

AS IMAGENS TÉCNICAS NA POESIA DE ARNALDO ANTUNES

Keila Mara de Souza Araújo Maciel (UFES)¹

Resumo: O presente estudo pretende refletir sobre a presença das imagens técnicas nos poemas visuais de Arnaldo Antunes, com foco na dimensão filosófica das mediações da linguagem verbal, assim como os novos parâmetros de orientação que as imagens técnicas permitem ao homem no meio social e no âmbito da criação literária. Nesse estudo analisaremos o poema "Fênix", presente na obra *Nome* (1993) - que reúne poemas em diversos suportes de escrita, imagem e sonoridade. A partir desta análise, discutiremos os efeitos da inserção das imagens técnicas ao aparato cognitivo humano, e as novas possibilidades que as imagens técnicas oferecem à criação de arte e literatura.

Palavras-chave: imagens; tecnologia; poesia; pensamento.

Poesia e imagens técnicas

As imagens técnicas começaram a fazer parte dos trabalhos de Arnaldo Antunes, oficialmente, em 1993 com a publicação de *Nome*, quando o autor reuniu poesia para ler, ouvir e ver. Seu experimentalismo afasta de suas poesias visuais qualquer utilização simplista dessas imagens. Da mesma forma que ele busca o improvável na linguagem escrita e oral, Arnaldo Antunes joga com os recursos de imagem e procura deslocar os olhares viciados. As poesias visuais encontradas na versão em DVD são exercícios de reaprender a ver, enquanto se ouve e lê.

Em meio a discussões sobre a artificialidade que envolve os *media*, o autor vai além do pensamento conservador, não se priva dos recursos eletrônicos e os utiliza artisticamente, criando espaços para a simultaneidade em seus projetos. Suportes, gêneros, níveis de cultura, linguagens, códigos, suportes, formas, mixagens, tons... Tudo se encontra e, principalmente, faz sentido, apesar de estranho. Porque o estranhamento cria seu próprio sentido. A atitude inquieta do artista se mantém,

¹ Estudante no curso de Doutorado em Letras, área de concentração literatura, pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. keila-mara01@hotmail.com.

portanto, assim como acontece com as palavras. O poeta não cria ambientes de pura utilização de recursos e códigos, mas desafia suas propriedades de mediação entre o homem e o mundo.

Nos poemas visuais e vídeo-poemas os recursos eletrônicos não são apenas facilitadores que se encarregam da edição gráfica. Observamos nesses trabalhos a participação efetiva do poeta, que testa, intervêm e provoca os possíveis significados produzidos pelas imagens criadas em parceria com os aparelhos. Desta forma, procura-se reverter o nível de alienação em relação às configurações inalcançáveis das caixas-pretas desses aparelhos e assim a participação humana é evidenciada. Ao interferir na produção da imagem desenvolvida em computador, a ação do poeta funciona como uma retomada da *techné* por parte do homem, que acabou tornando-se apenas um “funcionário”² em relação aos programas eletrônicos. Desta forma o aparelho volta a servir a vontade do artista, que reassume o fazer artístico, pondo a tecnologia a serviço da arte.

Flusser acredita que atualmente existe a tentativa de reagrupar *ars* e *techné*, como por exemplo, na publicidade, nas artes gráficas, no design. É uma redefinição do fazer humano. “A arte não permite ser expulsa do fazer cotidiano, sob pena de o homem perder sua humanidade”. O problema é que o fazer atualmente passou a ser não humano, por causa da emancipação do homem do trabalho. Isso faz com que o homem não seja mais o responsável pela modificação objetiva do mundo. Essa modificação é responsabilidade dos aparelhos, ou seja, é automática. Eles recuperaram a dimensão estética dos “guetos” transformando-a em “know-how” tecnológico, a estética transformou-se em “design industrial”, “arte dos media” etc. É o aparelho transformando a dimensão criativa que o ameaça (Costa 2009: 109).

Esse princípio experimental está presente no “fênis”, no qual as letras que formam esta palavra (título do poema) são postas em movimento circular como em um liquidificador. Tanto no vídeo quanto na imagem estática da versão livro, é possível notarmos o processo de mistura pelo qual as letras passam. Na primeira imagem temos as letras que forma “fênis” em disposição linear, apesar das repetições das letras que fazem com que a palavra se multiplique nela mesma “fffêêenniiss”; na segunda imagem a velocidade do movimento circular permite apenas a visualização dos vultos de cada letra, elas estão se misturando. Já na terceira imagem as letras de “fênis” ainda aparecem, mas não linearmente, a letra “p” e o “x” surgem como resultado do movimento. O quarto agrupamento de letras indica que uma nova

² Os “funcionários” na filosofia de Flusser é um termo abrangente que envolve praticamente todos os indivíduos que, a partir a automatização do trabalho, passaram a servir os aparelhos e seus programas de forma superficial, por não conhecerem as estruturas (caixas-pretas) e as redes culturais e econômicas às quais este programa está ligado. O “funcionário” opera, mas não tem consciência dos processos, efeitos e causas de seu trabalho, delegou, então, a *techné* aos programas (Flusser, 2011: 50).

mistura será feita, novamente a velocidade do movimento em círculos aumenta, todas as letras em um redemoinho que irá resultar em “pênniix”.

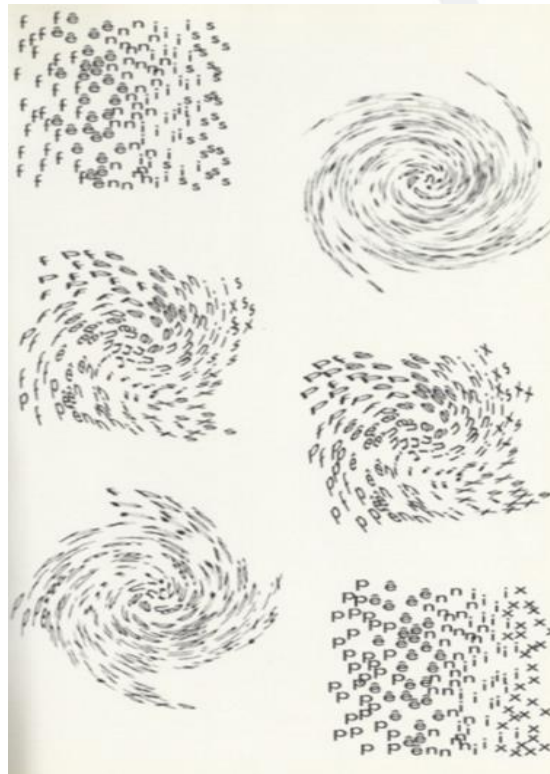


Figura 2: “Fênix” (Antunes, 1993: [s/p])

Há no poema uma forte ênfase à capacidade renovadora, a começar pela mais simples referência à fênix, personagem lendária que representa o renascimento, a renovação da vida. Nesse poema, vários jogos de linguagem são utilizados para traduzir as transformações que o tempo e o uso provocam na língua. Enquanto as letras giram, ocorre a repetição das letras; a troca do “x” pelo “s” na palavra inicial “fênix”; a troca do “f” pelo “p” e o “s” pelo “x”. Todas estas alterações representam a língua em constante transformação. A língua que em uso efetivo se transforma para continuar “in-formando”, age contra a entropia dos significados desgastados. Interessante também é a alusão que o líquido esbranquiçado e espesso cria. Acompanhando o movimento deste líquido, as letras se misturam para formar novo significado. É possível, portanto, aproximarmos estes símbolos da função reprodutiva sugerida pelo resultado gráfico final “pênniix”. No final do vídeo, todas as letras somem, o movimento do liquidificador cessa e resta apenas o líquido que, após toda a mistura, torna-se espumoso, branco. Aos poucos a consistência deste líquido vai se desmembrando em pontos até sumirem completamente.

Em “fênix”, assim como acontece nos poemas visuais de Arnaldo Antunes em geral, as imagens técnicas são utilizadas não como simplificadoras de conceitos, mas como ferramentas capazes de tornar as palavras ainda mais instigantes e seus significados mais desafiadores. O trabalho que o poeta faz é, justamente, o que o Flusser chama de ação informadora na utilização de aparelhos. Um desafio que cabe aos artistas dos *media*: “O seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. O seu desafio é o de agir

contra o programa dos aparelhos no “interior” do próprio programa”³ (Flusser 2008: 28).

Nesse poema, a imagem não tem o propósito de substituir a palavra. Imagem e palavra, nas poesias visuais de Antunes, têm sua capacidade informadora valorizada numa relação de mútua interferência. Sendo assim, a imagem possibilita transformações formais e semânticas nas letras, assim como a palavra amplia o significado da imagem em movimento. As pessoas envolvidas têm participação justamente na criação de sentido. O resultado desta inter-relação entre imagem e linguagem, não é automatizada. O poeta dedicou-se a entender o funcionamento da edição em vídeo para, em parceria com os demais profissionais envolvidos na obra *Nome*⁴, evidenciar a participação poética e humana na criação audiovisual.

O interesse do poeta em utilizar os recursos da câmera e do computador não está relacionado à delegação do trabalho aos equipamentos, mas na oportunidade de experimentar as novas possibilidades que esses equipamentos permitem à poesia e à arte (Antunes apud Araújo 1999: 108). Na visão de Antunes, o efeito mais interessante, possibilitado pelos equipamentos eletrônicos, é a presença simultânea de diferentes proporções sensoriais. A recepção do verbal pode se dar de várias formas, graças ao movimento entre códigos diferentes. “Às vezes você está lendo uma coisa e ouvindo outra”. Esta simultaneidade possibilita criar “desconcentrações” entre as formas e ampliar os significados possíveis (Antunes apud Araújo 1999: 106).

A leitura simultânea e não linear, exigida pelo código imagético, é transposta para a poesia, simulando assim a mudança de rumo que a orientação imagética impõe aos indivíduos. Esta leitura, contudo, em vez de gerar a concretização de abstrações, funciona como um chamado à vivência com as coisas do mundo e as sensações que esta experiência permite.

Arnaldo Antunes, nesses trabalhos, faz uso dos meios tecnológicos para produzir experiências imediatas que envolvem a participação dele como artista e da máquina como ferramenta. O artista não se rende à padronização que ronda os aparelhos, e burla tanto possíveis moldes, quanto acasos sem sentido, aos quais tais programas tendem a resultar.

Desta forma, mesmo envolvido em técnicas de produção informatizada, meios de divulgação e transmissão, mantém-se viva sua participação como poeta,

³ Programa na filosofia de Flusser tem um sentido macro. Não corresponde apenas às estruturas “ocultas” dos aparelhos, mas também ao projeto ao qual a produção e uso de aparelhos está inserida. Toda indústria da tecnologia e da cultura fazem parte deste programa, no qual a imagem técnica tem o papel de indicar os modelos a serem seguidos, gerando um “circuito fechado”: “A circulação entre imagem e o homem parece um circuito fechado. Queremos e fazemos o que as imagens querem e fazem, e as imagens fazem o que nós queremos e fazemos” (Flusser 2008: 61). Por não estar enraizado em nenhum projeto ideológico maior, e por envolver diversas áreas diferentes, o programa da atualidade está determinado pelo acaso.

⁴ A criação de poemas visuais que utilizam recursos eletrônicos requer trabalho em conjunto com profissionais da tecnologia. Na obra *Nome* as animações das imagens foram “realizadas no Estúdio Kikcel, atual TV Pinguim, por Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, São Paulo, de janeiro de 1992 a agosto de 1993, com exceção de Carnaval, Direitinho e Imagem, que contaram com a participação de Walter Silveira e de “Nome Não”, “E só” e “Alta Noite”, realizados no Rio de Janeiro, de março a julho de 1993, com Arthur Fontes, Conspiração Filmes” (Encarte do DVD Nome 1993 [s/p]).

utilizando os equipamentos tecnológicos para ampliar as potencialidades das palavras em contato com a imagem e som. Conforme nos explica Arlindo Machado, o trabalho artístico não pode ser apreendido por leis programáticas que regem toda produção tecnológica.

O trabalho com tecnologias de ponta, no interior de instituições poderosas, exige sistematização, eliminação de improviso, o que quer dizer saber exatamente o que se quer, sem excentricidades ou irracionalismos. Porém, o trabalho artístico se alimenta da ambiguidade, dos acidentes do acaso e das liberdades do imaginário: ele se define pelas utilizações desviantes ou lúdicas, de modo a transformar em jogo gratuito a função produtiva. O trabalho artístico depende muito pouco dos valores da produção e progride em direção contrária à da tecnocracia; ele precisa de certo coeficiente de desordem, de um certo espaço de imprevisibilidade, sem os quais degenera na metáfora da utilidade programada (Machado 1993: 27).

A arte e poesia, no contexto que apresentamos, são capazes, conforme declara Flusser, de corromper o programa dos aparelhos e produzir o novo. A arte, vista desta forma, detém o poder de construir experiência imediata, ou seja, experiência entre os indivíduos e entre estes e o mundo. “Artista é inebriado que emigra da cultura para reinvidi-la. Recuperar tal gesto não é tarefa fácil para os aparelhos” (Flusser 2011: 158). Cabe ao artista produzir envolvimento cultural que venha a justificar a aquisição de aparelhos. Sendo assim, a utilização de equipamentos transmissores de sons, imagens e informação escrita está subordinada aos produtos culturais. “Sem o projeto cultural e mais especificamente estético, as máquinas correm o risco de cair rapidamente no vazio” (Machado 1993: 28).

Arlindo Machado afirma que a indústria das tecnologias já está ciente desta dependência e as empresas passaram a incorporar artistas às equipes. Como exemplo, ele cita a participação de artistas nas pesquisas de novas tecnologias, desenvolvidas nos principais centros tecnológicos do mundo, como o Massachusetts Institute of Technology (MIT), além da criação de núcleos de artistas em empresas como a IBM e Sony (Machado 1993: 30).

Em 1983, na primeira edição de *Pós-História*, Vilém Flusser já negava aos aparelhos a capacidade de “copiar” o gesto artístico humano. “Os aparelhos não podem, na situação atual, simplesmente recuperar o gesto da arte, e transformá-lo em funcionamento. Se entorpecem tal gesto, cairiam em redundância por falta de informação nova” (Flusser 2011: 160).

A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. [...] Mergulha no privado, e publica privado. E o próprio privado é “algo”, a saber: o público recalcado. Ao publicar o privado, ao “tornar consciente o inconsciente”, é ela mediação do imediato, feito de magia. [...] E a cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora

ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia (Flusser 2001: 159).

Para o filósofo, é necessário que o homem retome autenticamente o esforço de criar orientações na realidade, porém sem pretensões de esgotar os significados, na perseguição por uma verdade incontestável. “Poderemos, a despeito das objeções, continuar buscando, isto é, vivendo”. O filósofo afirma que, vistos dessa forma, “conhecimento, embora menos absoluto, continuará sendo realidade; e a verdade, embora menos imediata, continuará sendo verdade” (Flusser 1963: 14).

A obra flusseriana, em uma leitura geral, denuncia o movimento circular baseado no progresso racional crescente. O filósofo indica semelhanças do nosso desenvolvimento intelectual e funcional com a segunda lei da termodinâmica, que prevê a atrofia interna de toda matéria. Sendo assim, o pensamento racional fechado em si atrofia-se como algo abstrato, que não se envolve e nem interfere nos fatores da realidade. Esse pensamento que se perde entre as inter-relações de extrema complexidade como meios de produção e mercado; e também em relação ao desenvolvimento tecnológico que cria uma realidade para além dos corpos humanos, como memória e membros (ferramentas). Toda produção humana torna-se complexa demais, perde-se o controle e a capacidade de compreensão. O ponto de chegada para o desenvolvimento linear sempre crescente é o mesmo de onde se partiu, o nada, o incompreensível, o indizível.

Com a crise do pensamento racional, os textos deixaram de ser escritos para mudar a forma de pensar e interferir no curso das coisas. Isso foi evidenciado pelo fechamento em si promovido pela esfera intelectual no discurso arbóreo e pela tirania do sistema capitalista-funcional, que limitou o saber e a ação humana ao caráter utilitário. O contraditório nessa situação é que a ampliação do acesso ao saber institucional acadêmico aumentou a níveis incríveis o número de textos publicados. Os novos canais de transmissão contribuem para a miscelânea textual que a sociedade contemporânea produz. Textos “ilegíveis”⁵ são produzidos como anestésias. Como antídotos que não transformam, não curam, mas que amenizam a espera.

Permanece a questão se esta dinâmica não cairá em ponto morto em virtude da produção inflacionada de textos que nos é imposta. Se esse ponto morto não é um dos motivos para a tarefa da escrita. A grande quantidade de impressos que diariamente é levada a nossa casa, essa floresta de folhas em que nos perdemos nas livrarias – não são, com certeza, punhos cerrados, nos quais escritores e editores conspiram para nos informar. [...] Imprime-se hoje em dia majoritariamente para anestésiar, e editores e escritores parecem ser apenas funcionários dessas empresas de anestésias (Flusser 2010: 27).

⁵ Mantivemos a utilização das aspas, assim como faz Flusser em diversas situações, para propor uma significação diferente do usual. Textos “ilegíveis” aqui são textos cuja compreensão dos conceitos torna-se impossível.

Flusser acredita que a poesia é capaz de manter a língua viva, pois a linguagem poética não pretende absorver a realidade. A poesia não promete exatidão, ela propõe uma busca constante por significados envoltos por sensações: “a poesia aumenta o território do pensável, mas não diminui o território do impensável”. Na poesia mantém-se a religiosidade em relação à realidade, pois o mistério e o espanto não são combatidos, mas mantidos. Em vez de niilismo, poetizando o saber assume-se uma postura de criação viva em relação à impossibilidade de apreender a realidade. Por acreditar nisso, Flusser em seus escritos, não disfarça seu caráter meramente alusivo e sugestivo, reaproximando-se do modo de escrever poético. A poesia está, portanto, em posição contrária ao movimento entrópico que anula todos os efeitos comunicativos.

Nota-se que nos poemas de Arnaldo Antunes todo esse clima que envolve o olhar espantoso diante das coisas para criar novos sentidos é recorrente. Antunes leva as palavras corriqueiras ao extremo a ponto de anular seu sentido “instantâneo” (pronto). Em seus poemas a palavra configura-se como “eco” por onde se nota que existe muito mais significado do que aparenta. É como se Antunes colocasse as palavras “entre parênteses” para que o “ouro da palavra” surja como acidente – o inesperado.

Necessitamos do cancelamento mental das palavras secundárias, para “pôr entre parênteses” toda a conversação que se seguiu aos nomes próprios, colocando-nos dentro do nome próprio [...]. Já que devemos dispensar, nesse esforço, toda conversação “prosaica”, somos forçados a recorrer à alegoria para descrever o nome próprio como se apresenta visto de dentro (Flusser 2011: 96).

Procurando dar corporeidade à palavra por meio de efeitos gráficos e sonoros, assim como foi desenvolvido em “Fênix” Antunes pretende reproduzir o caminho em direção à fronteira que separa a linguagem da coisa em si (indizível). Ele procura devolver às palavras a “admiração” e toda a gama de significados em potencial.

Para o artista fica o desafio de criar novas formas para esses novos recursos e, assim, possibilitar a articulação dessa realidade onde o homem está lado a lado com a máquina. Onde textos, imagens técnicas e sons se encontram em programas cada vez mais complexos. Não alcançamos ainda, segundo ele, a capacidade de ordenar esse “novo mundo” no qual vivemos. Desprezamos o velho, “mas tão pouco conseguimos dar as boas vindas ao novo: somos ainda, excessivamente velhos para tanto. Ressentimos, no novo, a negação do próprio solo no qual estamos enraizados” (Flusser 2008: 188). Somos seres diferenciados, possibilitados pelo gesto humano de publicar o privado, ou seja, transpor a intuição, a sensibilidade e o gesto para a exterioridade. Desta forma, reconcilia-se a troca viva entre o homem e o mundo, para que haja continuidade efetiva de vida, num fluxo que corresponde à arte.

Considerações finais

A partir da leitura dos poemas visuais de Arnaldo Antunes nos deparamos com problematizações que retiram a poesia do lugar “distante” que a cultura construiu para ela, e trazem a linguagem poética como fonte importante de orientação, ou seja, como fonte de conhecimento capaz de nos indicar caminhos autênticos que não apontem para sentidos artificiais e tautológicos. Os poemas

visuais, a exemplo de “Fênis”, utilizam recursos tecnológicos para trazer à discussão o papel dos signos linguísticos e visuais como sinalizadores do real, e não como substitutos inertes e amorfos. A vitalidade da língua é buscada constantemente por Arnaldo Antunes, que promove retornos à originalidade da significação das palavras, a experimentação das formas visuais, e sonoras, assim como procura significar a participação do suporte gráfico na composição da corporeidade do poema. Tais recursos auxiliam o poeta a manusear a imagem, promovendo deslocamentos de sentidos, confrontações com os sentidos usuais. No jogo desenvolvido por Antunes, palavra e imagem promovem interações simultâneas que nos remetem à realidade dos fatos, à nossa vivência imediata.

A filosofia de Vilém Flusser participa desta discussão como fonte instigante de explicações, pois é desenvolvida em clima de “suspensão”, mantendo a liberdade do filósofo como um observador. Desta forma, “dialética”, “poesia” e “ficção” se misturam na obra do filósofo, justamente porque ele considera todo pensamento autêntico um gesto poético. Flusser acredita que o encontro entre o pensamento racional e a suspensão poética é capaz de construir formas de orientação mais eficazes que os sinalizadores usuais como o texto informativo, a dialética filosófica ou as imagens comuns da mídia. O mesmo elo une a poesia de Arnaldo Antunes à possibilidade de agir como contestação às usuais formas de transmitir informação. Arnaldo age de dentro do programa (indústria cultural) para criar o estranhamento, e assim, novas formas de orientação, principalmente no que se refere ao uso que o poeta faz das imagens técnicas. Em “fênis” comprovamos o uso distorcido da ordem comum das imagens utilizadas. Elas não aparecem como concretização do abstrato, mas como parte integrante da experiência imediata.

THE TECHNICAL IMAGES IN THE POETRY OF ARNALDO ANTUNES

Abstract: This work reflects on the use of technical images in the visual poems of Arnaldo Antunes, focusing on the philosophical dimension of the mediation of verbal language, as well as the new parameters of orientation that technical images allow the man in the social environment and under literary creation. In this article we will analyze the poem "fenis" included in the work “Nome” - which brings together poems written in different platforms like text, image and sound. From this analysis, we will discuss the effects of these technical images' inclusion in the human cognitive apparatus and the new possibilities that these technical images offer to the creation of art and literature.

Keywords: images; tech; poetry; thought.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. Capa, criação e produção gráfica de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau. *Nome*. São Paulo: Companhia das Letras/Ariola Discos Ltda, 1993.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – Vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. *Imagem e linguagem na pós-história de Vilém Flusser*. Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ARBZ-7TSH92/1/dissertacao_rachel_costa.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: Editora Herder, 1963.

_____. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *A escrita – Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Atualidade do pensamento de Flusser. Disponível em: <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/flusser41.htm>>. Acesso em: 15 set. 2015.

OLIVEIRA, Lúcia Helena de. A matemática do delírio. In. *Super Interessante*, Ed. 085, 1994. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ciencia/fractais-matematica-delirio-441039.shtml>>. Acesso em: 10 out. 2015.

ARTIGO RECEBIDO EM 15/03/2017 E APROVADO EM 15/05/2017