ave*, Dias-Pino deu um grande passo para libertar sua obra das ações arbitrárias do alfabeto. O livro é constituído por um conjunto de versos (“*A ave voa dentro de sua cor*”, “*Sua aguda crista completa a solidão*”) em que as palavras se encontram espalhadas pelas páginas e são ligadas por um traço negro contínuo. Fator relevante que aproxima o poeta de uma preocupação de interação entre poema e leitor se dá na apresentação do livro, que é formado por folhas soltas, armazenadas dentro de uma caixa, em que também é encontrada uma tabela com as palavras empregadas, e versões que usam elementos algébricos e geométricos para recompor o poema. O livro foi lançado com tiragem de 300 exemplares, e Dias-Pino jamais quis reeditá-lo por considerá-la quase uma instalação, em que o manuseio é fundamental para a leitura, como é relatado pelo próprio poeta:

Esse é um livro essencialmente artesanal. Ele foi todo construído a mão por mim, impresso em um prelinho também tocado a mão que era o que eu tinha disponibilidade na época. Ele é todo montado e perfurado também nesse sentido. Na verdade, eu nunca fiz questão de lançar outra edição, porque o interessante para mim não era que a pessoa encontrasse o livro, mas que ela mesma o construísse. Ao construir, ela vai ver os meus defeitos e crescer outras coisas da experiência dela. Eu não fico muito contente do cara encontrar o livro, é preferível que ele leia a estrutura do livro e reconstrua o processo (DIAS-PINO apud MARTINS; CAMARA, 2011, p. 31).

No poema *A Ave*, e praticamente em toda sua obra, Dias-Pino coloca em questão o que resta no lugar do código verbal, quando o mesmo é destruído. Ele implode os códigos regulares de leitura, para em seu lugar propor permutações numéricas e visuais que devem ser acionadas pelo leitor. Com isso, “*A Ave* se apresenta como um programa. A partir da contínua metamorfosado código visual/verbal, perde-se a referência inicial da palavra, transformando-se o poema em elemento plástico” (MARTINS; CAMARA, 2011, p. 13).

O projeto *Interpoesia: Poesia hipermídia interativa* (2000), de certa forma, recupera a ritualização da linguagem, haja vista sua preocupação com o fazer pré-programado, marca registrada de sua escritura, isto é, tudo que faz parte de sua programação é previamente concebido, ou seja, é processo.

Um elemento essencial para se pensar o poema processo, e suas experimentações que interferiram no repertório da produção de Menezes, é o aspecto lúdico presente nesta poesia. Uma poesia que mesmo mantendo um grau

alto de ruído e complexidade de articulação e comunicação, ainda consegue ser algo divertido, que provoque o leitor.

Johan Huizinga (2000) propõe, em uma tentativa de definir o ser humano, chamá-lo de *Homo ludens*, tendo em vista o jogo como fator determinante na estruturação de sua vida, presente em tudo que acontece no mundo. Conforme Huizinga, “Em sua função original de fator das culturas primitivas, a poesia nasceu durante o jogo e enquanto jogo — jogo sagrado, sem dúvida, mas sempre, mesmo em seu caráter sacro, nos limites da extravagância, da alegria e do divertimento” (HUIZINGA, 2000, p. 136). Em toda parte, ao longo da história da humanidade, encontram-se exemplos de poesia como jogo social, que funcionam como um instrumento de organização cultural de determinado povo. Elementos como o ritmo, acentuação das sílabas, rimas, assonâncias, aliterações, e muitos outros, podem consistir em outras manifestações do espírito lúdico. Espírito encontrado por Philadelpho Menezes (1998c) nos primeiros poemas concretos, e retrabalhados por ele em sua poesia repleta de elementos de humor e brincadeira com os aspectos verbais, visuais e sonoros.

Talvez o elemento mais visível, ao se pensar na relação entre poesia e jogo, seja a interação entre poema e leitor. Em seu trabalho nomeado de *Interpoesia*, Menezes explora todas as possibilidades desta maneira de se fazer arte interativa. O conceito de *interpoesia* é fruto de duas experiências em poesia realizadas por Menezes, que são as pesquisas em poesia visual, simultaneamente aos seus estudos e produções de poesia sonora, sendo, portanto, na fusão da poesia intersignos e da interatividade, que esse projeto se constrói.

Se de um lado o artista redesenha seu papel de autor, tendo que cada vez mais se aproximar de outras funções que até então não desempenhava, tornando-se também um produtor cultural, além de aprender saberes que não eram de seu interesse, como questões técnicas de programação e trabalho em equipe, na outra ponta da produção artística encontra-se o leitor, que na configuração da poesia digital exerce papel relevante na reprodução dos poemas. No que diz respeito à interação dentro da produção poética digital, Santaella atesta que:

O adjetivo “interativo” surgiu como um termo mais inclusivo para descrever o tipo de arte da era digital, a ciberarte, na qual a rapidez de transformação da tecnologia tem expandido notavelmente o campo de atuação do artista. Estes interagem com as máquinas computacionais, uma interação complexa com um objeto inteligente, tendo em vista criar interações com os usuários que, graças à internet, irão receber a arte em suas próprias máquinas, manipulando essa arte ao participar de rotinas pré-programadas que podem variar e ser modificadas de acordo com seus comandos ou movimentos. Longe de se limitarem ao mero clicar do mouse ou à navegação na rede, que também são formas de interatividade, os artistas criam trabalhos que são verdadeiramente participativos, levando aos seus extremos o potencial colaborativo das redes e a permanência radical da interatividade (SANTAELLA, 2005, p. 63).

A interação com as máquinas não se restringe, portanto, ao autor, estendendo-se também ao leitor que manipula e participa da construção da obra. A criação deixa de ser exclusividade do artista, ou seja, o espectador está a todo o momento criando e recriando o poema através do mouse, tornando-se um co-autor, e isso só é possível, pois “a partir do hipertexto, toda leitura tornou-se um ato de escrita” (LÉVY, 1996, p. 46).

A utilização do computador exige do leitor estratégias que se afastam do processo de leitura tradicional a que a escrita e o livro impresso promovem. O contato com a tela do computador apela mais para uma ação de “percorrer com o olhar”, ao invés da leitura em sequência. Esta mudança é fundamental para entender as transformações que a obra literária sofre com as mídias digitais. Se no texto impresso há uma fixidez do registro e uma marca inalterável do signo, no ecrã esta solidez do olhar é desfeita, haja vista que nesse meio o olhar tende a dispersar-se, atingindo toda a superfície da tela simultaneamente. É possível, dessa forma, afirmar que “neste suporte, o texto espectaculariza-se e demarca-se da inscrição rígida e fixa” (REIS, 2012, p. 257).

Com as modificações nas ações do poeta e do leitor, o próprio processo de construção do poema sofre alterações. De acordo com Philadelpho Menezes, com tais mudanças:

Até o conceito de obra de arte começa a desaparecer porque como ela não é fixa e é mais um processo de interação, de uma coisa pré-fabricada, pré-oferecida, incluindo a atuação do usuário, induz, inclusive, à ideia de desaparecimento do conceito de obra fixa. O que vale passa a ser o processo de criação. Assim, muitas obras que se estabelecem em tecnologia de rede funcionam como processo sugerido, um processo que é dado ao usuário (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p. 177).

O projeto *Interpoesia: Poesia hipermídia interativa*, fruto da parceria Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, coloca muitas das questões levantadas em pauta na poesia experimental brasileira. Antes de qualquer coisa, o CDROM pode ser considerado um produto poético, um jogo, ou game, em que o material poético é expandido até seu limite. Nesse suporte são encontrados inúmeros repertórios que se dialogam, competem e se reconfiguram conforme o desejo dos autores e do ciberleitor. É também a partir destas relações de repertórios que se dá a construção de um polissistema literário, como lembra Itamar Even-Zohar:

Las relaciones existentes dentro del polisistema no sólo dan cuenta de procesos del polisistema, sino también de procedimientos en el nivel del repertorio. Quiere esto decir que las constricciones del polisistema resultan relevantes respecto a los procedimientos de selección, manipulación, amplificación, eliminación, etc., que tienen lugar en los productos de hecho (verbales y no-verbales) pertenecientes al polisistema (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 14).

Ao se abrir o CDROM, é encontrado, logo na primeira página, uma polifonia de vozes que produzem um poema sonoro com a palavra “interpoesia”, dialogando com a imagem da capa em que a mesma palavra, título do projeto, se apresenta de forma fragmentada e potencialmente em movimento.



(Tela de abertura do CDROM *Interpoesia*)

Em uma permutação das vozes (duas masculinas e uma feminina), surge o primeiro posicionamento dos produtores do projeto, de mostrar como ali dentro está concentrada uma multiplicidade de vozes que podem ser acessadas de forma aleatória e interativa, como se refere Jorge Luiz Antonio ao comentar sobre a obra.

Um CD-ROM de interpoesias, ao invés de um livro de poesias, que foi elaborado a muitas mãos. Um produto cultural e tecnológico que busca substituir o livro. A necessidade de uma outra máquina, além da imaginação, para adentrar a poesia. Um abrir páginas por meio de um mouse, menus e de teclados. Sons, palavras e imagens. Poesia sonora, verbal, visual e digital reunidas num projeto inovador, inclusive no título. Hiper-inter-textualidade (ANTONIO, 2001, p. 256).

Dando sequência a exploração do CDROM, existem diferentes caminhos a seguir. Clicando sobre o nome Philadelpho Menezes ou sobre Wilton Azevedo, o ciberleitor é direcionado para uma tela contendo os textos manifestos *Interpoesia: o manifesto digital* (Wilton Azevedo) e *Interpoesia: definições, indefinições, antecedentes virtuais, consequências* (Philadelpho Menezes), em português ou inglês. Também podem ser acessadas as obras individuais anteriores, *Clichetes e Poema Não Música*, de Menezes, e *Idensidade e Click*, de Azevedo. Nos ícones “i” e “p”, podem ser acessados os poemas propriamente ditos.



(Tela de acesso a poemas visual e sonoro de Menezes)



(Tela Poema *Idensidade* de Azevedo)

Em “i”, é encontrada uma série de palavras, imagens e sons que se direcionam a outros procedimentos de diversos poetas, de diferentes momentos históricos da literatura experimental, em um profundo diálogo com a tradição da poesia visual e sonora, mostrando mais uma vez o processo de interferências de repertório entre os polissistemas culturais, como já discutido ao longo do capítulo 2, em que os diálogos e contaminações têm papel fundamental na reciclagem do

material artístico produzido, e no dinamismo dos polissistemas, mantendo sua vitalidade.

Nesse caso, as vanguardas poéticas, incluindo aqui o Concretismo brasileiro, funcionam como *polissistema-literário-fonte* por serem considerados modelos a serem reproduzidos. De acordo com Even-Zohar (2011), um polissistema alvo, no caso o projeto *Interpoesia*, por ser uma poética jovem que prima pela novidade e a legitimidade dentro do estrato central do polissistema, busca uma fonte que seja modelar, a partir dos contatos estabelecidos entre os sistemas e as interferências. Even-Zohar afirma que:

Various factors contribute to making a literature prestigious. For instance, an established literature which becomes accessible through contacts maybe come prestigious for a literature which has not had the chance of developing its own repertoire. This was clearly the position of Greek vs.Roman culture, and of both vs. all European literatures. Political and/oreconomic power may play a role in establishing such prestige, but not necessarily. What counts most is the cultural power of the source system (EVEN-ZOHAR, 1990, p.66).³¹

É o que pode ser destacado em vários dos poemas, como a escritura e o jogo matemático de Lewis Carroll, na explícita homenagem de Menezes ao poeta inglês, no poema *O Lance Secreto*, em que se mergulha em um jogo de xadrez com instruções poéticas a serem seguidas pelo leitor. A música que acompanha os movimentos das peças foi escolhida por Philadelpho Menezes e pertence a Mozart (1756-1791). Nesta composição chamada *Jogo dos dados musicais*, o músico cria, a partir de uma estrutura matemática fornecida pelo enxadrista francês Philidor (1726-1795), uma peça para piano em que predomina o acaso, ligando o *Lance de Dados* de Mallarmé às experiências com a música indeterminada de John Cage (1912-1992), que, por sua vez, baseou-se no *I Ching* para desenvolver seu conceito de música não-intencional, que apresenta em sua estrutura, elementos que são decididos no momento da performance.

³¹ Vários fatores contribuem para tornar a literatura de prestígio. Por exemplo, uma literatura estabelecida que se torna acessível através de contatos pode tornar-se prestigiado por uma literatura que não teve a chance de desenvolver seu próprio repertório. Esta foi claramente a posição da cultura grega com a Romana, assim como com todas as literaturas europeias. O poder político e / ou econômico pode desempenhar um papel na criação de tal prestígio, mas não necessariamente. O que mais conta é o poder cultural do sistema de origem (Tradução nossa).

(telas do poema *O lance secreto*)

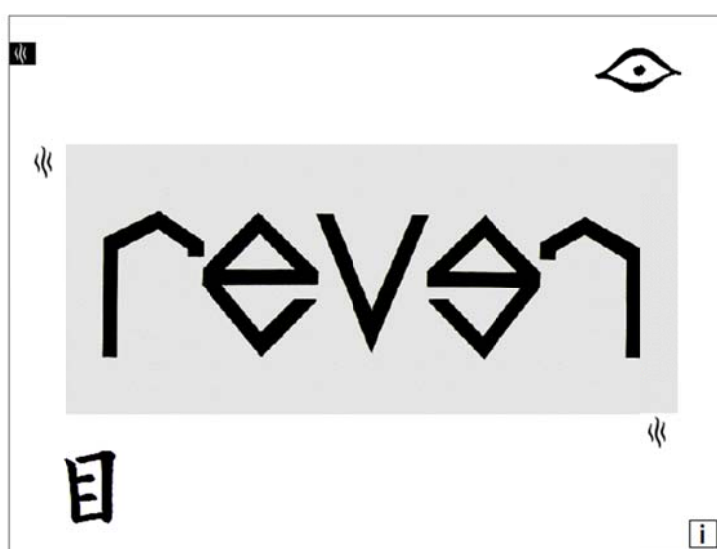
Lance Secreto funciona também como uma brincadeira erótica em que os aspectos sensuais/sexuais se entrelaçam aos elementos intelectuais/matemáticos do processo comunicacional. Participam desse jogo, vários repertórios diferentes, entre eles, o universo do xadrez, a literatura vanguardista iniciada em Mallarmé, que propõe uma ruptura com o verso e uma aproximação com a visualidade, e o diálogo com a “anti-arte” de Marcel Duchamp (1887-1968), mais precisamente com seu pseudônimo Rose Sélavy. O modelo que o xadrez oferece enquanto jogo de incertezas pode também ser aplicado ao hipertexto, enquanto um meio que se caracteriza pelas múltiplas escolhas, sempre sedutoras, e expostas a caminhos perigosos e desfechos abruptos.

Esta é uma das marcas das poéticas da hipermídia, como apontado por Gosciola:

Na leitura de uma hipermídia, cada conteúdo é lido individualmente e relacionado, ou vinculado, a quaisquer outros conteúdos. Esse vínculo se dá pelo deslocamento do olhar e pela atenção da audição. A leitura de cada conteúdo é potencializada pelo link – mecanismo de vínculo que possibilite a não linearidade da navegação entre documentos (GOSCIOLA, 2003, p. 85).

Uma vez que a estrutura hipertextual possibilita uma direta interatividade com as tecnologias de comunicação, revelando o jogo como jogo de linguagem, o aspecto lúdico mais uma vez fica exposto como elemento definidor da linguagem poética. Assim, “Não se trata da realização do jogo com a linguagem, mas do jogo da linguagem, onde o mais poderoso está no vaivém lúdico que elege a linguagem como morada do ser” (BAIRON, 1998, s.n).

No poema *Reviver*, ocorre o diálogo com o ideograma poundiano, herança das experiências do poeta americano com a poesia chinesa da Dinastia Tang, além da homenagem crítica à poesia concreta brasileira, já que o poema parte de uma releitura do poema *Rever*³², de Augusto de Campos. Aparece aqui o primeiro repertório presente no poema, que se refere a todo um estrato periférico do polissistema literário brasileiro, em que se situam poéticas experimentais como o Concretismo, o Poema-Processo e a Poesia Semiótica, mostrando que a obra de Menezes nasce dessa constante interferência entre as poéticas de vanguarda e as novas tecnologias que surgem.

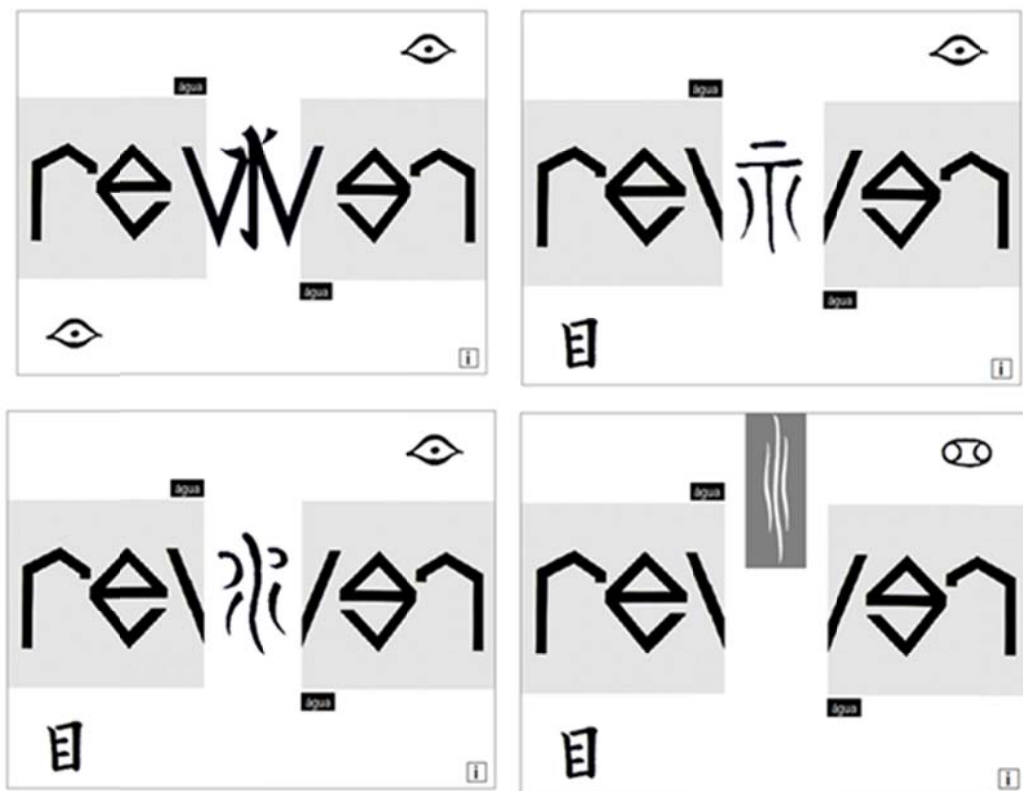


(Tela inicial poema *Reviver*)

³² Ver páginas 101 – 103.

O processo interativo se dá em várias direções. O ciberleitor pode clicar sobre alguns ícones (chineses, egípcios, etc.) das palavras olho e *água*, que estão situados no lado direito superior ou no lado esquerdo inferior da tela. Ao acionar estas imagens, ocorre uma sequência aleatória de metamorfoses das mesmas em várias outras figuras. Por fim, o poema se abre como no movimento

realizado manualmente no poema impresso e surge o ideograma de água 水 entre a palavra *Rever*. Ao clicar sobre o ideograma, que ajuda a formar a palavra *Reviver*, o miolo do poema sofre diversas modificações, até se cristalizar em um único ícone, que representa a água que escorre pelo vale que antes era formado pela letra “v”, como pode ser visualizado na sequência abaixo:



(Sequencia telas - *Reviver*)

No poema, percebe-se que houve um processo de tradução intersemiótica. Quando se dá a remodelação do poema impresso em digital, ou seja, a tradução de um objeto estético do papel ao ecrã, a função poética explorada na obra traduzida terá que se reconfigurar esteticamente em outros signos para sua

reelaboração estrutural. É o que pode ser identificado nesse exemplo, em que outros signos não existentes no poema original aparecem no formato digital acrescentando outros significados ao poema. De acordo com Arlindo Machado:

Quando a palavra é colocada na tela de um monitor de TV ou restituída tridimensionalmente através da luz coerente do laser, quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a gramática que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se ampliam e o próprio ato da leitura se redefine (MACHADO, 1993, p. 169).

Já no poema *O Inimigo*, Menezes revisita Baudelaire, através da tradução reescrita e re-declamada do soneto homônimo, presente no livro *As Flores do mal*, em que o poeta brasileiro desconstrói visualmente e sonoramente o texto canônico ícone da poesia moderna.



(Tela poema *O Inimigo*)

O leitor, ao clicar na imagem no canto direito inferior, alguns trechos são destacados com a cor amarela, como visualizado na imagem abaixo:

(Tela poema *O Inimigo*)

Ao acionar os trechos destacados, dá-se início ao poema sonoro que se constrói suprimindo alguns trechos que são lidos quase em um nível de ruído, o que explícita o jogo que Menezes realiza com os repertórios advindos da cultura de massa, em que o elemento verbal se fragmenta e se expande para outros domínios além do papel.

(Tela poema *O Inimigo*)

É possível presenciar aqui, a passagem do poema verbal, que remete a uma tradição da escrita, para o poema sonoro e sua tentativa de romper com os suportes fixos, como aponta Fernandes em suas reflexões sobre a poesia sonora:

A ideia principal da poesia sonora não é a lógica da língua (como temos na poesia convencional, linear), mas o sentido do som. Os sons, muitos deles ruídos, traziam um significado para o sujeito, um sentido para o mundo. O que se busca é experimentar diferentes linguagens e expressar para além da língua. O poeta meio que se liberta das amarras da escrita, ou, a escrita passa a ser apenas um instrumento entre vários que ele tem às mãos para construir a sua expressão, para fazer poesia (FERNANDES, 2013, p. 03).

O *Inimigo* é um achado de tradução, pois ao finalizar o poema, levando em conta o aspecto da doença que aflige o eu-lírico, Menezes segue corroendo a linguagem, explicitando o fator decadente da doença que acomete o poeta, e, desse modo, a própria linguagem, que se reduz apenas ao necessário, em um autêntico exercício cabralino. Curioso observar também a transformação sutil que o poeta empreende ao título do livro, ao renomear a célebre obra de Baudelaire de *As Flores do Mal* para *Os Frutos do Mal*, fazendo uma ponte entre o modernismo do francês, com sua própria linguagem poética, mostrando também que os materiais poéticos sofrem transformações com o passar do tempo, como as mudanças de estações e suas florescências e frutificações.

Nesse trabalho, nota-se uma peculiaridade dos poemas incluídos no CDROM, que em sua grande maioria mantém um diálogo com a poesia visual de Menezes no formato impresso. Essa foi uma das preocupações de Wilton Azevedo ao projetá-los para o formato digital.

Às vezes era difícil. Eu não queria perder as dobraduras que o papel tinha para compor um poema que ele tinha feito. Então eu tentava imaginar aquilo dentro do software, sem perder as características do impresso (AZEVEDO apud GOIFMAN; MÜLLER, 2001).

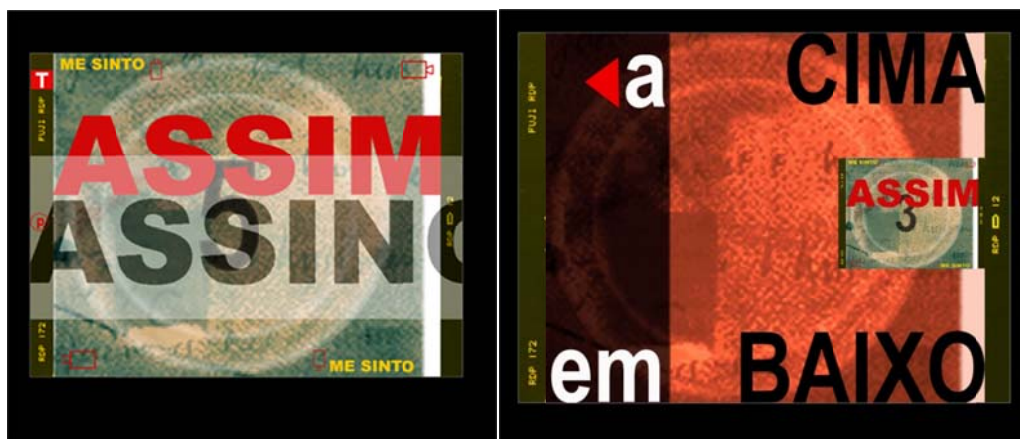
O poema *Máquina*³³ é uma revisitação da poesia homônima já publicada anteriormente no livro artesanal *4 Achados Construídos*(1980). Trata-se de um trabalho que ilustra de forma bastante eficaz o conceito de intersígnos que

³³ Uma análise mais aprofundada pode ser vista nas páginas 155 - 158 deste trabalho.

permeia toda a obra de Menezes, em que ocorre uma perfeita fusão entre a palavra poética verbal, a imagem e o som. Aparecem aqui, novamente, os repertórios oriundos do polissistema matemático, que é a marca da poesia digital e sua estrutura composta por algoritmos, nomeada por Wilton Azevedo (2009), de escritura expandida, o que a aproxima mais de uma arte combinatória do que do próprio cânone literário.

No grupo chamado de “p”, aparece também uma série de poemas em que ora a palavra, ora a imagem, ora o som encontram-se em evidência, apresentando-se como elementos estáticos ou dinâmicos, com ou sem a interferência direta dos autores ou leitores. Pode ser encontrado nesse segmento de poemas, assim como em toda obra do CDROM, um diálogo interminável entre trechos de músicas, efeitos sonoros, reprodução de pinturas, ilustrações, colagens, constituindo como resultado final uma obra intersignica que estabelece interconexões sintáticas e semânticas, que são elementos próprios da linguagem digital.

O poema *Missa* conduz o leitor por uma série de palavras em movimento, “impressas” em um negativo cinematográfico da marca *Fuji*, simulando o início de um filme em película. Tais palavras se combinam, em um jogo paranomástico, formando frases como: *assim assino; me sinto; em cima em baixo; de baixo; pra cima; a cima em baixo*. No fundo, ouve-se uma peça monofônica de canto, mais conhecida como cantochão (canto gregoriano) que a cada movimento do mouse sofre uma interrupção, um ruído sonoro que dialoga com o ruído nas frases que não se completam, e que a todo o momento estão se remontando, como em um filme perpétuo, que jamais se inicia.



(Telas poema *Missa*)

A sentença que abre o poema, *ASSIM ASSINO*, remete às experiências concretistas, que quando oralizada, ganha outra dimensão, transmutando-se na palavra *ASSASSINO*, que combinada com a expressão situada nas diagonais da tela, *ME SINTO*, sugerem que o próprio leitor se sente um assassino da linguagem ao executar o poema. A carga *verbivocovisual* é forte, e joga o leitor dentro de um labirinto verbal sem saída. O canto monódico (uma única melodia) se caracteriza por seu aspecto repetitivo e de ritmo livre e não medido, constituindo-se no poema como uma massa sonora que dialoga o tempo todo com os elementos verbais que percorrem todas as telas. Percebe-se claramente, que a perda de intensidade da presença que surge da passagem da performance oral para o texto na tela, exigirá do poeta, estratégias para adicionar ao texto, outros recursos como forma de compensação. Sendo assim, “a linguagem verbivocovisual, o movimento e a interação requerida do receptor, mesmo que limitada por um roteiro, são fatores que ainda buscam manter viva a ‘intensidade de presença’” (FERNANDES, 2008, p. 116). Vários são os repertórios e polissistemas envolvidos na produção desse poema, entre os quais o polissistema religioso, que aparece na obra tanto no título *Missa*, quanto no uso de um canto tradicional da ritualística católica (canto gregoriano). Outro polissistema acionado pelos poetas, ao criarem essa peça digital, é o cinematográfico, que no poema aparece na imagem da película. O cinema é fundamental para a criação da Poesia Intersignos, pois é a partir da teoria da montagem de Eisenstein, que Philadelpho Menezes pensa o poema-montagem e seu afastamento da tradição concreta. Em *Missa*, ocorre uma constante montagem dos enunciados que se combinam e reconfiguram intermitentemente.

Em *Lábios*, Azevedo e Menezes criam um poema sonoro em que o leitor através do mouse pode inserir as frases aleatoriamente, clicando nos números 1-2-3-4. Quando acionada a mira localizada no canto inferior esquerdo, o poema todo (fica a crença dos pálidos lábios/ a procura de uma cor de salitre/ água dura em corpo mole/ tanto bate até que beija) é lido em uma voz processada por computador, aproximando-se da forma de leitura de provérbios. No fundo, aparece um fragmento da famosa tela *Der Kuss (O Beijo)* do pintor austríaco Gustav Klimt.



(Tela do poema *Lábios*)

Nessa obra, é possível observar a forte presença do elemento corporal e a sensualidade que dele emana, em um processo de montagem em que a leitura das sentenças obedece a um compasso quaternário, ou seja, possuem quatro tempos. Em certo momento do poema,

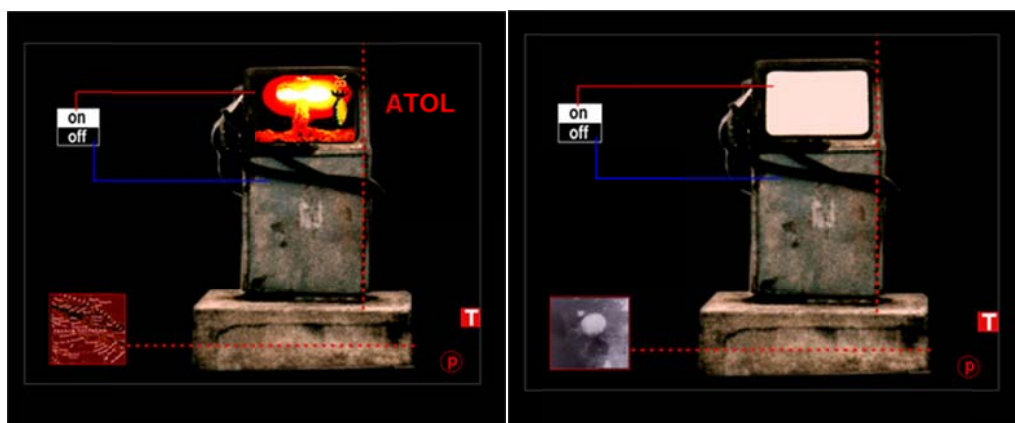
o usuário vê um espectro de imagens moventes sobreposto ao mesmo objeto, que explora e excede a possibilidade da representação múltipla das técnicas do cubismo ou da fotomontagem. A possibilidade analítica e a pedagógica da hipermídia são combinadas aqui com as possibilidades sintéticas e de sedução (SCOTT apud AZEVEDO, 2007, p. 141).

Outro dado a ser salientado é a forma como a leitura dos versos que compõem o poema, sob efeitos do estúdio, produz sons que se assemelham a estalos produzidos pelos lábios ou língua da performer, o que sugere uma corporificação e uma sensualização da máquina. A voz feminina “robotizada” ouvida direciona a atenção diretamente para a figura da mulher representada no quadro e sua postura de resistência ao beijo. *Lábios* segue a linha exposta no quadro de Klimt e sugere um intenso jogo erótico, que o ciberleitor ajuda a construir. O diálogo com o repertório presente no polissistema das artes plásticas fica mais visível na escolha de uma tela marcada pelo aspecto bi-dimensional, elemento presente em várias

obras do artista austríaco. A opção dos poetas por uma tela sem ponto de fuga me parece intencional, e é uma estratégia usada para potencializar o aspecto sonoro, que expande o caráter erótico contido na pintura, através de uma vocalidade etérea, quase líquida, que escorre para fora da moldura.

Atol é um dos poemas mais bem realizados da série Interpoesia, pois além de combinar o rigor formal e o aspecto intersígnos da poesia de Menezes e Azevedo, mostra a profundidade crítica dos poetas diante da realidade. A obra consiste em uma bomba de gasolina que serve de monitor para que o vídeopoema se desenrole, junto com uma série de ruídos, frutos de uma explosão atômica.

Ao ser acionado o botão ON, inicia-se o poema, que colocado na forma direta, apresenta-se como: Atol por trás Mururoa Bomba Jaz. No canto esquerdo inferior do quadro, é apresentado o mapa da Polinésia Francesa. Ao ser pressionado o botão OFF, o monitor desliga, e no canto inferior esquerdo, abre-se uma janela, em que são projetadas imagens de Hiroshima, antes, durante e depois dos ataques atômicos de 6 de agosto de 1945, simultaneamente com o poema sonoro realizado em cima do vídeopoema, que é projetado no monitor da bomba de gasolina. Nesse momento, os ruídos de explosões são convertidos no poema sonoro, que serve de trilha sonora para as cenas grotescas da cidade arrasada pela bomba atômica.



(Telas do poema *Atol*)

Está exemplificado, mais uma vez, a ideia de que a poesia sonora alcança níveis de alcance dos sentidos que normalmente não conseguem ser acessados pelo processo comunicacional cotidiano, mostrando uma particularidade

das poéticas experimentais, que se destacam justamente por buscar outras veredas para acessar o inconsciente do receptor. É o que lembra Frederico Fernandes, ao refletir sobre as particularidades do processo produtivo da poesia sonora:

A poesia sonora volta-se para a total expressão do ser. Não é apenas a língua, porque a língua já não dá conta. O poeta sonoro é aquele que, por meio do rumor fonético, do ruído, busca retomar o que há de mais humano em nós mesmos. Num mundo em que a lógica se despedaça, o poeta sonoro mostra uma outra percepção das coisas, nos tira da automação, nos leva a sentir o mundo. Não sentimos a presença do mundo quando estamos acostumados aos sons ao redor, é por isso que a poesia está presente em qualquer religião, pois ela tem por princípio “religar” o ser humano ao mundo, uma criação divina. (FERNANDES, 2013, p. 03)

A complexidade do poema se encontra na riqueza de repertórios que são reunidos e na forma como é apresentado. O atol Moruroa, também conhecido como Mururoa, localizado no Arquipélago de Tuamotu, na Polinésia Francesa, tornou-se conhecido depois que a França ali iniciou seus testes nucleares. Entre os anos de 1966 e 1974, foram realizados 46 testes nucleares atmosféricos e 150 subterrâneos, tendo sido encerrados somente em 1996, após intensa manifestação mundial³⁴. No poema, o nome próprio do atol é transformado em verbo, associando-se a bomba atômica, a mesma bomba que serve de suporte para projeção do poema em vídeo.

A ativação do botão de controle, realizada pelo próprio ciberleitor, é o suficiente para eliminar tudo que existia anteriormente, assim como a imagem de Hiroshima antes do ataque, em 1945, é substituída pelas imagens da cidade destruída. Importante destacar também o paralelismo presente nas palavras “atol” e “átomo” e que o “T” presente na primeira é convertida em um ícone do cogumelo atômico.

Nessa peça, os poetas expõem suas críticas à exploração da energia atômica, denunciando seus riscos e suposta utilização para fins maléficos. Todo um arsenal de repertórios ligados ao polissistema ecológico é acionado pelos poetas, além da explícita discussão sobre o traumático colonialismo europeu (polissistema político) ao redor do mundo. Azevedo e Menezes se empenham na

³⁴ Dados obtidos no link http://pt.wikipedia.org/wiki/Atol_Moruroa

crítica às instituições políticas e econômicas, sem perder o foco no aspecto estrutural do poema, chegando ao melhor resultado dentro do projeto do CDROM.

O poema Somatória constitui-se basicamente da sequência de palavras: SOMATÓRIA; SIGNO; INSIGNI; INFICANTE; SOMA, distribuídas como um poema concreto, em que as palavras são organizadas por suas proximidades verbivocovisuais.



(tela inicial *Somatória*)

Somatória é o trabalho que mais se aproxima das experiências concretas, e utiliza um recurso de hipermídia chamado *jump-cut*, que pode ser definido como:

a inserção de uma tomada dentro da outra, mas com um componente adicional – um corte dissonante de uma cena para outra, que gera uma descontinuidade, muitas vezes proposital, para criar no espectador uma impressão de estranhamento e para gerar mais choque ou mais ação” (GOSCIOLA, 2003, p.125-126).

Azevedo e Menezes se utilizam de alguns repertórios retirados de polissistemas artísticos próximos da literatura, como o teatro e o cinema. Com relação ao cinema, há um diálogo direto, já que as primeiras experiências com o *jump-cut*, ou corte brusco, foram realizadas por cineastas como Gustav Machatý³⁵ e

³⁵ O filme *Êxtase*, de Gustav Machatý, foi o pioneiro do uso do recurso narrativo visual, cujo *jump-cut* aplicado a uma câmera subjetiva em *travelling in*, acelerou a velocidade do movimento, o que acentuou visualmente o descontrole passional da protagonista (GOSCIOLA, 2003, p. 127).

Jean Luc Godard. Em *À Bout de souffle* (Acossado), Godard utilizou tal recurso justamente para produzir um efeito de distanciamento da obra, uma técnica brechtiana da quebra de ilusão. Bertold Brecht propunha como gramática de seu teatro, o estranhamento como um recurso para distanciar a obra e o espectador da realidade tratada em cena (RIZZO, 2001, p. 45).

Em *Somatória*, são encontrados os mesmos efeitos de estranhamento que tentam jogar o espectador para fora de si mesmo, saindo da posição de mero espectador, para assim desenvolver um olhar diferente para sua vida. Os estranhamentos são tanto na distribuição das palavras pelo espaço da tela, e suas permutações verbais e visuais, quanto no aspecto sonoro em que as palavras são vocalizadas no sentido inverso, como se uma fita estivesse sendo rebobinada, em uma espécie de antítese ao título *Somatória* da obra.



(Sequencia telas - *Somatória*)

Entre os saltos pelas telas, e pelas transformações que os versos sofrem, chega-se à tela final. Ao acionar o ícone "=", o leitor é reconduzido ao início do poema, ou seja, ao ponto de partida do percurso. Nesse ponto, a obra se mantém em aberto, negando um desfecho garantido na viagem pelo universo do hipertexto.

O poema *O Tigre* explora, assim como *Atol*, o potencial de reação violenta da justaposição de imagens, realizada por intermédio da ação do ciberleitor ao acionar a tecnologia. Em *Atol*, era o botão que disparava a bomba-poema; em *O Tigre*, a ativação é realizada ao ser acionado o gatilho da arma, que é representado pela própria palavra em inglês *trigger*. Quando o gatilho é acionado, a imagem da arma é subitamente substituída pela do tigre, liberando um estrondo sonoro que reafirma a sensação de perigo exposta pelo revólver.



(Telas do poema *O Tigre*)

Em termos técnicos, a abrupta transmutação de imagens salienta as potencialidades existentes nas expressões hipermidiáticas de se caminhar sempre em direções indefinidas, por isso perigosas, e sempre sofrendo transformações nos sentidos, que são acionados aleatoriamente, conforme os passos do próprio ciberleitor.

Com relação ao conteúdo do poema, o mesmo é construído a partir de alguns repertórios bastante comuns ao homem contemporâneo. A figura da arma remete ao poder, à violência e seus aspectos destrutivos, elementos pertencentes a diversos polissistemas, como por exemplo, o polissistema político e o polissistema econômico, que como já sabido, são muitas vezes responsáveis pela transformação do mundo em um lugar violento, repleto de desigualdades sociais, fome e guerras.

De modo geral, a arma simbolizaria uma civilização dos instintos, sendo que “forjada para lutar contra o inimigo, pode ser desviada de sua finalidade e servir para dominar o amigo, ou simplesmente o outro” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2009, p. 80). É possível pensar também a arma como um elemento fálico, se ligado ao polissistema psicológico e seu repertório de símbolos.

O estranhamento do poema surge com a radical sobreposição da imagem da arma e seu perigoso *gatilho-mouse* (Trigger) pela do tigre (Tiger). O tipo de arma apresentado no poema não é de uso comum em caçadas, sendo mais utilizado para alvejar pessoas e não animais. Desta forma, o leitor ao atirar, não sabe que está atirando em um tigre, ou seja, em algo selvagem e “primitivo”. Não sabe que está civilizando seus instintos.

Em *Vírus*, os poetas criam um poema que remete às experiências *Zaúm* do russo Velimir Khlébnikov, principalmente em seu poema *Encantação pelo riso*:

Ride, ridentes!

Derride, derridentes!

Risonhai aos risos, rimente risandai!

Derride sorrimente!

Risos, soborrisos – risadas de sorridentes risores!

Hílares esrir, risos de soborrisores riseiros!

Sorrisonhos, risonhos,

Sorridente, ridiculai, risando, risantes,

Hilariando, riando,

Ride, ridentes!

Derride, derridentes!

(Tradução de Augusto de Campos, In: CAMPOS, 2001, p.118-119).

A sentença criada por Azevedo em seu poema é: *Vírus / Versus / Vírus / Zero / Zírus*. Ao se abrir o poema, surge a imagem de um computador que acaba de sofrer um ataque de vírus, o que provoca uma instabilidade nas imagens impressas no monitor. Nos cantos da tela, destacam-se alguns desenhos quase infantis que representam os vírus que atacaram a máquina. Clicando sobre os desenhos, as palavras surgem flutuando pela tela. Cada nova palavra que surge, vem acompanhada por sua vocalização, composta por uma voz grave processada por computador, quase como se representasse a voz da própria máquina invadida pelos vírus.



(Sequencia telas - *Virus*)

A referência à linguagem como um vírus³⁶ é explícita. A linguagem talvez seja o elemento que está mais bem adaptado ao homem, tal qual parasitas e hospedeiros. No poema, é o vírus que desestabiliza a linguagem, que se fragmenta, tornando-se também vírus. A leitura dos versos em sequência produz na audição do ciberleitor uma sensação de ruído, semelhante à desestabilização provocada pela confusão das imagens, o que mais uma vez mostra a aproximação do trabalho *Interpoesia* com as propostas da poesia intesgnos desenvolvidas por Menezes, isso porque, “poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos do interpoema” (MENEZES, 2000, s.n). *Virus* ilustra bem as estruturas do projeto de Menezes e Azevedo, que se constrói na fusão de linguagens, com o acréscimo dos elementos interativos, marcas das poéticas hipermídias que desde o início seduziram Philadelpho Menezes:

³⁶ William Burroughs é responsável pela famosa frase “a linguagem é um vírus” (BURROUGHS, 1994). Não se trata de metáfora ou analogia. Para o autor beat americano, a linguagem é literalmente um vírus, uma forma maligna que invade seus hospedeiros, multiplica-se e atinge novos hospedeiros, sendo geralmente letal.

O que tem de mais interessante, para mim, é a chamada linguagem hipermidiática. A linguagem do som, da imagem, do movimento, e, reunindo-se essas linguagens todas, se tem a possibilidade de oferecer ao usuário os caminhos da sequência do poema. O usuário opta pela sequência que ele quer fazer, pré-concebe os caminhos, mas os *links* que ele vai atravessar, ele reconstitui em forma de decifração. Ele interpreta o poema conforme a sequência que ele montou. É diferente da história anterior da poesia em tecnologia, porque, antes, ela exponenciava e explicitava o que o papel já possuía. Com a hipermídia, nós temos outra forma, que não possui espaço no papel, e que é, justamente, o de *link* de subpágina de uma estrutura pré-existente, pela qual você pode optar, ou não (MENEZES apud MACHADO; ANTONIO; MIRAULT, 2001, p. 178).

É a partir das novas tecnologias e da revalorização do processo de criação literária, através da interação entre autor, leitor e obra, que as experimentações poéticas ganharam fôlego e tomaram diversos rumos, modificando drasticamente as funções dos chamados produtores, consumidores, produtos, instituições e todos os outros elementos que compõe o polissistema literário.

A Internet e o hipertexto produziram inúmeras transformações no processo comunicacional, e conseqüentemente, na produção artística. A estrutura de rede proposta pelo hipertexto promove uma série de alterações na relação entre produtor e consumidor, por provocar uma quebra de linearidade na construção do sentido no processo interpretativo das obras de arte. Pierre Lévy define uma série de princípios que caracterizam esta estrutura dinâmica. São eles: *Princípio da metamorfose*; *princípio da heterogeneidade*; *princípio da multiplicidade e do encaixe de escalas*; *princípio da exterioridade*; *princípio da topologia* e *princípio da mobilidade dos centros*. De todos os princípios, aquele que melhor se refere à produção poética hipermídia, é o *princípio da mobilidade dos centros*. A mobilidade presente no hipertexto demonstra a dinâmica funcional de sua estrutura. Não se trata de um sistema fechado e estático, e sim de um sistema aberto e em perpétuo movimento, constituído de outros sistemas que atuam em constante tensão. Pode-se fazer, portanto, um paralelo entre o hipertexto e o polissistema, nos termos propostos por Even-Zohar, ou seja, um sistema de sistemas, uma rede complexa de relações dinâmicas e abertas, com centros móveis e periférias em permanente tensão.

Como pôde ser observado nas análises dos poemas do projeto *Interpoesia*, os sistemas são vários, e podem ser, por exemplo, os códigos e linguagens de programação computacional, o sistema de imagens, o sistema verbal

e escrito, o sistema de sons, os sistemas políticos, econômicos, entre outros. Isso se deve ao fato de que a produção literária digital não surgiu dotada de um repertório próprio. A ausência de modelos próprios de produção exige que modelos de outros sistemas, ou de estratos de um mesmo polissistema, sejam acionados por meio de um processo de *interferência* (EVEN-ZOHAR, 2011) entre sistemas. Assim, os modelos são encontrados nas modalidades literárias tradicionais, já estabelecidas dentro do polissistema literário.

É o que se verificou ao longo desta tese, quando foram observadas as interferências ocorridas entre as poéticas experimentais das vanguardas europeias, do concretismo brasileiro, e das tradições da poesia visual e sonora, nos trabalhos desenvolvidos por Philadelpho Menezes, que culminaram com seu trabalho em poesia hipermídia interativa. Foi um longo percurso traçado pelo poeta brasileiro, que de forma incansável buscou sempre se renovar, ao se aventurar por todas as formas de linguagens, e propor uma poesia intermídia, em que a tecnologia fosse explorada em toda sua potencialidade, abrindo espaço para a manipulação do leitor, que se converte também em autor.

Além das contribuições no campo criativo, Menezes desempenhou papel importante para a produção e pesquisa literárias no Brasil, pois, além de poeta, exerceu as funções de professor universitário, pesquisador, editor, organizador de eventos e festivais literários pelo mundo, aproximando-se muito da imagem de um produtor cultural. Isso o transformou em um artista importante, pois, ao contribuir com a formação de outros pensadores e poetas, e ao abrir o polissistema literário para outros repertórios, outras linguagens, o poeta conseguiu injetar novas doses de vitalidade à produção artística brasileira e internacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Um passo à frente
E você não está mais
No mesmo lugar*

Chico Science

Chego à etapa final de minha pesquisa. O que apresento aqui é apenas uma entre muitas possibilidades de abordagem do material poético. Optei por um tipo de investigação do objeto literário que extrapolasse os limites do texto, como a própria obra intersígnica de Philadelpho Menezes exige. Para isso fui buscar base teórica nos textos de Itamar Even-Zohar, Pierre Bourdieu e Marshall McLuhan. Intelectuais que pensaram a cultura de forma sistêmica, relacionando a produção literária com outros sistemas, como por exemplo, o cinema, a televisão e a publicidade.

Do sociólogo francês utilizei sua teoria de *campo literário e habitus*, mostrando como as relações sociais também exercem influências na produção artística de determinado grupo e época. McLuhan me guiou com suas discussões sobre as tecnologias de comunicação e as interferências na vida dos homens contemporâneos.

Even-Zohar emprestou sua *Teoria do Polissistema*, que foi fundamental para compreender o funcionamento do sistema literário como heterogêneo e dinâmico, e como é construído a partir de uma série de interferências de outros polissistemas e repertórios. Seus textos foram fundamentais para entender também, a atual configuração do artista contemporâneo, que se vê exercendo outras funções além da atividade criativa.

A cadeia literária, além da figura do autor e leitor, é constituída por diversos outros agentes, como os críticos, jornalistas, professores, editores, além de uma rede de instituições que participam da construção do texto, dentro de um polissistema que dialoga a todo o momento com outros polissistemas.

Levar em conta, portanto, a literatura como atividade resultante de processos de produção, muda radicalmente a forma de estudá-la, buscando entendê-la não mais de forma isolada, mas sim a partir das dinâmicas relações que

a obra estabelece com os campos mais amplos das práticas sociais e culturais. Pela teoria de Even-Zohar, pode-se realizar tanto uma análise tradicional do objeto poético, como, por exemplo, a relação entre dois sistemas literários nacionais, como desenvolver uma análise entre dois sistemas semióticos diferentes, e sua interação com o sistema literário. A todo o momento foi mostrado como se dá o processo de interferências entre o sistema literário oriundo das poéticas de vanguarda e do concretismo, com a obra de Philadelpho Menezes. Foi indicado também como se processam estas interferências entre sistemas de fora do literário como, por exemplo, o cinematográfico, o musical, o político e o social, com a poética intersignica de Menezes.

O poeta brasileiro Philadelpho Menezes despontou no final dos anos 1980, com uma proposta de poesia crítica e ao mesmo tempo lúdica. Sua mobilidade por diversos nichos do sistema literário chamou a atenção e me conduziu a formulação de uma hipótese, que consistia na constatação de que Menezes é um poeta-produtor, ou seja, um poeta que além da atividade habitual de criação, ocupa-se também de outras etapas de realização de seu trabalho, como a produção, editoração, circulação e divulgação de sua obra junto ao público e ao mercado, aproximando-se da figura de um produtor cultural.

Este trabalho teve como propósito principal, portanto, levantar alguns elementos que possibilitem compreender o dinamismo do sistema literário contemporâneo, a partir do estudo sobre a produção crítica e poética de Philadelpho Menezes, e a forma como estas relações também interferem na sua própria concepção artística. É possível pensar que, a partir da mobilidade dos sistemas semióticos e suas interações contínuas, surgem os desafios que estimulam o artista a desenvolver novas estratégias para levar seu trabalho até os “leitores”, e inserir sua obra no polissistema cultural.

Naturalmente, foram surgindo ao longo da pesquisa diversos outros assuntos que de certa forma dialogam e contribuem para ilustrar e explicar o processo criativo de Menezes, além do funcionamento do polissistema literário em que o poeta brasileiro está inserido. Sua obra é um lugar quase infinito de possibilidades de estudos da linguagem, e pode ser tomada como exemplo das diversas configurações textuais que viabilizam o diálogo entre a tradição e o novo, expondo também os constantes conflitos entre os diferentes polissistemas.

A obra de Menezes pode ser entendida como um longo e prazeroso processo de diálogos com diversas tradições da arte experimental. Sua aproximação das experiências desenvolvidas pelas vanguardas artísticas europeias, em nível internacional, e do Concretismo, no Brasil, conduzem o trabalho de Menezes para uma tradição de poetas experimentais, que, cientes das dificuldades para deixarem suas marcas dentro dos segmentos centrais do polissistema literário, tiveram que buscar estratégias de inserção, como se organizar em grupos, realizar festivais e redigir manifestos.

Como mostrei ao longo deste trabalho, Philadelpho Menezes se deslocou pelas veredas do polissistema literário, ora dialogando, ora se chocando com a tradição, além de manter intenso contato com seus contemporâneos. Sua obra sofre uma constante contaminação de outros poetas, além de outras modalidades de arte, como a música e as artes-visuais. É devido à onipresença de hibridismos e contaminações dentro de sistemas tão heterogêneos, que penso ser desnecessária a categorização daquilo que é produzido. Qualquer tentativa taxionômica se afasta da própria essência da arte atual, empobrecendo-a com seus rótulos.

Um dos pontos principais ao se pensar a obra de Menezes é a sua relação com a tecnologia. É o acesso às ferramentas tecnológicas que vai possibilitar ao poeta brasileiro uma constante renovação de seu trabalho. A aproximação com estúdios de som, vídeo, e a introdução do computador, potencializaram a poesia de Menezes, viabilizando muitos de seus projetos. As pesquisas em poesia sonora decorrem destas novas mídias. O contato com a tecnologia de som dos estúdios facilitou seus estudos com as experimentações vocais, permitindo que desenvolvesse um trabalho complexo e importantel para o cenário poético em nível internacional.

Com o advento do computador, estas experiências vocais foram digitalizadas, permitindo uma maior manipulação, e de certo modo, puderam ser democratizadas. De acordo com Enzo Minarelli (2010), o surgimento do computador expandiu a voze possibilitou ao poeta sonoro ter pleno controle de sua produção:

Na era do computador, não há mais intermediário, não há mais mediação entre a prática tecnológica e a criatividade, senão o próprio *software*. O poeta, ao aprender a manejar o programa, coordena o próprio trabalho de maneira mais direta e imediata, mediado apenas pelo seu talento criativo. Finalmente, o poeta artesão pode manipular satisfatoriamente o *hardware*, não mais hostil (MINARELLI, 2010, p. 73).

Menezes não chegou a trabalhar sozinho com seu material sonoro, já que sempre preferiu as parcerias. Para a produção dos CDs de poesia sonora, cercou-se de diversos parceiros músicos e poetas. Desde suas primeiras experiências com a poesia visual, quando contou com as contribuições de sua parceira Ana Aly, até seu projeto final de Interpoesia, realizado junto com Wilton Azevedo, seus trabalhos sempre se deram de forma coletiva e interdisciplinar, incluindo alunos, poetas, designers e músicos.

Estas parcerias são mais uma marca da produção artística contemporânea, e quase uma constante na poesia experimental, podendo ser entendida como consequência do processo de hibridação presente nas artes, principalmente no decorrer do século XX, quando vários artistas optaram pela mistura, interdisciplinaridade e sobreposição de suportes poéticos distintos, formando um sistema integrado.

Foi possível entender, ainda, que a prática interdisciplinar funcionaria como uma estratégia de inserção do “texto” poético no sistema literário. Este trabalho defende que, Philadelpho Menezes, ao se afastar do discurso verbal como único veículo de expressão poética, adotando uma linguagem intersignica e interativa, e ao integrar-se a outros artistas, contribuiu para a quebra de paradigmas que a linguagem experimental vinha impondo às artes tradicionais canônicas, abrindo seu espaço no interior do sistema de artes.

Sua postura como poeta-produtor também põe em discussão o próprio funcionamento do sistema literário. Isso porque, as parcerias expõem a problematização dos papéis desempenhados no interior do polissistema. Quando há mais de um indivíduo envolvido no processo criativo de uma obra, o conceito de autoria imediatamente sofre alterações.

Por outro lado, ao abrir a poesia para a intervenção do leitor, Menezes também ajudou a interferir na prática de leitura. É necessário salientar também que, “a intervenção do leitor/usuário amplia as formas de participação que

as vanguardas haviam introduzido na arte, rompendo com a contemplação clássica do leitor/observador” (MENEZES, 2000). Dessa forma, penso que ao longo de toda a sua produção crítica e poética, Menezes sempre teve como preocupação principal, o rompimento com os modelos tradicionais de leitura, conduzindo a poesia para fora do papel e cada vez mais próxima do “leitor”, seja com as experiências com a voz, seja com a poesia hipermídia interativa. Isso tudo sem perder a essência da poesia, que é o jogo, o lúdico, elemento utilizado em toda sua obra, com destaque para o seu projeto final da *Interpoesia*. Isso porque:

A função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade [...] Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso (HUIZINGA, 2000, p. 134).

Os resultados obtidos nesta investigação corroboraram a hipótese inicial, de que Philadelpho Menezes é um poeta-produtor, resultado de uma mudança de paradigmas no cenário artístico mundial. Hoje, poeta não é mais aquele que apenas pensa o mundo e projeta suas reflexões no papel. Com o surgimento de inúmeras inovações tecnológicas, como o vídeo, o áudio digital, o computador e a Internet, o poeta se vê obrigado a se abrir para outras atividades, acumulando outras funções dentro do sistema literário, além de buscar parcerias para a concretização de seus projetos.

Tal situação permite comparar a produção poética de Menezes com o processo de produção cinematográfica, em que diversos profissionais técnicos, de diferentes áreas, reúnem-se ao redor de um projeto, e são liderados por um diretor, que guia a todos. Será que essa não seria a marca de uma produção poética brasileira atual, como é possível observar no trabalho de poetas como Arnaldo Antunes?

Uma sugestão que deixo em aberto para futuros trabalhos é tentar levantar outros poetas que possuem estratégias de produção semelhantes às de

Menezes e Antunes, e como tais artistas desenvolvem seus projetos, dentro do sistema polissistêmico atual.

Para finalizar, ressalto que esta tese é apenas uma das diversas abordagens que podem ser feitas em relação à obra de Philadelpho Menezes, a qual pela sua riqueza abre inúmeras veredas para os estudos da poesia experimental. Espero que este projeto tenha contribuído de alguma forma para uma reflexão mais detalhada sobre a importante produção poética de Menezes, e incentive mais trabalhos sobre os estudos dos polissistemas culturais, e suas relações com a criação artística.

Ao participar de eventos, mesas redondas, festivais de poesia, e ao organizar e editar vários CDs e livros de poesia visual, sonora, além de elaborar importantes estudos críticos, Philadelpho Menezes redesenhou o papel do autor e contribuiu para escrever um trecho importante da história da poesia experimental no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. Um exemplo de poesia digital brasileira. *Revista Galáxia*, n. 1, p. 255-259, 2001
- AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: o início da escritura expandida*. 2009. 176 p. Trabalho de Pós-Doutorado apresentado a Universidade Paris 8 – Laboratoire de Paragraphe. Paris.
- BAIRON, Sérgio. A rede e o jogo. *Casinada Web Magazine*. Jul-Agosto 1998. Disponível em: <<http://www.kendo-andorra.org/csn/25rede.htm>>. Acesso em: 15 out. 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade*. Lisboa: Relógio D'água, 2006.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1961.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas. v. 1.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BURROUGS, William S. *A revolução eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.
- BUSH, Vannemar. As We May Think. David Trend. In: *Reading Digital Culture*. Oxford: Blackwell, 2002. 9-13.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. Internet vai do soneto ao infinito. *Folha de S. Paulo: Informática*. Entrevista de 22 de setembro de 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/informat/fr2209199902.htm>>. Acesso em: 12 set. 2012.
- _____. *Viva vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Não. Clip-Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 1 CDROM.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia Russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CANDIDO, Antonio. Ressonâncias. In: CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*:

ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 43-51.

CAPPARELLI, Sérgio; GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; KMOHAN, Gilberto. Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 1, n. 13, 2000. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3082/2358>>. Acesso em: 10 out. 2013.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHOPIN, Henri. La Peur. In: *La Peur and Co (1958-1979)*. Alemanha: Records, 2002. 1 CD. Faixa 4 (37 min 40 s).

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. In: Trad. Yun Jung Im e Claus Clüver, apres. Ana Mae Barbosa. *Estudos interartes*. São Paulo: Experimento, 1997.

CONDE, Miguel. Vanguarda da pilhagem: roubo e arte no UbuWeb. *O Globo: Blogs*. Rio de Janeiro, 26/03/2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/26/vanguarda-da-pilhagem-roubo-arte-no-ubuweb-371095.asp>>. Acesso em: 3 set. 2013.

CORONA, Ricardo. *Ladrão de fogo*. Curitiba: Medusa Edições, 2001. 1 CD

_____. *Sonorizador*. São Paulo: Iluminuras, 2007. 1 CD.

COSTA, Cristiane. Novas estratégias narrativas nos meios digitais. In: _____. *Deslocamentos críticos*. São Paulo: Babel/Itaú Cultural, 2011. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/Artigo_Itau_Final_CristianeCosta.pdf>. Acesso em: 24 set. 2013.

COSTA, Horácio. *Mar abierto*. México: Fondo de Cultura Economica, 1998.

COSTA, Maurício Alves da. *Teoria do polissistema: do Folhetim ao Blog, o Polissistema literário brasileiro sob a interferência da Internet*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Porto Alegre, 2007.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. *Revista Sibila: Poesia e Crítica Literária*, São Paulo, 27 fev. 2012. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 2004. *Laws of cultural interference*. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/laws-of-cultural-interence.pdf>>

Acesso em: 29 jul. 2013.

_____. *Polisistemas de cultura (2007-2011)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv – Laboratorio de investigación de la cultura. 2011.

_____. *Polysystem Studies*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, and Durham: Duke University Press, 1990.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. Vanguarda, voz e virtus: apontamentos sobre os experimentalismos poéticos na Internet. In: CORRÊA, Almir Aquino (org.) ASSUMPÇÃO, Simone Souza de... (et al). *Ciberespaço: mistificação e paranóia*. Londrina: UEL, 2008.

_____. Voz, poesia, oralidade, música, sonoridade. *Diário da Serra*. Caderno Cultura, p. 3. Publicado em 27 agosto 2013. Tangará da Serra, Mato Grosso, 2013.

FERREIRA, Ana Paula. Espaço e ambiência em poesia digital. *Revista o Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, MG, v. 20, n. 2, p. 35- 55, 2001. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.2/02-Ana%20Paula%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 7 out. 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOIFMAN, Kiko; MÜLLER, Jurandir. *A poética de Philadelpho Menezes*. Curta-Metragem 26 min. Exibido na TV Cultural/ 2001.

GOMES, Pedro Gilberto. *Tópicos de teoria da comunicação*. São Leopoldo, Editora Unisinos, 1995.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do game à TV interativa*. São Paulo: Senac, 2003.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Poesia visual e movimento: da página impressa aos multimeios*. 2004. 363 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2001.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HIGGINS, Dick. *Horizons. The poetics and theory of the intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1984.

LANDINI, Tatiana Savoia, PASSIANI, Enio. Jogos Habituais – sobreanoção de habitus em Pierre Bourdieu e Norbert Elias. *X Simpósio Internacional Processo Civilizador*. Campinas: Unicamp, 2007.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LIMA, Elaine Aparecida. Autor e leitor em tempos de literatura virtual. In: CORRÊA,

Alamir Aquino, org.; ASSUMPÇÃO, Simone Souza de (et al). *Ciberespaço: mistificação e paranóia*. Londrina: UEL, 2008.

LONGHI, Raquel Ritte. Intermedia, ou para entender as poéticas digitais. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002*. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/499856f339c6e86abf483beecedb4e52.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2013.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MACHADO, Irene; ANTÔNIO, Jorge Luiz; MIRAULT, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica a cultura e experimentação poética. *Revista Galáxia*, n. 2, p. 171 – 183, 2001.

MARTINS, Priscilla; CAMARA, Rogério (orgs.). *Poesia / poema: Wladimir Dias-Pino*. UFES: Espírito Santo, 2011.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. Visão, som e fúria. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

MENEZES NETO, Philadelpho. *4 achados construídos*. Arte – Ana Aly. São Paulo: Edição do autor, 1980.

_____. *A crise do passado*. 2. ed. São Paulo: Experimento, 2001.

_____. *Bacana I: coletânea de poesia visual em postal*. São Paulo: Ed. Experimento, 1994.

_____. *Demolições (ou poemas aritméticos)*. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

_____. From visual to sound poetry: the technologizing of the word. *Revista Face*. Pós-Graduação Comunicação e Semiótica PUC-SP. S1, 1998d. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/face/s1_1998/poesia2.htm>. Acesso em: 3 out. 2013.

_____. *Guia para la lectura de la poesia intersigno*. compilación de César Espinosa signos corrosivos. Ciudad de México, México: Ed. Factor, 1987.

_____. *Poesia intersignos*. São Paulo: Timbre, 1985.

_____. *Poesia intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital*. In: Catálogo Homônimo. São Paulo: Paço das Artes, 1998a.

_____. *Poesia sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*. São

Paulo: LLS, 1996. 01 CD.

_____. *Poesia sonora hoje: uma antologia internacional*. São Paulo: LLS, 1998b. 01 CD.

_____. Poesia visual- reciclagem e inovação. *Revista Imagem*, Campinas, n. 6, p. 39-48, jan./abr. 1996.

_____. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998c.

_____. Uma abordagem tipológica da poesia visual, In *Catálogo I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1988.

_____. Um time de futebol de poetas visuais. In: *Revista Língua*, Ano II, N. 13, Nov. p. 30-33. São Paulo: Editora Segmento, 2006.

MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*. São Paulo: Universidade Mackenzie, EPE PUC-SP, Fapesp, 2000.01 CDROM.

_____. Interpoesia: poesia hipermídia interativa. In DOMINGUES, D. (coord.), 1999/2000, II Bienalde Arte Visuais do Mercosul. *Julio Le Parc – Arte e Tecnologia*. Porto Alegre, RS, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 05.11.1999 a 09.01.2000, p.62.

MINARELLI, Enzo. *In Memoriam Philadelpho Menezes (1960-2000)*. In: AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: o início da escritura expandida* Trabalho de pós-doutorado apresentado à Universidade Paris 8, 2009.p.132-137.

_____. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Londrina: Eduel, 2010.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta. Estudos literários: tendências, limites e reconversões teóricas. *Revista Nonada*, v. 12, p. 16-27, 2009. Disponível em: <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/149/77>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

ORIHUELA, José Luis. Blogs e blogosfera: o meio e a comunidade. Octavio I. Rojas Orduña et al. *Blogs: revolucionando os meios de comunicação*. São Paulo: Thomson, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENA, Brenda Marques. *A poesia sonora como expressão da oralidade: história e desdobramentos de uma vanguarda poética*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG. Belo Horizonte, 2007.

PIGNATARI, Décio. *Poesia, pois é, poesia*. São Paulo: Ateliê, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

REIS, Pedro. Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade. *Texto Digital*, v. 8, n. 2, p. 256-272. Florianópolis: UFSC, 2012.

RIZZO, Eraldo Pera. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, Segundo Kusnet*. São Paulo: Senac, 2001.

RUSSEL, Charles. *Da Rimbaud ai postmoderni: poeti, profeti e rivoluzionari*. Torini: Einaudi, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Nara Cristina; NETO, Henrique Telles. O processo sistêmico e interdisciplinar na arte: Entremeios II/SCIARTS. *19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"*. 20 a 25/09/2010. Cachoeira, Bahia.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

TEIXEIRA, Virna. Pós-modernidade na rede: a poesia brasileira no século XXI. In: *Portal Cronopios: Literatura Contemporânea Brasileira*. Publicado em 30 jan. 2007. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2143>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2005.

TOSIN, Giuliano. Aspectos do Panorama Contemporâneo da Poesia Experimental: Tecnologia, Significação, Hipermídia, Interatividade e Autoria. In: *NP 15 - Semiótica da Comunicação*. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM. Rio de Janeiro, 05-09 set 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1674-1.pdf>>. Acesso em: 3 out 2013.

WALTY, I. L. C. *Mobilidades culturais: o exemplo das revistas alternativas urbanas*. Scripta, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 195-204, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://migre.me/2glvJ>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

APÊNDICE

APÊNDICE

1. BIOBIBLIOGRAPHILA

Philadelpho Menezes é um personagem importante para a história da poesia experimental brasileira. Além da produção poética que abrange tanto as modalidades da poesia visual, passando por uma pesquisa de poesia sonora, culminando com o projeto da *Interpoesia*, Menezes também foi crítico literário, tradutor e professor universitário. Isso tudo sem contar o trabalho de organização de mostras de poesia, organização de livros sobre comunicação, globalização e poesia, e CDs copilando o trabalho de poetas sonoros internacionais e brasileiros contemporâneos.

Philadelpho Menezes Neto nasceu em 21 de junho de 1960, na cidade de São Paulo e formou-se em Direito pela Universidade de São Paulo (USP).

Menezes se destacou tanto na área acadêmica quanto na produção de eventos culturais e artísticos. Em 1985, organizou a mostra *Poesia Intersignos* e em 1988 a *1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, ambas no Centro Cultural São Paulo. Em 1997, organizou a sala especial *Poesia Sonora* do evento *Arte Tecnologia*, promovido pelo Itaú Cultural, também em São Paulo. Em 1998, foi curador do evento *Intersignos, do impresso ao sonoro e ao digital*, realizado no Paço das Artes.

Entre os livros que contaram com sua organização, podem ser destacados: *Poesia Sonora - Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, de 1992 e *Signos Plurais - Mídia, Arte e Cotidiano na Globalização*, lançado em 1997.

Em 1987, concluiu o mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC de São Paulo, defendendo a dissertação que seria transformada em livro com o título de *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (1991). Livro seminal sobre as poéticas visuais praticadas no Brasil e referência para qualquer estudo sobre o tema, Menezes passeia pela produção poética contemporânea fazendo uma leitura crítica sobre os movimentos de vanguarda poética brasileiros, apresentando sua opinião sobre o que pensa sobre a poesia

visual e como se encaixa dentro produção contemporânea com a polêmica e essencial *Poesia Intersignos*.

Em 1991, Menezes obteve o título de doutor junto ao mesmo programa de pós-graduação da PUC-SP com tese intitulada *Modernidade e pós-modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia*. De 1989 a 1990, com uma bolsa de estudos da CAPES, realizou pesquisas na Università degli Studi da Bologna, no Istituto di Discipline della Comunicazione (Facoltà di Lettere e Filosofia), na Itália. Após a defesa da tese, orientado pela semioticista Maria Lucia Santaella Braga, Philadelpho Menezes tornou-se professor no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Em 1994, essa tese seria publicada, pela editora *Experimento*, com o título de *A Crise do Passado - Modernidade. Vanguarda. Metamodernidade*.

Dando sequência às suas atividades acadêmicas, Menezes concluiu ainda dois pós-doutorados. De 1991 a 1994, desenvolveu a pesquisa intitulada *A poesia visual e experimental frente às novas tecnologias da sociedade pós-moderna*. De 1994 a 1996, concluiu a pesquisa com o título de *A fisicalidade do emissor nas poéticas intersemióticas*. Menezes deixou ainda em aberto uma pesquisa de pós-doutorado iniciada em agosto de 1996, intitulada *O sublime e o grotesco: o corpo e os fenômenos estéticos na comunicação contemporânea*.

Philadelpho Menezes participou ainda, como pesquisador, poeta visual e sonoro, de congressos, exposições e apresentações no Brasil, Estados Unidos, Europa e Austrália, tendo seu trabalho incluído em diversas antologias de poesia sonora e visual no Brasil, Itália e Suíça, dentre as quais podem ser destacadas: *International Copier Art Bookworkss Exhibition'86*, realizado no *Arts & Technology Centre Atlantic*, no Canadá, em outubro de 1986; *I International Artists' Book Exhibition*, realizado na Hungria, em 1987; *III Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental/ Alternativa*, na Cidade do México, em 1990; *Visual and verbal intersemiosis in the aesthetical experiments - the case of the contemporary brazilian culture*, no V Congress of the International Association for Semiotic Studies, na Universidade da Califórnia, EUA, em junho de 1994; *Lo sperimentalismo sonoro brasileiro*, conferência proferida no *Simpósio Strumenti a Voce*, Teatro La Soffitta, em 1995, na Universidade de Bolonha; *Sonidos sueñam sonidos* - apresentação de poemas sonoros em *Primeras Jornadas de Poesía Experimental*, realizada no Centro Cultural Recoleta, em novembro de 1996, na cidade de Buenos Aires; *Word as image, image as word: intersign poetry*, comunicação apresentada no IV

Congress of the Internacional Association of Word and Image Studies, no Trinity College, em Dublin, Irlanda, em 1996; *Cacófatos Visuais*, participação com três poemas na mostra *Caligrafite: da escritura à pintura*, realizada em Maceió, em dezembro de 1996.

Philadelpho Menezes atuou como professor visitante da instituição Trinity College, em Dublin, na Irlanda, em 2000, no curso de mestrado em *Text and Visual Studies*, além de ter sido professor da PUC-SP no programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica e coordenador do curso de Comunicação Social da Universidade de São Marcos. Menezes foi responsável ainda por criar e coordenar o Mestrado Profissionalizante em Mídias e Artes também da Universidade de São Marcos.

Como poeta publicou três livros de poesia visual, entre eles *4 Achados Construídos*, em 1980, *Poemas (1980-1982)*, de 1984, *Demolições ou poemas aritméticos*, de 1988, e organizou e participou do livro *Bacana 1 (coletânea de poemas visuais em postais)*, lançado em 1994.

O poeta participou também de algumas antologias internacionais, entre as quais se destacam: *Konkrete Poesie – Zwei Generationen*, organizado pelo pai do concretismo Eugen Gomringer, lançado na Suíça, em 1993; *Antologia i Nuovi Mondi*, revista em formato de fita cassete editada em dezembro de 1994 por Edizioni Elytra, na Itália; *La poesia visual brasileña*, em *Poesia Vixual - México Internacional*, Cidade do México, catálogo da Bienal Internacional de Poesia Visual y Alternativa do México, em 1994 e *Poema sem título*, incluído na revista *Málaga e Poesía*, na Espanha, em 1996.

Como tradutor, publicou os livros *31 Poemas*, tradução em colaboração com Percy Garnier e apresentação dos poemas de Eugen Gomringer, lançado também em 1988; *Poemas Ingleses - 35 sonnets e Inscription*, de Fernando Pessoa, publicado em 1993; e por fim a obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, do crítico de arte e literatura italiano Mario Praz, em 1996.

A obra de Philadelpho Menezes pode ser encontrada não só em livros e revistas, mas também em CDs e CD-ROM. O poeta tem poemas sonoros incluídos em dois CDs organizados e produzidos por ele em parceria com o LLS (Laboratório de Linguagens Sonoras) da PUC-SP: *Poesia Sonora - do Fonetismo às Poéticas Contemporâneas da Voz*, lançado em 1996 e *Poesia Sonora Hoje - uma antologia internacional*, de 1998.

Para dar forma ao seu projeto mais ambicioso, e que ficaria conhecido como *Interpoesia*, Menezes desenvolveu, em parceria com o poeta e professor Wilton Azevedo, o CDROM *Interpoesia: Poesia Hiperfídia Interativa*, lançado em 1998, no qual é encontrada uma série de dez poemas, em que o “leitor” é levado a interagir com os trabalhos, criando novas formas de “leitura” desses poemas.

Outras importantes obras de Philadelpho Menezes são o catálogo da *I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*, lançado em 1988, e o livro *Roteiro de Leitura: poesia Concreta e Visual*, lançado dez anos depois. No primeiro, Menezes faz uma análise da poesia visual em seu ensaio *Uma abordagem tipológica da poesia visual*. No segundo, apresenta de forma didática alguns conceitos sobre a poesia visual, poesia concreta e quais as particularidades de cada uma destas modalidades de poesia.

A obra de Philadelpho Menezes é marcada pelo constante exercício de renovação. Mesmo possuindo uma trajetória curta, o poeta produziu incansavelmente, deixando um trabalho que sempre buscou uma renovação do material poético e uma postura crítica diante do mundo.  com esse espírito que Menezes trafegou por diversas formas de se fazer poesia. Da poesia visual  poesia interativa digital, o poeta deixou sua marca, com um trabalho rigoroso e belo.

ANEXOS

ANEXOS

Conteúdo do CD que acompanha a tese:

1- CDROM *Interpoesia: Poesia Hipermissão Interativa*

Configuração Mínima: Pentium 166, 16 MB

Para executar o CDROM:

Abra o diretório *Interpoesia*

Acesse o ícone: *Interpoesia.exe*

2- CD *Poesia Sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da VOZ*

POEMAS DO CD

Reinterpretações de poemas do dadá por Philadelpho Menezes e Milton Ferreira:

1. *O grande lalulá* (Christian Morgensten)
2. *Lamento Fúnebre* (Hugo Ball)
3. *Karawane* (Hugo Ball)
4. *Nuvens* (Hugo Ball)

Poemas do Grupo de Poéticas da Voz:

5. *Trova/ Trovão* (Cristina Marques / Milton Ferreira)
6. *Pai* (Cláudia Pastore / Hélio Ziskind)
7. *Sopro* (Cláudia Pastore / Milton Ferreira)
8. *Tiálogo* (Dora Mendes / Milton Ferreira / Hélio Ziskind)
9. *Time* (Philadelpho Menezes)

10. *Encontro Amoroso* (Philadelpho Menezes / Milton Ferreira)
11. *Futuro* (Philadelpho Menezes / Milton Ferreira)
12. *Céu da Boca* (Philadelpho Menezes / Milton Ferreira)
13. *Paradiso/Inferno/Paraíso* (Philadelpho Menezes)
14. *Nomes Impróprios* (Philadelpho Menezes)
15. *Poema Não-Música* (Philadelpho Menezes)
16. *Poema Sonoro para sarau* (Philadelpho Menezes)
17. *Sentido* (Philadelpho Menezes)

3- CD *Poesia Sonora Hoje*

POEMAS DO CD

1. *Song* (Jack e Adelle Foley – Estados Unidos)
2. *Species of abandoned light* (Jake Berry – Estados Unidos)
3. *It's your world* (Karl Young – Estados Unidos)
4. *Parent + child heebee-jeebies* (Michael e Nathalie Basinski - Estados Unidos)
5. *Speak* (Harry Polkinhorn – Estados Unidos)
6. *Der Bug bat zwei Fübe, Sonet-burger e Testament – auf jeden Fall* (Oskar Pastior)
7. Trecho de *Improvisation* (Valeri Scherstjanoi - Alemanha)
8. Trecho de *Basale Sprechonperationsräume* (Carlfriedrich Clauss - Alemanha)
9. *Zamongi grin* (Jaap Blonk - Holanda)
10. *The paddle song – Non stop horse* (Luigi Pasotelli - Itália)
11. *Cut music – number 9* (Maurizio Nanucci - Itália)
12. *Cultppoem* (Enzo Minarelli - Itália)
13. *Angel de angeles* (Carlos Estevez - Argentina)
14. *Cabala/Mascara/die* (Fabio Doctorovich - Argentina)
15. *Servo-croata* (Alex Hamburger - Brasil)
16. *Tiálogo* (Dora Mendes, Milton Ferreira e Hélio Ziskind - Brasil)
17. *Futuro* (Philadelpho Menezes e Milton Ferreira - Brasil)
18. *Poema não-música* (Philadelpho Menezes – Brasil)
19. *A valsa* (Jamil Jorge – Brasil)

Total de tempo do CD: 50'32''