AGNUS VALENTE

ÚTERO
.
.
COSMOS

www.agnusvalente.com/uteroportantocosmos

AGNUS VALENTE

(Agnaldo Valente Germano da Silva)

ÚTERO ∴ COSMOS

HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS

DE UM *SKY-ART* INTERATIVO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Maria do Carmo Costa Gross.

São Paulo

2008

Esta Tese de Doutorado foi defendida em:
_____ de _____ de _____,
perante a seguinte banca examinadora:

À minha irmã Denise, aos meus irmãos Nardo e Lúcio Mauro, e àqueles que tornaram possível este projeto constelativo: Anabela Plaza . Annateresa Fabris . Augusto de Campos . Carmela Gross . Carmem de Arruda Campos . Carlos Fajardo . Cid Campos . Cláudia Costa . Cristina Gianotti . Décio Pignatari . Gilberto Mendes . Gilbertto Prado . Ivan Pérsio de Arruda Campos . João Jurandir Spinelli . Julio Plaza . Lalada Dalglish . Lygia de Azeredo Campos . Marco Buti . Marco Gianotti . Milton Sogabe . Monica Moura . Omar Khouri . Paulo Roberto Silva Santos . Regina Silveira . Ricardo Araújo . Ronaldo Azeredo . Walter Zanini . Zilma Barros . amigos da Biblioteca da ECA, do CAP Regina, Raul Cecílio, Solange e da Pós Elaine, Rosely e Míriam. Jornal da USP . site uol.com.br/augustodecampos . FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica . Revista Texto Digital UFSC . Departamento de Multimeios da Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP)

*... este útero ∴ cosmos em expansão, dedico
aos olhos azuis e aos olhos castanhos
de Clarice e Antônio
meus pais*

RESUMO

Esta tese de Doutorado apresenta a trilogia **ÚTERO .: COSMOS** (*Útero portanto Cosmos*), de minha autoria (Agnus Valente), como resultado de uma *praxis* criativa híbrida desenvolvida na linha de pesquisa em Poéticas Visuais, acompanhada de um texto reflexivo de metalinguagem sobre as operações de *hibridação de Meios produtivos*, de *Sistemas artísticos* e de *Poéticas*, que foram empreendidas para a constituição do *corpus* artístico, e propõe três contribuições teóricas para os estudos dos Métodos Heurísticos da Criação – os novos conceitos de *hibridação intersensorial*, *hibridação intertextual-semiótica* e *hibridação interformativa*, cuja abrangência permite aplicá-los não somente à arte digital, mas também a diversos campos da criação artística.

Concebido em março de 2002, o *sky-art* interativo **ÚTERO .: COSMOS** propõe uma metáfora constelativa em ambiente digital. Não se limitando ao hibridismo como tema, explora em sua criação a potencialidade híbrida do suporte, envolvendo Poéticas Digitais, Poesia Concreta, Intertextualidade, Tradução Intersemiótica e Interatividade, como fatores que propiciam hibridações. O projeto foi desenvolvido *on-line*, no *site* oficial *agnusvalente.com* numa estrutura simultânea de *work in process* e *work in progress*, em três edições intituladas *Gestação On-Line* (2003), *Constelações* (2005) e *Expansões* (2008), nas quais as obras e versões do processo de criação foram cumulativamente preservadas. Como autor-propositor, engajei ao projeto o artista multimídia Nardo Germano, meu irmão gêmeo com quem compartilho minhas hibridações poéticas inaugurais, bem como os mestres da Poesia Concreta – Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo – e meus mestres das Artes Visuais – Carmela Gross, Julio Plaza e Regina Silveira – artistas que influenciaram minha produção e cujas poéticas são validadas em minha poética pessoal por afinidades e filiações artísticas profundas.

A partir da *praxis* artística, concebi os conceitos de *hibridação intersensorial*, *hibridação intertextual-semiótica* e *hibridação interformativa*, conforme sua predominância nas operações implementadas na criação. No que tange à *hibridação de Meios*, reconheço no meio digital, eleito para o desenvolvimento deste projeto, uma *hibridação intersensorial* caracterizada pela articulação conjunta de informações de ordem visual, tátil, cinética, sonora etc. Quanto à *hibridação de Sistemas*, que neste projeto funda-se na hibridez da Poesia Concreta entre Literatura e Artes Visuais, formulo o conceito de *hibridação intertextual-semiótica* concebido na acepção do termo “texto” expandido do código verbal ao visual e a outros sistemas sígnicos (Kristeva, Bense, Peirce), embasado numa *intertextualidade poética ou crítica* (Perrone-Moysés) e na *tradução intersemiótica* (Jakobson, Plaza). No que se refere à *hibridação de Poéticas* – consideradas como movimentos artísticos históricos e/ou poéticas pessoais – as operações envolvem respectivamente *hibridação intertextual-semiótica* e o que denomino de *hibridação interformativa*, esta formulada a partir do conceito de formatividade (Pareyson), perceptível tanto no âmbito da produção, em criações co-autorais, traduções intersemióticas, influências e/ou diálogos artísticos; quanto no âmbito da recepção, em obras interativas que absorvem a formatividade do interator.

Concluindo, a unidade das hibridações operadas em **ÚTERO .: COSMOS** funda-se na minha poética híbrida e, mais particularmente, na unidade formativa do meu próprio ser como pessoa que me define como um artista sintetizador – portanto híbrido – sintonizado a um projeto poético à luz de uma metáfora constelativa da Arte.

PALAVRAS-CHAVE: Hibridismo e Poéticas Híbridas | Arte Digital e Poesia Concreta | Intertextualidade e Tradução Intersemiótica | Poéticas Digitais e Interatividade | Formatividade | Hibridação Intersensorial | Hibridação Intertextual-semiótica | Hibridação Interformativa |

ABSTRACT

This thesis of Doctorate presents the trilogy **ÚTERO ∴ COSMOS** (*Uterus therefore Cosmos*), of my authorship (Agnus Valente), as a result of a hybrid creative *praxis* that was developed in a Visual Poetics Research, complemented by a reflexive study of metalanguage about the hybridation operations of the productive Media, artistic Systems and Poetics, that were undertaken for the constitution of its artistic *corpus*, and also proposes three theoretical contributions to the studies of the Heuristic Methods of Creation – the innovative concepts of *intersensorial hybridation*, *intertextual-semiotic hybridation* and *interformative hybridation* whose amplitude allow us to apply them not only in the digital art but also in many fields of the artistic creation.

ÚTERO ∴ COSMOS is an interactive sky-art, conceived in March of 2002, that proposes a constellative metaphor in the digital environment. The project, not limited to the hybridism as theme, explores creatively the hybrid potentiality of the support, involving Digital Poetics, Concrete Poetry, Intertextuality, Intersemiotic Translation and Interactivity as factors propitious to hybridations. The project was developed *on-line* (official *site agnusvalente.com*) in a structure of both *work in process* and *work in progress*, in three editions titled *On-line Gestation* (2003), *Constellations* (2005) and *Expansions* (2008), in which the artworks and the versions of its creation process were cumulatively preserved. As author-proposer, I engaged to the project the multimedia artist Nardo Germano, my twin brother with whom I share my inaugural hybridation of poetics, as well as the masters of the Concrete Poetry – Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos and Ronaldo Azeredo – and my masters of the Visual Arts – Carmela Gross, Julio Plaza and Regina Silveira – artists who influenced my production and whose poetics are validated, in my personal poetics, by deep artistic affinities and filiations.

Starting from the artistic *praxis*, I conceived the concepts of *intersensorial hybridation*, *intertextual-semiotic hybridation* and *interformative hybridation*, organized according to the predominant occurrence in the creative operations. With respect to the hybridation of Media, I recognize in the digital medium, which I elected to develop this project, an *intersensorial hybridation* characterized by the simultaneous articulation of visual, tactile, kinetics and audio information. As for the hybridation of Systems, founded on the hybridity of the Concrete Poetry that mixes Literature and Visual Arts, I formulate the concept of *intertextual-semiotic hybridation*, that employs the meaning of the term “text” expanded from the verbal to the visual codes and other signs systems (Kristeva, Bense, Peirce), based on poetic or critical intertextuality (Perrone-Moysés) and on intersemiotic translation (Jakobson, Plaza). Concerning to the hybridation of Poetics – as historical artistic movements and/or personal poetics – the operations involve respectively *intertextual-semiotic hybridation* and the operation which I denominate as *interformative hybridation*, this one formulated according to the concept of formativity (Pareyson), perceptible in the production ambit (co-authorial creations, intersemiotic translations, influences and/or artistic dialogues) and in the reception ambit (interactive artworks that absorb the interactors formativity).

Concluding, the unity of the operated hybridations in **ÚTERO ∴ COSMOS** is founded on my hybrid poetics and, particularly, on my own formative unity as a person that defines me as a synthesizer artist – therefore hybrid – syntonized with a poetic project by the light of a constellative metaphor of Art.

KEY-WORDS: Hybridism and Hybrid Poetics | Digital Art and Concrete Poetry | Formativity | Intertextuality and Intersemiotic Translation | Digital Poetics and Interactivity | Intersensorial Hybridation | Intertextual-semiotic Hybridation | Interformative Hybridation

ÚTERO ∴ COSMOS

HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS
DE UM SKY-ART INTERATIVO

RESUMO .5

ABSTRACT .6

SUMÁRIO .7

APRESENTAÇÃO .10

I – DE UM SKY-ART INTERATIVO .14

DO PROJETO CRIATIVO ÚTERO ∴ COSMOS .15

I.1 – DO TÍTULO: POLISSEMIA E METÁFORA DA ARTE .16

I.2 – O MENU-OBRA: MENU CÓSMICO .18

I.3 – DA TRILOGIA: AS EDIÇÕES EM *WORK IN PROCESS* E *WORK IN PROGRESS* .20

EDIÇÃO I – *GESTÃO ON-LINE* (2003) .21

EDIÇÃO II – *CONSTELAÇÕES* (2005) .22

EDIÇÃO III – *EXPANSÕES* (2008) .23

II – HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS .25

DA INTERPENETRABILIDADE DOS MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS .26

II.1– HIBRIDAÇÃO INTERSENSORIAL .27

II.2 – HIBRIDAÇÃO INTERTEXTUAL-SEMIÓTICA .29

II.3 – HIBRIDAÇÃO INTERFORMATIVA .35

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES .39

III – ÚTERO ∴ COSMOS .41

III.1. – *poema visual ÚTERO ∴ COSMOS* .42

III.2. – CORPUS .44

VIDEO ARTEM .44

ORIGEM .46

CUBOGRAMA .48

CORESPAÇOLUZ .51

TEMPO=TEMPO .52

ENTREVER .54

MOTIVA .56

TODAY .57

ANAMORFOBIA .61

AMORHUMOR .63

LIFE .65

FOR ALL .67

AMARÉ .70

NAUTAS .72

CONTEMPORÂNEO(A) .74

INKS OF THE NIGHT.76
 CIDADECITYCITÉ .77
 SOS .79
 ROSAE .81
 UM SOM .83
 RÁ LUA .84
 DADOS.85
 PARÊNTESIS.88
 LUZ NEGRA .90
 CIRCLES .91
 YES/NO.92
 NOIGIN .93
 INFÂNCIA .94
 FLASH .95
 SISTEMA .96
 ÍCLONE .98
 CUMFIGURIS .100
 ALUZAZUL .104
 FONTES LUMINOSAS .106
 AVESSO .111
 EU SOU DOLORES .113
 DÍGITO .115
 PROJETO A + MASTERPIECES .119
 ORGANISMO .121
 ORGANISMO ÁUREO .123
 aur(e-ORGASM)o .124
 CORAÇÃO CABEÇA .126
 SKY ART .128
 COSMORRENASCE .130
 ARMAR .131
 MATRIX-TRAMIX .133
 28 OPERAÇÕES.138
 AUTO-RETRATO COLETIVO: AlterEgo .140
 e-STESIA .142
 CONSTELAÇÕES .144

III.3. – MEMORIAL DESCRITIVO DE OBRAS.151

III.3.1 – HIBRIDAÇÃO NA CRIAÇÃO.152

FORMAR E INTERFORMAR NA MATRIZ HÍBRIDA DA POESIA DIGITAL

• CRIAÇÃO INDIVIDUAL .152

ORIGEM.152
 CUBOGRAMA.153
 CORESPAÇOLUZ .155
 TEMPO=TEMPO .157
 ENTREVER 159
 MOTIVA. 160
 TODAY .161
 ANAMORFOBIA .163

- **CRIAÇÃO A QUATRO MÃOS .164**

AMORHUMOR .164

LIFE .166

FOR ALL.168

AMARÉ.169

NAUTAS .172

CONTEMPORÂNEO(A). 173

III.3.2 – HIBRIDAÇÃO POR TRANSPOSIÇÃO .176

DE UM TRANSPOR A UM TRADUZIR .

- **O GESTO INTERTEXTUAL, UM TRANSPOR .176**

VIDEOARTEM .176

CIDADECITYCITÉ .179

SOS .180

ROSAE .181

UM SOM .183

RÃ LUA .184

DADOS.185

PARÊNTESIS.187

SISTEMA .191

ÍCLONE.. 193

- **REcriação no Traduzir Intersemiótico .195**

CUMFIGURIS .195

FONTES LUMINOSAS .196

AVESSO .198

EU SOU DOLORES .199

DÍGITO .200

PROJETO A E MASTERPIECES .202

aur(e-ORGASM)o .204

CORAÇÃOOCABEÇA .206

NOIGIN .207

SKY ART .208

COSMORRENASCE .210

III.3.3 – HIBRIDAÇÃO NA RECEPÇÃO.212

INTERFORMATIVIDADE NA RELAÇÃO AUTOR/OBRA/RECEPÇÃO

- **FORMATIVIDADES INTERATIVAS .212**

ARMAR .212

MATRIX-TRAMIX .214

28 OPERAÇÕES.217

AUTO-RETRATO COLETIVO: AlterEgo.220

e-STESIA .221

CONSTELAÇÕES .223

CONCLUSÃO – POÉTICA HÍBRIDA EM EXPANSÃO.226

BIBLIOGRAFIA .233

LISTA DE FIGURAS .237

APRESENTAÇÃO

A presente tese de Doutorado é desdobramento e aprofundamento das reflexões advindas de minha pesquisa de Mestrado “*PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*”, concluída em 2002.

O *corpus* de obras resultante daquela pesquisa revelou uma *praxis* artística que ultrapassou o binômio palavra/imagem inicialmente proposto. As operações engendradas na criação colocaram em circulação não apenas a duplicidade dos códigos verbal e visual, mas também os sistemas artísticos envolvidos – Literatura e Artes Visuais. Para além desse hibridismo de sistemas, a pesquisa criativa abarcou simultaneamente os meios de produção industrial e tecnológico-digital, bem como agregou as *Poéticas Digitais, Poesia Concreta, Tradução Intersemiótica, Intertextualidade, Obra Aberta, Interatividade etc* — à luz das referências e influências poéticas de meus mestres da Literatura e das Artes Visuais¹.

A observação desse fenômeno permitiu-me distinguir em minha poética pessoal um pendor particular para as hibridações de meios, sistemas e poéticas, o que me despertou o interesse de estudar esta questão mais detidamente.

Assim, no espírito de perscrutar essas múltiplas modalidades de hibridação possíveis na criação, apresento **ÚTERO .: COSMOS** e coloco o projeto artístico e o meu processo criativo em perspectiva, para desvendar as operações de hibridação que lhes deram forma, analisá-las e conceituá-las, na expectativa de que estes estudos possam contribuir para a compreensão dessas operações, não somente na minha produção pessoal mas também, por seu caráter geral e abrangente, no âmbito da produção artística contemporânea.

¹ VALENTE, Agnus. *PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2002, p.176.

Esta pesquisa está organizada da seguinte maneira:

I – DE UM *SKY-ART* INTERATIVO: na Introdução apresenta-se a **proposta** do projeto artístico **ÚTERO .: COSMOS** e, a partir da abordagem do **título**, são descritos os **procedimentos** empregados no seu desenvolvimento (*work in process* e *work in progress*) e a sua **estrutura** (o menu-obra, as três edições do projeto criativo – *Gestação On-line*, *Constelações* e *Expansões* –, bem como as proposições artísticas específicas de cada uma e da trilogia como um todo).

II – HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS: apresenta os resultados da pesquisa teórica. Na Introdução, “**DA INTERPENETRABILIDADE DOS MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS**”, são elencados os elementos de hibridação sem perder de vista a sua ocorrência concomitante nas operações criativas. Em seguida, apresentam-se minhas três formulações conceituais de hibridações, elaboradas a partir do estudo da *praxis* artística, como contribuições teóricas da pesquisa:

II.1 – conceito de **HIBRIDAÇÃO INTERSENSORIAL**;

II.2 – conceito de **HIBRIDAÇÃO INTERTEXTUAL-SEMIÓTICA**;

II.3 – conceito de **HIBRIDAÇÃO INTERFORMATIVA**.

III – ÚTERO .: COSMOS – apresentam-se nesta parte a identidade visual do projeto, o *corpus* e o memorial descritivo das obras:

III.1 – **POEMA-TÍTULO**: identidade visual.

III.2 – **CORPUS**: imagens e/ou *frames* das obras que integram o projeto artístico produzido durante a pesquisa, cujos processos de criação mobilizaram hibridações de meios, sistemas e poéticas.

III.3 – **MEMORIAL DESCRITIVO DAS OBRAS**: São abordadas as operações de hibridação tal como foram empreendidas no processo criativo, numa reflexão

que aplica os novos conceitos teóricos aqui formulados. Esta parte divide-se em três tópicos:

III.3.1 – HIBRIDAÇÃO NA CRIAÇÃO: são descritas as obras cujo procedimento de hibridação ocorre na Criação, individual ou a quatro mãos, em criações paradigmáticas e intertextuais, envolvendo Poesia Concreta no ambiente das Poéticas Digitais.

III.3.2 – HIBRIDAÇÃO POR TRANSPOSIÇÃO: são descritas as obras cujas hibridações constituem uma Intertextualidade através da transposição de obras externas ao projeto, nele inseridas por afinidade artística. Dentre elas, um grupo foi transposto diretamente para o projeto, enquanto outro grupo envolveu um processo de recriação em operações de Tradução Intersemiótica.

III.3.3 – HIBRIDAÇÃO NA RECEPÇÃO: são descritas as obras que propõem uma abertura da obra na recepção, na perspectiva de absorver a atuação do público na obra através de Interatividade.

CONCLUSÃO – POÉTICA HÍBRIDA EM EXPANSÃO: são abordadas as implicações poéticas e estéticas do projeto criativo, bem como as questões teóricas que culminaram nas formulações conceituais concebidas durante a pesquisa, concluindo com uma reflexão quanto à unidade sintetizadora das hibridações ocorridas.

BIBLIOGRAFIA

AGNUS VALENTE

ÚTERO ∴ COSMOS

HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS
DE UM *SKY-ART* INTERATIVO

I – DE UM *SKY ART* INTERATIVO

I.1 – DO TÍTULO: POLISSEMIA E METÁFORA DA ARTE

I.2 – O MENU-OBRA: MENU CÓSMICO

I.3 – DA TRILOGIA: AS EDIÇÕES EM *WORK IN PROCESS* E *WORK IN PROGRESS*

INTRODUÇÃO – DO PROJETO CRIATIVO ÚTERO ∴ COSMOS

*“Desde o passado remoto,
 artistas têm formado
 imagens e sonhos [...].
 Vivemos em sua luz cumulativa.”*
MANIFESTO SKY-ART
OTTO PIENE e outros

ÚTERO ∴ COSMOS propõe um Sky-Art², uma constelação que explora desde a potencialidade conceitual do suporte, sua ambiência uterina que sugere o cósmico, suas possibilidades cromáticas, efeitos tátil-visuais e de luz-através, até animações digitais e proposições de interatividade.

O projeto foi concebido em março de 2002 com o *insight* de um poema gráfico que se tornou sua identidade visual. Concebido como um *work in process/progress*, sua estrutura inicial representa metaforicamente o período de nove meses de gestação uterina deste autor-propositor e de seu irmão gêmeo univitelino Nardo Germano, artista multimídia, poeta e fotógrafo, com quem divido as hibridações inaugurais de minha poética pessoal. O projeto foi elaborado para iniciar em 19 de janeiro de 2003; nesse intercurso de tempo, as três edições que lhe deram forma foram concebidas, planejadas e estruturadas, com previsão de inserção, nas duas edições finais, de obras dos mestres Augusto de Campos, Carmela Gross, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Julio Plaza, Regina Silveira e Ronaldo Azeredo, com os quais

² Em 14 de outubro de 1986, realizou-se o evento Sky Art Conference entre a ECA/USP e o CAVS/Cambridge, que promoveu uma ação telemática interativa internacional inédita no país. No encerramento do encontro, Otto Piene transmitiu a primeira versão do “Manifesto Sky-Art”. O texto seria depois reelaborado e em versão definitiva preparado por Lowry Burgess, Otto Piene e Elizabeth Goldring, datado de Paris, 3 de novembro de 1986. Incluído no artigo “Desert Sun/Desert Moon”, de Elizabeth Goldring e publicado em Leonardo nr. 4 (1987), o documento, traduzido por Artur Matuck, é reproduzido na íntegra em texto de ZANINI, Wálter. “A Arte de Comunicação Telemática” (1998) In: VALENTE, Agnus (Org.). HIBRIDA Revista Eletrônica, São Paulo, Brasil, abril/2005. Disponível em <www.agnusvalente.com/hibrida/walterzanini_texto_01.htm>. Acesso em 15/10/2007.

minhas obras dialogam, visando a uma expansão gradativa das hibridações de poéticas. Em 19 de dezembro de 2002, foi lançado um *trailer* em animação digital que foi enviado à comunidade artística, anunciando a proposta e sua inauguração no início do ano seguinte.

ÚTERO ∴ COSMOS, realizado e disponibilizado em ambiente digital, compõe um cosmograma interativo e absorve os paradigmas internos e externos que inspiraram ou influenciaram sua criação. O projeto incorpora suas referências, incluindo-as não como genealogia ou citação de fontes, mas como obras a serem fruídas em sintonia com sua proposta artística. Predomina nessa ação uma operação de intertextualidade crítico-poética³ e de tradução intersemiótica⁴ que, para além da simples aposição ou contigüidade estatuída, elabora os sentidos à luz de uma proposição poética constelativa do autor como um eu-híbrido que sintetiza suas referências artísticas.

I.1 – DO TÍTULO : POLISSEMIA E METÁFORA DA ARTE

O título do projeto **ÚTERO ∴ COSMOS** – e sua identidade visual – é um poema homônimo que incorpora um processo de hibridação dos sistemas literário e matemático. Num cruzamento de significações, o símbolo $\therefore$ (que na notação matemática significa “portanto”) estabelece um jogo poético entre o sensível e o inteligível.

O paradoxo do jogo polissêmico dos termos poéticos em equação lógica sugere simultaneamente o ambiente univitelino dos irmãos gêmeos em harmonia conjuminada, o

³ Esta operação será abordada mais detidamente na parte II, item II.2 desta pesquisa, coerentemente com a acepção de PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” In: *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr. 27, 1979.

movimento metonímico de expansão e retração do cosmos, até o movimento de metalinguagem que aborda o sistema da Arte como objeto de ponderações artísticas.

O símbolo matemático, sob o efeito de luz-atraves do monitor, é explorado visualmente em sua iconicidade luminosa. Com esses três pontos de luz sobre um fundo preto, proponho uma aproximação poética com a “metáfora monádica da Arte” de Julio Plaza, presente na sua obra em videotexto *Arte sobre Arte*⁵:

“artista é mônada
arte é díada
público é tríada”

ÚTERO .: COSMOS instaura-se artisticamente em sintonia com essa imagem proposta pela inspiração de Plaza no pensamento benjaminiano⁶, que se contrapõe ao historicismo linear e cronológico. Esse pensamento filosófico, transferido⁷ para o contexto da Arte como uma licença poética na obra de Plaza, adquire um poder que me atrai justamente por corresponder ao meu pensamento artístico manifesto desde obras da juventude, muito afim a essa projeção de cada momento da história como um presente em suspensão que constitui uma visão “constelativa” da Arte com os outros presentes e o atual. Vislumbrando esse presente como cumulação do passado,

⁴ A operação tradutora criativa será abordada na parte II, item II.2 desta pesquisa, tendo como referência PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos 93, Brasil, 1987.

⁵ In: Catálogo Geral da XVII BIENAL DE SÃO PAULO, Fundação Bienal, 1983, p.116.

⁶ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, p.4. O que desperta o interesse de Julio Plaza nesse pensamento de Leibniz na filosofia benjaminiana “é a idéia de captura do passado como mônada em contraposição ao historicismo linear”, na medida em que “Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando ‘constelações’ com outros presentes e o presente atual do historiador.” Plaza concebe seu pensamento de uma “metáfora monádica da arte” a partir de BENJAMIN, Walter. “Teses de Filosofia da História”, in: *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp.177-191 e LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. “Os Principios da Filosofia ditos A Monadologia” in *Os Pensadores*, São Paulo, Ed. Abril, 1974, tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck.

encanta-me a idéia de que, prospectivamente, “também o presente está *prenhe* do futuro”⁸, imagem essa que valida a metáfora da gestação de **ÚTERO .: COSMOS** como um todo.

I.2 – O MENU-OBRA: MENU CÓSMICO

O menu de **ÚTERO .: COSMOS** é um prolongamento de experimentações que eu já vinha desenvolvendo na elaboração do *webdesign* de meu *site*, desde a versão do *sites* uol, de 1998, e posteriormente também no *site* oficial, a partir de setembro de 2001.

O menu aciona uma *interface* totalmente preta preenchida por *icons* que somente se revelam como luz ao “contato” do cursor – e, extensivamente, ao contato do espectador. Concebi um menu minimalista e econômico nas indicações visíveis de *linkagens*, numa espécie de “silêncio visual”. Propondo-se como ambiente e não como “página de *web*”, o menu em *fullscreen* rompe o conceito de navegabilidade, faz perder de vista a barra de endereços, oferecendo ao internauta não a segurança de navegação, mas o sentido de navegação lúdica e exploratória do campo visual.

Nesse ambiente, tempo e espaço são digitais, definindo-se como “espaço de fase” ou “hiperespaço”, fundados no “virtual e não atual, mas atualizável”⁹. Em função dessa

⁷ Utilizo o termo “transferido” em referência ao “Método de Transferência” (que será retomado mais adiante); esse método consiste em transferir o pensamento de uma área do conhecimento para outra, *in* MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101.

⁸ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. “Os Princípios da Filosofia ditos A Monadologia” In: *Os Pensadores*, São Paulo, Ed. Abril, 1974, p.65 parágrafo. 22 - tradução: Marilena de Souza Chauí Berlinck, do original francês *La Monadologie*, *in: Die Philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*, editados por C.J. Gerhardt, vol. VI, 1961. Parágrafo 22: “Ora, como todo o estado presente de uma substância simples é uma continuação natural do seu estado passado, assim também o presente está *prenhe* do futuro”, onde uma “substância simples” é uma mônada (*itálico meu*).

⁹ PLAZA, J. & TAVARES, M. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. SP, Ed. Hucitec, 1998, p.59 Considero aqui a classificação de Plaza sobre a percepção do tempo em ambiente digital.

característica *atualizável*, o tempo assume papel fundamental na construção da percepção do menu-cósmico que se revela ao internauta em um “*tempo como instante*”, ou seja, os *ícons* são exibidos como partículas luminosas de tempo que se instauram na percepção como instante no fluxo da consciência. Isso porquê a percepção de “luz-através” das imagens digitais provoca efeitos de instantaneidade e espontaneidade. Em instantes fluidos, essas imagens promovem um fenômeno inclusivo, suspendendo o observador entre passado e futuro. As imagens que circulam nesses meios são virtuais, potenciais e, somando-se o seu caráter constantemente “atualizável”, situam-se entre efêmero e eterno. Em suma, o menu concebido como um *cosmos* sugere-se como *devir*, um *vir a ser*, como algo que potencialmente pode vir a ser ambiente, tempo, movimento ou forma, cujas qualidades são imanentes ao suporte que o incorpora, numa unicidade de aparência com o meio que, conseqüentemente, cria ressonâncias no *modo* de construção da percepção do interator.

De tendência icônica, o menu apresenta-se antes como mera qualidade a ser fruída, tornando-se menu-obra na medida em que o internauta se distraia da função de *linkagem* e ludicamente navegue nesse menu como ambiente cósmico. O menu-obra engloba todas as obras do projeto, configurando-se como um cosmos interativo. A radicalização do sentido de navegabilidade é aqui reforçada pela profundidade e obscuridade cósmica sugerida pela tela totalmente preta, como um vácuo sonoro e visual que se ilumina ao contato do cursor e revela o efeito tátil-visual de luz-através do monitor. Numa proposta de fruição interativa e lúdica, os rastros de luz compõem a formatividade do gesto do visitante ao perscrutar o ambiente, enquanto a visão totalizadora do *corpus* se constrói pela retenção desses ícones luminosos na memória do interator. Estimulando-o a clicar através do poder de iconicidade das imagens e não da simbolicidade de títulos de obras e nome de autores, a *interface* enfatiza a função estética em relação à função prática de *linkagem*, constituindo-se num super-signo intertextual: a *interface* constelativa é também obra, reiterando em si, analogamente, a metáfora do projeto.

I.3 – DA TRILOGIA: DAS EDIÇÕES EM *WORK IN PROCESS* E *WORK IN PROGRESS*

O projeto propõe uma metáfora da criação artística e do processo criativo em etapas nesse ambiente uterino que aspira ao *cosmos*.

O termo *work in process* remete às proposições nas quais o percurso e materialização de uma ação se concatenam temporalmente “em processos ordenativos e caóticos”¹⁰, não hierárquicos – enfatizado no registro sequencial das fases de um processo criativo.

Quanto ao termo *work in progress*, embora nas Artes Plásticas remeta ao sentido de uma processualidade da obra na linha do tempo, o projeto investe numa acepção na qual “a criação *in progress* está pensada [...] muito mais como experiência de desdobramento, acumulação, de incursão numa extratemporalidade, quase mítica, do que num sequenciamento na linha do tempo”¹¹. Ampliando esse conceito, o *work in progress* também “dá vazão à multiplicidade de vozes que constroem o hipertexto cultural”¹² – incluindo aqui as proposições de interatividade que cumulativamente recebem contribuições do público, em conformidade com Guinsburg¹³ em sua associação do *work in progress* com a *obra aberta*.

¹⁰ Estas questões sobre *work in progress* e *work in process* são tratadas In: COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1997 e também In: MEDEIROS, Maria Beatriz (org). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília, Dupligráfica Ed. Ltda, 2002, pp.235-236.

¹¹ *idem*.

¹² acepção ligada ao pensamento benjaminiano sobre as noções do tempo da sincronia e do espaço das passagens, já referidas na abordagem do título do presente projeto criativo. – *apud* COHEN, Renato. in MEDEIROS, Maria Beatriz (org). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília, Dupligráfica Ed. Ltda, 2002, pp.235-236.

¹³ considero aqui a formulação de Jacó Guinsburg no sentido de que o *working in progress* amplia o conceito de Obra Aberta, associando essas proposições à recepção da obra de arte, numa aproximação com o dialogismo bakhtiniano, e desvinculando o termo “progress” de outras concepções ‘progressistas’ de caráter substitutivo. – *apud* COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1997 e também In: MEDEIROS, Maria Beatriz (org). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília, Dupligráfica Ed. Ltda, 2002, pp.235-236.

O projeto foi lançado em três edições cumulativas, aplicando as acepções de *work in progress* e *work in process* concomitantemente. **ÚTERO .: COSMOS**, em si, não é a terceira edição como resultado de um processo, mas as três edições conjuntamente em sua processualidade, constituindo, por isso mesmo, a noção de trilogia. E, sempre aberto para interatividade e desdobramentos, é lançado prospectivamente como criação *in progress*.

EDIÇÃO I — GESTAÇÃO *ON-LINE* (2003)

À luz da hibridação de vocações entre Literatura e Artes Visuais, experimentada em nossa adolescência, Nardo Germano e eu deflagramos juntos as hibridações inaugurais de **ÚTERO .: COSMOS**, recriando poeticamente a nossa condição de gêmeos univitelinos. Apresentamos uma metáfora da criação, atualizando o *site* com obras inéditas e novas fases das obras em andamento, num *work in process* que se desenvolveu ao longo de 9 meses, todo dia 19, de janeiro até 19 de outubro – dia de nosso aniversário.

No espírito de um *work in progress*, no mês de maio propusemos ao público a criação de um *e-poema*¹⁴ coletivo, o *sky-art* interativo denominado *Constelações*. Os diagramas constelativos enviados pelos interatores foram cumulativamente integrando o *e-poema*, que foi disponibilizado em outubro, na entrada e na saída, numa estrutura de *onload* e *unonload*, com exibição automática no momento imediato em que o visitante acessa o projeto e dele se retira.

Num *continuum* do que denominamos de gestação *on-line*, cumprimos o *work in process* ao preservarmos o processo criativo dentro do projeto, cristalizado sequencialmente

¹⁴ O termo “*e-poema*” – bem como outros vocábulos antecidos por um “e-” – fazem referência ao meio eletrônico de geração de imagem empregado em sua produção, ou à qualidade desse meio que o impregna com suas características. Os meios eletrônicos podem ser analógicos ou digitais, motivo pelo

em nove meses da criação. Cumprimos também o *work in progress* ao acumularmos a produção poética de cada mês no mês subsequente, criando um *corpus* em expansão.

Na extensão de nossa criação conjuminada, nós dois reiteramos nossas influências recíprocas, em criações individuais e a quatro mãos. Além dessa “autofagia” e “mutuofagia”, os *e-poemas* digitais investigaram também, em criações paradigmáticas e intertextuais, as suas fontes poéticas em diálogos artísticos com Mallarmé, Cummings, Apollinaire, Oswald...

EDIÇÃO II — CONSTELAÇÕES (2005)

E outras vozes... Augusto de Campos, Carmela Gross, Décio Pignatari, Julio Plaza, Haroldo de Campos, Regina Silveira e Ronaldo Azeredo – meus mestres da Poesia Concreta e das Artes Visuais – artistas especialmente convidados cujas obras, na segunda edição, juntaram-se ao projeto.

O *work in progress* prossegue, com novas versões de obras e recriações. Numa ação que mescla o gesto intertextual a uma operação tradutora, realizei transposições, vertendo para *web* algumas obras de meus mestres originalmente produzidas em videotexto, painel eletrônico e intervenções públicas, consolidando uma prática da Poética de Tradução Intersemiótica.

Vale mencionar aqui um fator fundamental para a concepção desta edição do projeto. Ao debruçar-me sobre a recuperação da historicidade de minha poética pessoal, num estudo de minhas afinidades e filiações artísticas, deparei-me com um tema-problema: a impermanência daquelas obras produzidas no meio eletrônico. Devido ao seu caráter efêmero ou à evolução tecnológica que desabilitou seus suportes anteriores, essas obras tornaram-se

qual eventualmente um *e-poema* poderá ser também referenciado como um *e-poema* digital para esclarecer de que não se trata de um *e-poema* analógico.

indisponíveis à fruição estética do público – até então registradas somente para consulta em imagens de arquivo ou documentação.

Contudo, essas obras preservam, ainda hoje, o seu potencial poético. Nesse sentido, minha proposta de hibridação de poéticas assumiu novas dimensões, na perspectiva de realizar uma produção e transposição para a *web* de obras de Julio Plaza, Regina Silveira e Carmela Gross, incluindo também adaptações e transposições de poemas concretos de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo – que foram realizadas com o consentimento e a aprovação de familiares e artistas, contando com o acompanhamento daqueles com os quais instaurei um processo de criação a quatro mãos.

Partindo da hipótese de transformar minha memória de discípulo em uma *praxis* de recuperação dessas experiências, esta edição de meu projeto constitui um tributo aos artistas e poeticamente um memorial dessas obras inspiradoras – recriando-as para revivê-las.

EDIÇÃO III — EXPANSÕES (2008)

Nesta terceira edição, as obras eleitas para compor o *corpus* de **ÚTERO ∴ COSMOS** enfatizam o diálogo entre mestres e antecessores, reiterando-se assim os procedimentos de hibridação efetivados nas edições anteriores, aqui com predominância das operações de intertextualidade crítica e poética. Esse diálogo, não se limitando à “citação” de uma obra de referência, conduz ao reconhecimento de afinidades poéticas e a uma reflexão que re-elabora a poética do outro, num jogo de linguagem e sentido que a ressignifica num novo contexto.

Nessas operações revela-se uma hibridação de poéticas que coloca em xeque o conceito de originalidade. Lembrando que “uma completa originalidade depõe contra o

pensamento, cuja principal característica é a de ser geral, coletivo, transcendendo as fronteiras de um indivíduo particular”¹⁵, considero que a noção de “novo” residiria não na “novidade” ou na coisa nova em si. O novo resulta da *formatividade* do artista, no “modo” particular de proceder conforme “um estilo único e irrepetível” que é a “humanidade e experiência de uma pessoa”, num modo que “pode ser somente seu”¹⁶ e que impregna sua obra.

Nessa intertextualidade entre mestres, minhas traduções intersemióticas contribuem para a passagem das obras ao ambiente digital e da *web*, em versões especialmente rearranjadas ou concebidas para o meu projeto criativo. As traduções intersemióticas foram majoritariamente realizadas com o acompanhamento dos próprios artistas, reiterando nesta edição, analogamente ao que ocorreu na *Gestão On-Line* entre Nardo Germano e eu e em *Constelações*, um processo criativo compartilhado, de criação a quatro mãos. Em meio ao cristal de seleções de meus mestres em diálogo com o cristal de seleções de seus antecessores, traduzi suas proposições numa espécie de sinergia entre nossas formatividades.

¹⁵ SANTAELLA, Lúcia. “Cultura Tecnológica & O Corpo Biocibernético” In: LEÃO, Lúcia (org). *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. SP, Fapesp/Ed. Iluminuras, 2002, p.197.

¹⁶ PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Rio de Janeiro, Petrópolis, Ed. Vozes, 1993 (trad. Ephraim Ferreira Alves), p.32.

II – HIBRIDAÇÕES DE MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS

II.1– HIBRIDAÇÃO INTERSENSORIAL

II.2 – HIBRIDAÇÃO INTERTEXTUAL-SEMIÓTICA

II.3 – HIBRIDAÇÃO INTERFORMATIVA

INTRODUÇÃO – DA INTERPENETRABILIDADE DOS MEIOS, SISTEMAS E POÉTICAS

*“Operations Research
programs the hybrid principle
as a technique of creative discovery”
MARSHALL MCLUHAN*

Em **ÚTERO .∴ COSMOS**, hibridismo não é apenas tema ou assunto. Trata-se, sobretudo, de um conjunto de operações realizadas no cerne do seu próprio processo de criação – fator que coloca o projeto em sintonia com a linha de pesquisa em Poéticas Visuais.

Este texto de metalinguagem focaliza seu objeto de estudo na *praxis* artística. Em consonância com a ênfase nas operações realizadas, o termo *hibridações* é aqui compreendido como procedimentos poéticos, partindo da premissa em epígrafe de um “*princípio híbrido* como uma técnica de descoberta criativa”¹⁷, que considero fértil particularmente no contexto da arte digital. Embora os meios sejam “agentes *produtores de acontecimentos*, mas não agentes *produtores de consciência*”, a fusão ou fissão desses agentes “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais”¹⁸, abrindo espaço para uma reflexão sobre os fenômenos deflagrados por esses encontros. Nesse espírito, o relato *a posteriori* das operações de hibridação desta pesquisa é apresentado como contribuição teórica aos estudos dos métodos heurísticos da criação¹⁹.

¹⁷ MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media – The Extension of Man*. copyright 1964, London, England, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1994, p.55 (T.A. *italico meu*).

¹⁸ MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (Understanding Media)*. São Paulo, Ed. Cultrix Ltda, 1969 (trad: Décio Pignatari), p.67.

¹⁹ Estas contribuições são pensadas tanto no contexto abrangente dos estudos de Moles em *A Criação Científica*, onde o autor apresenta uma abordagem ampla da metodologia da criação científica aplicável também às artes, como no contexto de *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, de Plaza & Tavares, que aborda a criação artística numa perspectiva interdisciplinar Arte&Ciência, na especificidade dos meios eletrônicos.

Privilegio uma abordagem que não perde de vista as inter-relações dessas hibridações. Cumpre observar os efeitos de umas sobre as outras e suas interpenetrações, lembrando que a distribuição dessas operações entre os três núcleos de hibridações desta pesquisa (de meios, sistemas e poéticas) atende a uma necessidade estritamente analítica, não cabendo supor monopólios, mas sim a ocorrência integrada das diferentes hibridações. Nessa perspectiva, recomenda-se especial atenção para discernir alguma possível predominância²⁰, sem contudo descartar a “participação adicional” das demais hibridações em curso.

II.1. – HIBRIDAÇÃO INTERSENSORIAL

*“O híbrido, ou encontro de dois meios,
constitui um momento de verdade e revelação,
do qual nasce a forma nova.”*
MARSHALL MCLUHAN²¹

O meio de produção eleito para desenvolver o projeto criativo – o digital – renova os modos de criação, geração, transmissão, conservação e percepção das imagens. Com seu caráter cumulativo e não substitutivo, investe numa vertente conservadora e também inovadora²². Na vertente conservadora, que visa à preservação do passado, fundada no conceito de Museu Imaginário de André Malraux, recodifica-se o repertório dos meios de produção tradicionais, reorganizando-o no novo meio. Na vertente inovadora, fundada na constituição de uma nova linguagem, o meio digital promove uma transformação da criação

²⁰ O meu critério aqui é análogo ao de “função predominante” aplicado ao estudo das funções da linguagem In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix, 13ª edição, 1988 (trad: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), p.123.

²¹ MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (Understanding Media)* copyright 1964. São Paulo, Ed. Cultrix Ltda., 1969 (trad: Décio Pignatari), p.75

²² PLAZA, Julio. *A Imagem Digital — Crise dos Sistemas de Representação*. S.Paulo, SP, tese Livre-Docência,

audiovisual, suscitando novos imaginários e discursos icônicos, confluindo para as *hibridações multimídia e hipermídia*²³ que lhe são características.

O diálogo entre múltiplos meios em ambiente tecnológico desenvolve-se de modo amplo, no qual “intervêm outras modalidades além da linguagem, a exemplo das modalidades visuais, sonoras, gestuais, e até mesmo táteis”²⁴ próprias de cada meio contemporizado no processo de criação digital. Os meios correspondem a aspectos sensoriais ligados aos sentidos físicos humanos, de modo que “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam”²⁵.

Esse intercurso de sentidos promovido pela hibridação de meios implementa o que a partir de agora denominarei de *hibridação intersensorial*. Essa operação ocorre na medida em que os recursos dos meios empregados envolvam efetivamente mais de um dos sentidos humanos – visão, audição, tato etc – articulando-os conjuntamente na mesma obra.

Nesses termos, a síntese realizada no projeto criativo, da Poesia Concreta e Visual com a ductilidade da Poesia Digital, instaura-se em simbiose com o próprio meio produtivo que potencializa aquelas experimentações intersensoriais propostas pelos poetas concretos²⁶ e sugeridas no neologismo “verbivocovisual”.

ECA, USP, 1991, prefácio p.ix-x.

²³ PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. 2000. < www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm > Acessado em 25/6/2003

²⁴ COUCHOT, Edmond. “O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos” In: LEÃO, Lúcia (org) *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. SP, Fapesp/Illuminuras 2002, p.104.

²⁵ McLuhan, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (Understanding Media)* copyright 1964. São Paulo, Ed. Cultrix Ltda, 1969 (trad: Décio Pignatari), p.72.

²⁶ CAMPOS, Augusto et alli. *Teoria da Poesia Concreta*. S. Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, 2ª ed. Mais recentemente, o poeta comenta que “a articulação dos procedimentos de alta definição cinética dos supercomputadores gráficos com os recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) permite que quase se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbivocovisuais prenunciadas pela Poesia Concreta”, em seu artigo “Do Tipograma ao Videograma” In: ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual – Video Poesia*. SP, Ed. Perspectiva, 1999, 1.ª ed, pp.168-169.

A contemporização de múltiplos meios promove cruzamentos da imagem tecnológica com as imagens de caráter artesanal (desenho, pintura) e industrial (artes gráficas, fotografia e cinema). Nesse contexto, intervém mais especificamente a modalidade da linguagem que, através dos códigos visuais, verbais e sonoros daqueles sentidos mencionados, introduz os correspondentes sistemas de signos. Assim, fundada naqueles “efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações”²⁷ em ambiente digital, e que recodifica os demais meios e códigos, a hibridação de meios configura, a meu ver, um campo propício para subseqüentes misturas – e envolve, extensivamente, elementos de hibridações de sistemas artísticos.

II.2 – HIBRIDAÇÃO INTERTEXTUAL-SEMIÓTICA

*“Uma das causas mais comuns de ruptura
em qualquer sistema
é o cruzamento com outro sistema.”*
MARSHALL MCLUHAN²⁸

Numa primeira abordagem, como já vimos anteriormente, **ÚTERO ∴ COSMOS** mobiliza diferentes sistemas além da Arte, revelando uma reflexão interdisciplinar que absorve outras áreas do conhecimento, em aproximações e licenças poéticas numa espécie de encantamento pelas imagens sugestivas e potentes de suas formulações.

²⁷ COUCHOT, Edmond. “O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos” In: LEÃO, Lúcia (org). *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. São Paulo, Fapesp/Iluminuras 2002, p.104.

²⁸ MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (Understanding Media)* copyright 1964. São Paulo, Ed. Cultrix Ltda, 1969 (trad: Décio Pignatari), p.57

Revela-se, nestes casos, uma operação similar ao “método de transferência”²⁹ de Abraham Moles. A *transferência* de pensamento de um campo do saber para um outro é dos mais frutíferos tanto para a criação como para a pesquisa. Esse método fundamenta-se na analogia que comparece, mais ou menos conscientemente, nos deslocamentos de um campo de conhecimento para outro domínio, tanto do ponto de vista racional como intuitivo. Privilegiando as associações que ocorrem por similaridade/semelhança, promove conexões entre um ou mais caracteres qualitativos entre os sistemas envolvidos.

Focando no projeto **ÚTERO .: COSMOS**, encontram-se na origem das hibridações em questão os sistemas da Literatura e das Artes Visuais. Acredito que, pela via da matriz textual híbrida que reconheço na Poesia Concreta, possamos pensá-la em termos de uma hibridez de “textos”³⁰ ou de uma hibridez de “sistemas de signos”³¹.

A dissolução de fronteiras entre Poesia e Artes Visuais promovida pela Poesia Concreta proporcionou “um encontro esclarecedor da linguagem impressa com a imagem pictórica”³². O poema concreto “realiza a proeza de trazer” – e eu diria *hibridar* – “as virtualidades da comunicação não-verbal” da imagem pictórica, como seu traço alusivo, “sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra”³³, como seu lastro de conteúdo e seu traço legível de texto impresso, que é ao mesmo tempo uma imagem tipográfica e uma “imagem

²⁹ MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, pp. 84-85.

³⁰ “textos” são aqui considerados também em sentido ampliado que inclui as artes visuais cf. BENSE, Max. *Pequena Estética*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, 2ª edição, p.179. Com este comentário “gostaria de sugerir que o conceito *peinture*, veiculado de longa data (e que, ademais, tem ao mesmo tempo natureza geral, abstrata e material), na teoria geral da imagem corresponderia àquilo que, na teoria geral do texto, se admite como *texto*”, Bense promove uma ampliação do termo às Artes Visuais.

³¹ KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Seuil, 1974, p.60 *apud Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr. 27, 1979, p.13. Julia Kristeva parte do pressuposto de que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto”. Entendendo texto como um “sistema de signos”, ampliou o termo “intertextualidade”, que considerava restritivo, estendendo o conceito também às linguagens não-verbais.

³² ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1989, p.95

³³ CAMPOS, Haroldo. “Poesia Concreta—Linguagem—Comunicação” In: *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, 2.ª ed., pp.81-82

acústica”³⁴. Essa expansão da abrangência da poesia revela a compreensão do poeta concreto no que tange à importância das isomorfias³⁵ entre os diversos sistemas artísticos para articular a problemática espaço/tempo (movimento) que são comuns tanto às artes visuais quanto à arquitetura e à música eletrônica.

Assim, concebo nas operações criativas da Poesia Concreta respectivamente uma hibridação de cunho intertextual, como criação entre-textos se considerarmos aqui a acepção ampliada de texto verbal e não-verbal, e uma hibridação de cunho intersemiótico, como criação entre sistemas sígnicos – conceitos extensíveis a todas as criações que mesclam diferentes sistemas artísticos, como por exemplo Animação, Vídeo, Cinema, Teatro, Ópera etc.

Os conceitos de Intertextualidade e Tradução Intersemiótica enquanto promotores de hibridação, assim apostos, aparentemente depõem uma redundância de termos. Contudo, são emblematicamente representativos da interpenetração das operações de hibridação na medida em que ambos romperam o perímetro de seus sistemas. A noção de *intertextualidade* ligada ao texto verbal e a noção de *intersemiótica* como pertencente a uma ordem não *interlingüal* nem *intralingüal*³⁶ mas, digamos, intersígnica, expandiram suas abrangências, promoveram uma dissolução de fronteiras, empreendendo um movimento um em direção ao campo do

³⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, Coleção Universidade Moderna nr.18, 1978, 4ª edição, pp.121-124. Para Saussure, a imagem acústica “não é o som material, puramente físico, mas a marca psíquica desse som, a sua representação fornecida pelo testemunho dos sentidos; é sensorial e se, por vezes lhe chamamos ‘material’ é neste sentido e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstracto”, p.122.

³⁵ PIGNATARI, Décio. “Arte Concreta: Objeto e Objetivo” In: *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Duas Cidades, 1975, 2.ª ed, p.40.

³⁶ Refiro-me à tipologia das traduções de Jakobson, que as define em três categorias distintas: a tradução intralingüal (reformulação, tradução de signos verbais por signos verbais da mesma língua, ou idioma), tradução interlingüal (tradução propriamente dita, de signos verbais por signos verbais de outra língua, ou idioma) e a tradução inter-semiótica (interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais) in: JAKOBSON, Roman. *Comunicação e Lingüística*. São Paulo, Editora Cultrix, 1988, 13ª edição (tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), pp.64-65.

outro – conceitos ideais para a compreensão das operações de hibridação na medida em que atuam conjuntamente.

A conjunção desses dois conceitos levou-me à formulação definitiva da hibridação de sistemas como uma *hibridação intertextual-semiótica*³⁷ sem prescindir uma da outra, considerando-se o quanto estão imbricadas. Desse modo, mantenho o conceito mais amplo possível, distante de polêmicas e conflitos interdisciplinares sobre a noção de texto verbal ou não-verbal dos mais ortodoxos.

Considerando o ponto de origem de suas disciplinas – textual ou semiótico –, pode-se aferir uma predominância.

Além das hibridações inerentes ao processo criativo nesse sistema artístico híbrido da Poesia Concreta, o procedimento de inserir uma obra pré-existente num programa artístico envolve uma ação que também parece configurar a intertextualidade como uma modalidade de hibridação. Trata-se, num primeiro momento, de operações de *transposição* que visualizo como um *gesto intertextual* que elege, pinça, traz e incorpora para o texto poético uma obra na qual se reconhecem possibilidades de diálogo, contrapontos ou afinidades com o projeto.

Na medida em que esse *gesto intertextual* é encarado como operação de reflexão e criação, essa hibridação pode adquirir nuances de uma “intertextualidade crítica” ou de uma “intertextualidade poética”³⁸. Instaura-se um campo híbrido pendular entre uma ação crítica com licenças poéticas e uma ação poética com reflexões críticas, que conjugam

³⁷ Retroativamente, este conceito aqui formulado atende às operações realizadas no meu projeto criativo de Mestrado “PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual”, realizado entre 1997 e 2002, no programa de Pós-Graduação ECA/USP.

³⁸ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” In: *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr. 27, 1979, pp.209-230

simultaneamente as funções poética e metalingüística da Linguagem³⁹.

Se, de um lado, a ausência de fronteiras conduziria a ação crítica inteligível a uma expressão em vias de tornar-se poética; de outro, a ação poética elaboraria uma reflexão sensível em vias de tornar-se crítica – transitando ambas de uma hibridação de sistemas a uma hibridação de poéticas.

A Tradução Intersemiótica é uma operação que, mesmo hibridando entre os meios produtivos, incorpora uma hibridação de sistemas na medida em que “pensa as diversas formas da arte”⁴⁰, revelando um traduzir que se efetiva entre diferentes sistemas semióticos, como Poesia Concreta, Fotografia, Cinema, Artes Visuais, Artes Gráficas etc, promovendo transferências entre as formas, reverberando-as, renovando-as.

Além disso, em ações de Intertextualidade, a Tradução Intersemiótica absorve características dessa modalidade de hibridações. Neste contexto, retomo o termo *transposição*, que é o denominador comum entre elas. Na Intertextualidade, trata-se de um termo-substituto para expandir o conceito de intertextualidade para as linguagens não-verbais⁴¹, que designa a transferência de um ou mais sistemas em outro, tendo como pressuposto a transformação do original numa forma sempre correspondente – isto é, sua

³⁹ Refiro-me às funções da Linguagem In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Editora Cultrix, 1988, 13ª edição (tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes), p. 130. Conforme Haroldo de Campos, o fato de se oporem não impede que a função poética da linguagem atue concomitantemente à função de metalinguagem, com as quais, por exemplo, o poeta reflete sensivelmente sobre o ato de escrever um poema. In: CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, Coleção Debates nr.16, 1977, 4ª edição, p.141.

⁴⁰ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos nr.93, 1987, p.209.

⁴¹ Receando a banalização do termo intertextualidade, Julia Kristeva propôs o termo-substituto ‘transposição’: “O termo ‘intertextualidade’ designa essa transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutro, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimo-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético — da posicionalidade enunciativa e denotativa.” In: KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Seuil, 1974, p.60 - *apud*

tradução. Na tipologia da Tradução Intersemiótica, o termo “transposição”⁴² corresponde à operação de “tradução indicial”, na qual o original é apropriado no todo ou em parte, “transladado”⁴³ para outro contexto, no qual é transformado qualitativamente sem, contudo, perder contato e continuidade entre original e tradução haja vista que se mantêm equivalências transitivas entre suas estruturas.

A Tradução Intersemiótica, refletindo sobre as diferentes formas da arte, situa a atitude tradutora “entre o pensar e o fazer que encapsula a atividade crítico-metalingüística no bojo da criação”⁴⁴, revelando-se uma operação análoga àquela ação pendular entre intertextualidade crítica e poética, anteriormente mencionada. Além disso, a Tradução Intersemiótica promove um trânsito de uma hibridação de sistemas a uma hibridação de poéticas no âmbito histórico (fenômeno também observável na Intertextualidade).

Em suma, a hibridação por tradução intersemiótica produz um cruzamento que sugere uma poética capaz de não apenas refletir as poéticas mas inclusive atuar sobre elas. Assim, de um lado, operando entre as formas artísticas e as poéticas históricas, o tradutor intersemiótico hibrida sistemas; de outro lado, operando em diferentes gradações entre sua formatividade e a dos autores das obras originais, o tradutor, conscientemente ou não, introduz também elementos de uma hibridação de poéticas *pessoais*, cristalizando em sua tradução uma síntese dessas formatividades – como veremos adiante.

Intertextualidades. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr 27, 1979, p.13.

⁴² “A tradução indicial estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou terá uma relação de contigüidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo. Contudo, ela será interpretada através da experiência concreta. A tradução será neste caso uma *transposição*.” In: PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, Col. Estudos nr.93, 1987, p.93.

⁴³ Na tradução indicial, “O objeto imediato do original é apropriado e *transladado* para um outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula.” (*grifo meu*) In: PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Editora Perspectiva, Col. Estudos nr.93, 1987, p.91-92.

⁴⁴ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos nr.93, 1987, p.209

II.3 – HIBRIDAÇÃO INTERFORMATIVA

*“O operar da pessoa
é plasmador de formas”*
LUIGI PAREYSON⁴⁵

ÚTERO .∴ COSMOS propõe-se na perspectiva de uma consciência de historicidade das Poéticas, cujos programas artísticos circunscrevem-se em âmbito histórico e em âmbito pessoal – ambos absorvidos por este projeto em sua *praxis* artística.

As poéticas *históricas* multiplicam-se em movimentos, sucessiva e ininterruptamente, com programas e manifestos dos mais variados e díspares entre si. Daí, a grafia de *Poéticas* no plural, que revela a multiplicidade de ideários, em contraste com a grafia de *Estética* no singular, coerente com a unidade filosófico-especulativa e teórica⁴⁶. Na medida em que correspondam ao espírito ou ao ideal de um momento histórico, essas Poéticas, objetos de releitura por operações intertextuais e tradutoras, são rediscutidas, reabilitadas – ou recriadas.

Nessa perspectiva, envolvendo movimentos artísticos como a arte concreta, conceitual, construtiva e as artes de participação, **ÚTERO .∴ COSMOS** estabelece diálogos e aproximações entre os diferentes programas artísticos, seus textos e sistemas sógnicos, reelaborando-os e, prospectivamente, validando-os face ao pensamento artístico contemporâneo (e aos novos avanços tecnológicos que implementem a criação) através de operações de *hibridação intertextual-semiótica* que mobilizam particularmente os sistemas aos quais pertencem.

⁴⁵ PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1993, p.177

No âmbito das poéticas *pessoais*, formulo o conceito de uma *hibridação formativa* ou preferencialmente *hibridação interformativa*, que compreendo como aquela que se configura predominantemente “sob o signo da formatividade”⁴⁷ e que, no projeto, se estende desde a produção até a recepção da obra.

No âmbito da produção, considero a possibilidade híbrida nas afinidades e filiações artísticas, responsáveis pelas influências e diálogos entre artistas, mestres e discípulos. Recordando que sempre haverá elementos de *hibridação intertextual-semiótica*, advindos da poética histórica à qual esse artista vincula sua produção individual, cumpre salientar que na hibridação de poéticas pessoais predomina uma hibridação entre *formatividades*, estas compreendidas enquanto estilo do artista no modo único e irrepetível de seu fazer que se integra à obra enquanto *forma*⁴⁸.

Essa modalidade de *hibridação interformativa* é observável também em co-autorias e criações a quatro mãos, nas quais as formatividades dos autores hibridam-se internamente à criação artística, em diálogos e embates, consensuais ou não, na busca do completamento da obra numa ação compartilhada. Uma variante dessas hibridações encontra-se nas criações “paradigmáticas”, na acepção de Moles⁴⁹ e “à maneira de...”⁵⁰, nas quais o artista introjeta e

⁴⁶ *Idem*, pp.297-306.

⁴⁷ Concebo esta modalidade como *hibridação formativa* ou *hibridação interformativa* a partir do conceito de *formatividade* de Pareyson In: PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1993, p.32.

⁴⁸ PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1993, p.32.

⁴⁹ na acepção de Moles, este método criativo consiste em apreender o paradigma da criação, a linguagem e o *modus operandi* de outrem e reproduzi-lo assumidamente como um procedimento poético, recriando o estilo por uma questão de afinidade eletiva ou com finalidades objetivas como, por exemplo, completar obras inacabadas, produzindo o “simulacro de um estilo, que pode ser o ‘Cantus Firmus’ proposto por Fucks, a sinfonia proposta por Bethoven ou a abstração geométrica proposta por Vasarely”. MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101.

⁵⁰ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. RJ, Ed. José Olympio, 1991, 19ª ed., pp.339-342. Compreendo essas criações “à maneira de...” como hibridações de Poéticas que envolvem *hibridações interformativas*. Vale mencionar que, nos quatro poemas que compõem o conjunto “À maneira de...”, Bandeira compõe poemas simulando a escrita dos poetas Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e E. E. Cummings. Esse procedimento é análogo nos “Murilogramas”, de Murilo Mendes, que integram o livro *Convergências*, no qual o poeta absorve a dicção de outros autores como Cesário Verde, Cecília Meireles, Souzaândrade, Mário Pedrosa, Kafka etc.

re-elabora o *modus operandi* ou a poética de outros artistas, em cruzamentos inéditos de linguagens.

E, ainda, nas traduções intersemióticas, nas quais a *hibridação interformativa* (autor x tradutor) varia conforme a tipologia da tradução (simbólica, indicial ou icônica⁵¹). Na tradução intersemiótica simbólica, temos uma transcodificação, na qual a poética de ambos é apartada no *ato* da operação, imperando regras coercitivas e pré-determinadas dos códigos transductores (a nota formativa do tradutor comparece na escolha do código); na tradução indicial temos uma transposição na qual prevalece a formatividade do autor original, que demanda do tradutor um mirar-se na ou um absorver a poética do outro, numa tradução de caráter paradigmático; e, na tradução icônica, temos uma transcrição na qual a formatividade do tradutor predomina na medida em que este imprime sua visão, leitura, releitura, julgamento e interpretação sobre a obra original, a esta remetendo-se qualitativamente, mas transformando o produto final.

No âmbito da recepção, atribuo essa modalidade de hibridação *interformativa* também ao processo de interação do público com a obra, que absorve o “caráter pessoal, e portanto expressivo e *formativo* do operar humano”⁵² reconhecível na pessoa do espectador – e, a meu ver, extensivo à sua condição de interator nas mídias digitais. Na arte interativa, “o ato fundamental da recepção da obra torna-se a operação”, que, numa abertura de terceiro grau⁵³, confere ao espectador um novo estatuto na relação autor/obra/recepção.

⁵¹ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos nr.93, 1987, pp.89-93.

⁵² Esta reflexão encontra-se no Cap.V, “Interpretação e Contemplação”, a respeito da formatividade ligada ao papel do espectador em sua relação com a obra. PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1993, p.176. (grifo meu)

⁵³ PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: autor-obra-recepção*. 2000, p.10.

<<http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm>> Acessado em 25/06/2003.

Tendo a Obra Aberta na base das Poéticas Participativas, como abertura de segundo grau, Julio Plaza introduz o terceiro grau de abertura, concernente a uma expansão para as Poéticas Interativas, face às mídias digitais.

O novo papel do espectador encontra sua expressão no neologismo *spect-acteur*⁵⁴ em que “ator” refere-se diretamente à noção de *ato*, no sentido de uma ação — quase gestual —, por oposição à apreciação mental. Para o autor do neologismo, o hífen entre os termos é essencial, na medida em que associa a função perceptiva “spect” (ver) ao completamento do gesto daquele que atua sobre a obra. Nesse sentido, o público – transformado em *spect-acteur* ou interator – opera uma hibridação poética em que sua formatividade é inserida no corpo da obra ou a impregna, pelo modo como a conduz ou a executa.

Nesse contexto, “a obra não é mais fruto exclusivo da *autoridade* do artista”⁵⁵, na medida em que o interator pode afetar o fluxo, alterar a estrutura ou imergir no ambiente da obra, envolvendo-se diretamente em atos de transformação e criação⁵⁶. Esse novo *status* implica num compromisso efetivo do espectador — não apenas de seu olhar⁵⁷ mas de seu *ato*, numa conversão de estética em poética – *aisthesis* em *poiesis*⁵⁸, num operar “plasmador de formas”⁵⁹ que favorece uma hibridação entre as poéticas do artista e dos interatores.

Por outro lado, nessas hibridações poéticas geradas por proposições interativas, no ato da recepção, a obra – enquanto unidade sintetizadora – absorve a interação do público e, conseqüentemente, sua formatividade colocada naquele empenho de *poiesis*. A meu ver, o público efetivamente hibrida-se na obra. De modo permanente ou efêmero, o *interator* hibrida uma forma que é sua, afetando a obra tanto em seu campo de interpretabilidades (que se amplia na medida em que nela integra seus conteúdos e experiências), quanto em sua forma e

⁵⁴ WEISSBERG, Jean-Louis. “Retour sur Interactivité” In: *Présences à Distance*.
<<http://hypermedia.univ-paris8.fr/weissberg/presence.htm>>

⁵⁵ COUCHOT, Edmond. “O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos” In: LEÃO, Lúcia (org). *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. São Paulo, Fapesp/Illuminuras, 2002, p.104.

⁵⁶ POPPER, Frank. *Art of the Electronic Age*. Thames and Hudson Ltd., 1993, p172.

⁵⁷ PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. 2000
<<http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm>> Acessado em 25/06/2003

⁵⁸ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978, pp.123-157. Veja-se também do mesmo autor: “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis” In: LIMA, Luiz Costa (org). *A Literatura e o Leitor*. R.Janeiro, Paz e Terra, 1999.

⁵⁹ PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1993, p.177

estrutura, embutindo nela sua expressão, seu gosto e seu tempo. Experimenta-se uma situação na qual torna-se possível ao *iterator* fruir sua própria formatividade contida no teor ou no ato (ritmo, pausas, tempo) de sua interação, representada pelas diferentes aparições, desdobramentos e significações da obra. E interessa-me, sobretudo, a percepção que tenho do fato de o público fruir o seu próprio processo de *hibridação interformativa* em curso⁶⁰, numa síntese inédita entre o seu modo único e irrepetível e o modo irrepetível e único do artista – e, no caso das interações cumulativas, lançar a obra e com ela lançar-se prospectivamente à interação com um público futuro.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As operações de hibridação de meios, sistemas e poéticas, que se processam internamente à criação artística, interpenetram-se mútua e incessantemente.

Essa complexidade revela-se, por exemplo, nos diálogos entre poéticas nos quais se constata uma *hibridação interformativa*, amalgamada a hibridações crítico-poéticas de cunho intertextual que, operando para além da mera citação referencial, incluem a mistura dos próprios sistemas artísticos envolvidos. Temos, desse modo, uma hibridação de sistemas, estes compreendidos como textos ou sistema de signos que são selecionados, transpostos por um gesto intertextual para o campo de criação.

Na medida em que essa transposição solicite mais do que um ajuste ou uma simples adaptação no novo contexto e enverede por uma operação mais interna ao “texto”, configura-

⁶⁰ Durante exibição de **ÚTERO .: COSMOS** no FILE MEDIA ART SP2006, pude observar os iteradores em ação, exercendo simultaneamente o papel de espectadores de sua própria formatividade em curso na

se uma tradução intersemiótica que produz uma *hibridação intersemiótica* – que contém cumulativamente elementos intertextuais e interformativos, inerentes à hibridação de poéticas, no concurso das formatividades do tradutor e do autor da obra original.

Por fim, essas modalidades todas de hibridação manifestam-se nas próprias obras que, pertencentes ao campo geral da arte eletrônica e ao campo específico da arte digital, são fundamentalmente favorecidas em sua criação pela potencial *hibridação intersensorial* característica do meio – nos remetendo novamente à hibridação de meios.

O projeto artístico **ÚTERO ∴ COSMOS** absorve livremente essas formas de hibridação de meios, sistemas e poéticas; e, não raro, em sua unidade de obra, instaura-se essa imbricada inter-relação de hibridações. Tal fenômeno inviabiliza uma escrita de metalinguagem com o emprego de uma metodologia classificatória rígida – sob o risco de se estabelecer uma linha demarcatória ou uma “estética de fronteiras”⁶¹, em oposição ao que o projeto artístico se propõe, “uma estética de misturas”⁶² fundada em hibridações.

Por esse motivo, o estudo das hibridações realizadas não perde de vista as suas inter-relações e interpenetrações, empreendendo uma abordagem metalingüística de conjunto e de cada obra individualmente, tal como veremos mais adiante no Memorial Descritivo de Obras.

obra interativa.

⁶¹ na acepção aplicada a Lessing por Vauday In: VAUDAY, Patrick. *La matière de Images*. L’Harmattann, 2001, pp. 189-192.

⁶² *Idem*, na acepção que o autor aplica a Diderot, pp. 189-192.

III – ÚTERO ∴COSMOS

III.1 – POEMA VISUAL ÚTERO ∴COSMOS

III.2 – *CORPUS*

III.3 – MEMORIAL DESCRIPTIVO DE OBRAS

FIG.01 - poema visual ÚTERO : : COSMOS (2002), Agnus Valente

ÚTERO .
COSMOS

FIG.01a - poema visual ÚTERO . : COSMOS (2002), Agnus Valente

FIG.02 - VIDEOARTEM (1983-2003), *Agnus Valente*

FIG.02a - VIDEOARTEM (1983-1988-2003), Agnus Valente

FIG.03 - ORIGEM (2002), Agnus Valente

FIG.3a - ORIGEM (2002), Agnus Valente

FIG.04a - CUBOGRAMA (2003), Agnus Valente

FIG.04b - CUBOGRAMA (2003), Agnus Valente

FIG.04c - CUBOGRAMA (2003), Agnus Valente

FIG.05 - CORESPAÇOLUZ (1994-2003), Agnus Valente

FIG.06 - TEMPO=TEMPO (2003), Agnus Valente

FIG.06a - TEMPO = TEMPO (2003), Agnus Valente

FIG.07 - ENTREVER (2004), Agnus Valente

FIG.07a - ENTREVER (2004), Agnus Valente

FIG.08 - MOTIVA (2003), Agnus Valente

FIG. 09 - TODAY (2004), Agnus Valente

FIG.09a - TODAY (2004), Agnus Valente

FIG.09b - TODAY (2004), Agnus Valente

FIG.09c - TODAY (2004), Agnus Valente

FIG. 10 - ANAMORFOBIA (2003), Agnus Valente

FIG.10a - ANAMORFOBIA (2003), Agnus Valente

FIG. 11 - AMORHUMOR (2000-2004), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG. 11a - AMORHUMOR (2000-2004), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG.12 - LIFE (2000-2005), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG.12a - LIFE (2000-2005), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG.13 - *FOR ALL* (2003), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG. 13a - FOR ALL (2003), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG.13b - FOR ALL (2003), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG. 14 - AMARÉ (2002), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG.14a - *AMARÉ* (2002), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG. 15 - NAUTAS (2000-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG.15a - NAUTAS (2000-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG. 16 - CONTEMPORÂNEO(A) (2002-2008), Nardo Germano e Agnus Valente

C
O N T E M P O
R Â N E A

C
O N T E M P O
R Â

C
O N T E M P O

C
O N T E M P

C
O N T E M

C
O N T E M P O
R Â N E O

FIG. 16a - CONTEMPORÂNEO(A) (2002-2008), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG.17 - INKS OF THE NIGHT (2003), Nardo Germano e Agnus Valente

FIG. 18 - CIDADECITYCITÉ (1963-1999), Augusto de Campos

FIG. 18a - CIDADECITYCITÉ (1963-1999), Augusto de Campos

FIG.20 - ROSAE (2003), Nardo Germano

FIG. 20a - ROSAE (2003), Nardo Germano

FIG.21 - UM SOM (2000-2003), Nardo Germano

FIG. 22 - RÂLUA (2002), Nardo Germano

FIG.23 - DADOS (1999-2008), Nardo Germano

FIG.23a - DADOS (1999-2008), Nardo Germano

FIG.23b - DADOS (1999-2008), Nardo Germano

FIG. 24 - ENTREPARENTHESIS (2000-2005), Nardo Germano

FIG.24a - ENTREPARENTESES: *existo* | *Beijo* | *AlterEgo* | *ORFANDADES* (2000-2005), Nardo Germano

FIG.25 - LUZ NEGRA (1999-2003), Nardo Germano

FIG. 26 - CIRCLES (2002), *Agnus Valente*

FIG.27 - YESNO (2003), Agnus Valente

FIG. 28 - NOIGIN (1989-1991-2008), Ronaldo Azeredo, Agnus Valente e Nardo Germano

FIG. 29 - *INFÂNCIA* (2003), Nardo Germano

FIG. 30 - *FLASH* (2003-2004), Nardo Germano

FIG.31 - série *SISTEMA* - Matisse Sistema (1986), Julio Plaza

FIG.31a - SISTEMA (1986-2004), JulioPlaza

FIG.32 - ÍCLONE (1998-2005), Julio Plaza

FIG.32a - ÍCLONE (1998-2005), Julio Plaza

FIG.33a - CUMFIGURIS (1983-2003), Julio Plaza

FIG.33b - CUMFIGURIS (1983-2003), Julio Plaza

FIG.33C - CUMFIGURIS (1983-2003), *Julio Plaza*

FIG.34 - ALUZAZUL (1982-2004), Julio Plaza

FIG.34a - ALUZAZUL (1982-2004), Julio Plaza

FIG.35 - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), Carmela Gross

FIG. 35a - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), Carmela Gross

FIG. 35b - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), Carmela Gross

FIG.35c - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), Carmela Gross

FIG.35d - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), Carmela Gross

FIG.36 - AVESSO (1983-2004), Carmela Gross

FIG. 36a - AVESSO (1983-2004), Carmela Gross

FIG.37 - EU SOU DOLORES (1999-2004), Carmela Gross

FIG.37a - EU SOU DOLORES (1999-2004), Carmela Gross

FIG.38 - DÍGITO (1982-2004), Regina Silveira

FIG. 38a - *DÍGITO* (1982-2004), Regina Silveira

FIG. 38b - *DÍGITO* (1982-2004), Regina Silveira

FIG.38c - DÍGITO (1982-2004), Regina Silveira

FIG39 - PROJETO A + MASTERPIECES (1981-2008 - in progress), Regina Silveira

FIG. 39a - *MASTERPIECES - in absentia (1993-2008)*, Regina Silveira

FIG.40 - ORGANISMO (1960-2004), Décio Pignatari

FIG. 40 - *ORGANISMO* (1960-2004), Décio Pignatari

FIG.41 - ORGANISMO ÁUREO (1960-1980-2004), Décio Pignatari e Júlio Plaza

FIG.42 - *AUR(E-ORGANISM)O* (1960-1980-2004), Décio Pignatari, Júlio Plaza e Agnus Valente

FIG. 42a - *aur(e-ORGASM)o* (1960-1980-2004), Décio Pignatari, Julio Plaza e Agnus Valente

FIG.43 - CORAÇÃO CABAÇA (1980-2005), Augusto de Campos

FIG. 43a - CORAÇÃO CABAÇA (1980-2005), Augusto de Campos

FIG.44 - SKY ART (1986-2004), Julio Plaza

FIG. 44a - SKY ART (1986-2004), Julio Plaza

FIG.45 - COSMORRENASCE (1958-2004), Haroldo de Campos, Gilberto Mendes, Agnus Valente e Nardo Germano

FIG.46 - ARMAR (1977-2004), Ronaldo Azeredo

FIG. 46a - ARMAR (1977-2004), Ronald Azeredo

FIG.47 - MATRIX-TRAMIX (2003), Agnus Valente

FIG.47a - MATRIX-TRAMIX (2003), Agnus Valente

FIG. 47b - MATRIX-TRAMIX (2003), Agnus Valente

FIG.47c - MATRIX-TRAMIX (2003), Agnus Valente

FIG.47d - MATRIX-TRAMIX (2003), Agnus Valente

FIG. 48 - 28 OPERAÇÕES (1999-2007), Carmela Gross

FIG. 48a - 28 OPERAÇÕES (1999-2007), Carmela Gross

FIG. 49 - AUTO-RETRATO COLETIVO: *AlterEgo* (2003-2005), Nardo Germano

FIG. 49a - AUTO-RETRATO COLETIVO: *AlterEgo* (2003-2005), Nardo Germano

FIG.50 - E-STESIA (1999-2004), Nardo Germano

FIG. 50a - e-STESIA (1999-2004), Nardo Germano

FIG.51 - CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG51a - CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG51b - CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG51c - CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG51d - CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

FIG51e - CONSTELAÇÕES (1982-2003), *Agnus Valente e Nardo Germano*

FIG5If- CONSTELAÇÕES (1982-2003), Agnus Valente e Nardo Germano

III.3 – MEMORIAL DESCRITIVO DE OBRAS

Os textos de metalinguagem dos próximos capítulos organizam-se em nível macro-estrutural e micro-estrutural, nos quais serão relacionadas e descritas as obras como também os procedimentos envolvidos.

No âmbito da macro-estrutura do binômio produção/recepção, organiza-se, como um todo e no geral, a partir de três situações de hibridação das obras que constituem o projeto artístico conforme ocorram na *criação*, por *transposição*, e/ou na *recepção*. No âmbito da micro-estrutura dos processos criativos, são descritas as operações poéticas e hibridações presentes e/ou predominantes em cada obra em particular.

Na medida em que as modalidades se interpenetram, em nível de macro e micro-estrutura, observa-se que um nível incorpora um seu anterior, como por exemplo, uma obra externa escolhida para integrar o núcleo de hibridação como obra *interativa* na recepção passou necessariamente por um processo inicial de *transposição* e por uma subsequente *recriação*.

Nesse sentido, também faz parte das considerações para esta organização o discernimento da intencionalidade do autor do projeto em relação a essa obra, determinando assim a sua singularidade de misturas no *corpus* constelativo de **ÚTERO ∴ COSMOS**.

III.3.1 – HIBRIDAÇÃO NA CRIAÇÃO:

UM FORMAR E UM INTERFORMAR NA MATRIZ HÍBRIDA DA POESIA DIGITAL

Neste grupo, são abordadas as obras que demandaram um processo de criação específico para o projeto, majoritariamente realizado durante a *Gestão On-Line*. São obras de minha autoria e de criação a quatro mãos com Nardo Germano, que envolvem uma formatividade híbrida que mescla Poesia Concreta e Visual, estendida para o ambiente digital – ou seja, Poesia Digital.

CRIAÇÃO INDIVIDUAL

ORIGEM (fig. 03)

O *e-poema Origem*⁶³ foi concebido originalmente em plataforma digital, envolvendo em particular uma hibridação de sistemas num entre-textos da Literatura, das Artes Visuais e da Animação, explorando a potencialidade intersensorial e interativa do meio.

Em sua primeira versão como poesia digital, o palíndromo “origem/megiro” é sugerido pela disposição do texto poético numa estrutura circular que gira em seu próprio eixo em um movimento anti-horário. No segundo ano, aberto para interatividade, é possível acionar a troca do vocábulo “origem” pelo seu palíndromo “megiro”. No âmbito da animação,

⁶³ Este poema foi criado em 2002 no período de “apreensão” do processo criativo de **ÚTERO .: COSMOS**; já trazendo tematicamente as inquietações do que viria a ser o projeto, foi exibido no primeiro mês da *Gestão On-Line* em 2003.

o movimento é hipostasiado com a aplicação do efeito de *zoom-in* sobre o conjunto, criando a sugestão de espaço interno cilíndrico que se move perpendicularmente em direção ao público, agigantando-se e extrapolando as bordas do monitor, reaparecendo minúsculo no centro da tela.

Explorada poeticamente na versão definitiva, a interatividade passa a evidenciar a estrutura palindrômica da própria animação. Apenas com um toque, o interator promove duas mudanças simultâneas: a inversão para o movimento horário e a leitura alternativa do palíndromo, a palavra “megiro”. A experiência do “girar-se” é reforçada pelo caráter reversível do efeito de *zoom-in* e *zoom-out* que, ao diminuir e aumentar a proporção da imagem na tela, sugere uma mudança do sentido do movimento desse círculo no ambiente cósmico.

O sentido horário, anti-horário e a reversibilidade entre eles criam um campo propício a uma experimentação sinestésica do interator, entre as percepções verbal, visual e cinética.

CUBOGRAMA (fig. 04)

Concebido especificamente para **ÚTERO .: COSMOS**, o *e*-caligrama digital *Cubograma* reitera numa narrativa de três seqüências o tema metonímico presente no título do projeto⁶⁴ do qual virtualmente faz parte.

Ao ser atualizado a partir do menu, *Cubograma*, de “parte”, torna-se “todo” na tela do monitor. No espaço-tempo, seus versos-estrofe, compõem quadrados planos que giram em seu próprio eixo, evoluindo lentamente.

⁶⁴ Ver Parte I desta tese, “De um Sky-Art Interativo”, no tópico “Do Título: Polissemia e Metáfora da Arte”, onde essa questão foi mencionada.

Nas duas primeiras seqüências, o poema se constrói como um poema gráfico, um “texto visual”⁶⁵ que se distribui sobre um plano de caráter não-figurativo. Ou seja, não compus – deliberadamente – as seis faces dos cubos com os recursos caligrâmicos de texto. Paradoxalmente, é o efeito intersensorial de uma *gestalt* cinético-visual que “sugere” a forma desses cubos. No vácuo do entorno dos versos-estrofe, cria-se o ambiente propício para a projeção desses cubos a serem completados na mente do público.

Na evolução das duas seqüências iniciais, apresenta-se o repertório metonímico contido nos seis quadrados, que se distribuem 3 a 3 em cada seqüência:

SEQ. 1

face 1: DA PARTE / DE UM / CUBO / O CUBO / TODO / É PARTE

face 2: DA PARTE / DE UM / GRÃO / O GRÃO / TODO / É PARTE

face 3: DA PARTE / DE UM / HOMEM / O HOMEM / TODO / É PARTE

SEQ. 2

face 4: DA PARTE / DE UM / SÉCULO / O SÉCULO / TODO / É PARTE

face 5: DA PARTE / DE UM / FRACTAL / O FRACTAL / TODO / É PARTE

face 6: DA PARTE / DE UM / COSMO / O COSMOS / TODO / É PARTE

Na terceira seqüência, os seis versos-estrofe são exibidos simultaneamente com os conteúdos cruzados, expandindo a temática metonímica:

SEQ. 3

face 1: DA PARTE / DE UM / CUBO / O FRACTAL / TODO / É PARTE

face 2: DA PARTE / DE UM / GRÃO / O COSMOS / TODO / É PARTE

face 3: DA PARTE / DE UM / HOMEM / O SÉCULO / TODO / É PARTE

face 4: DA PARTE / DE UM / SÉCULO / O CUBO / TODO / É PARTE

face 5: DA PARTE / DE UM / FRACTAL / O GRÃO / TODO / É PARTE

face 6: DA PARTE / DE UM / COSMO / O HOMEM / TODO / É PARTE

⁶⁵ Termo de E. Walther, via BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p.177.

Essa sequência instaura-se com um movimento de aglutinação já em curso, promovendo uma variação na *gestalt* cinético-visual que, a partir de então, constrói o caligrama, por sobreposição, numa visão prismática de um cubo em 3D. Por fim, em *fade out*, vislumbra-se no rastro de luz do *e-poema* a mensagem em comum entre todas as faces do cubo, nos dizeres:

DA PARTE / DE UM / / O / TODO / É PARTE

O *e-poema* encerra-se automaticamente, lançando o leitor de volta ao menu-cósmico, num movimento metonímico com o qual *Cubograma*, da condição de “todo”, retorna à condição de “parte”.

CORESPAÇOLUZ (fig. 05)

Minha primeira versão de *CORESPAÇOLUZ*⁶⁶ é um poema concreto em versão gráfica, cujo fluxo de signos enfatiza um fato sobre o plano e não sobre a linha; trata-se de um “texto visual” de elementos ordenados em uma “superfície textual”⁶⁷.

A transposição desse poema concreto em *e-poema* inaugura-se no primeiro mês do projeto, durante o *work in process* proposto na *Gestação On-Line*. A criação de novas

⁶⁶ O poema original *CORESPAÇOLUZ* integrou o projeto *LEIT-URAS* (1994), de Poesia Concreta e Imagética, em versão impressa de computação gráfica.

⁶⁷ Por *texto visual*, E. Walther considera a ordenação do texto não como linhas e versos, mas enquanto *superfícies* que podem ser classificadas em duas categorias: de uma *superfície textual material*, de caráter estatístico, como nos textos concretos de Gomringer, Pignatari e dos irmãos Campos (caso também deste poema *CORESPAÇOLUZ*) e de uma *superfície textual fenomenal*, de caráter semântico, que antecipa certos traços ou características do conteúdo, como nos caligramas (caso de *Calligrammes*, de Apollinaire). O termo foi empregado pela primeira vez por E. Walther, aplicando-o a um texto de Francis Ponge, cf. BENSE, Max. *Pequena Estética*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, 2ª ed, p.177.

seqüências para a obra encetou inicialmente uma tradução intersemiótica de caráter intratextual que preserva o meu texto original, explorando a partir de então a qualidade cinética do meio em versão para monitor de vídeo. Priorizei, assim, a possibilidade de realizar o potencial desse poema concreto para o movimento.

Encarando-o não apenas como palavras-signos que remetem a algo externo a elas, investi na “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”⁶⁸, como objetos possíveis de serem, eles próprios, animados, criando uma nova obra. Libertando o texto original de sua ordenação fixa no campo compositivo, transformei aquela superfície textual em uma espécie de ‘encadeamento textual’: corespaçoluz aonde vago. No avançar das telas, o *e-poema* é composto e recomposto, em novas (dis)posições e (re)configurações. Com a animação do *lettering* (o texto poético) e a articulação de diferentes combinações de *e*-movimento, criei um fluxo de signos que escrutina o monitor até que, na etapa final, visível apenas no ponto de cruzamento do *lettering*, expande-se para além do campo visual.

Nesse *e-poema*, a *hibridação intersensorial* multimídia com ênfase no aspecto cinético cumpre a vocação original do poema. Considerando que a “cor”, na corporeidade gráfica da construção anterior, era afirmada no texto poético como sendo “espaço luz aonde vago”, a nova obra expande os limites da dimensão espacial em direção a uma totalidade espaço-temporal.

⁶⁸ CAMPOS, Augusto. “Pontos-Periferia-Poesia Concreta” In: *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Duas Cidades, 1975, 2ª ed, p.18

TEMPO=TEMPO (fig. 06)

Tempo=Tempo é um *e-poema* digital que apresenta um binômio em equação matemática do tipo “ $A=A$ ”, como corpos em movimento pendular alternado. Numa hibridação entre-textos com os sistemas da Matemática e da Poesia, contrapõe paradoxalmente a igualdade de seus termos ao não-sincronismo que os anima. Nesse jogo de metalinguagem que o *e-poema* empreende, a função metalingüística e a função poética da Linguagem atuam conjuntamente, em convivência no signo.

Enquanto sensação recorrente, o movimento dos termos sugere um campo de objetos reais, tais como relógios, pêndulos, metrônomos. Num cruzamento intersensorial, a combinação de suas qualidades cinético-tátil-visuais preenche o ambiente com imaginários “tic-tacs”, promovendo correspondências⁶⁹ entre os sentidos físicos.

Estendendo o recurso cinético a um diálogo com o sistema da dança, e-movimentei esses corpos, e-coreografei a evolução dos binômios no espaço, como um *pas-de-deux* ao qual outros duplos gradualmente se somam, numa seqüência que se desenvolve em três fases — às quais o interator acessa em cliques sucessivos.

Na primeira fase, a ação do interator sobre o binômio provoca um *fade-out*. Na segunda fase, o binômio é re-atualizado, triplicando-se e expandindo-se no campo visual. Em função da dimensão telemática da obra nesta fase, ocorre o que considero uma coreografia

⁶⁹ Na acepção de Kant, trata-se de correspondências ‘horizontais’, ou seja, correspondências analógicas entre os diferentes sentidos, como visão, audição e olfato. cf. VAUDAY, Patrick. *La matière de Images*. L'Harmattan, 2001, pp.201-206

aberta⁷⁰, influenciada pelos humores da linha de comunicação, que pode interferir com dessincronias casuais entre os três duplos temporais, e também pela ação do interator que, nesta fase, pode atuar sobre os pares. Abre-se aqui uma instância na qual o internauta pode sincronizar e/ou dessincronizar indefinidamente os três pêndulos, num jogo irônico com a dimensão temporal até decidir-se por avançar para a fase seguinte. Na terceira fase, o monitor é preenchido por seis equações com um ligeiro “*delay*”; ao clique do interator, se sobrepõem em *slow motion*⁷¹. Nesta fase, a coreografia volta ao meu controle autoral, quando então dialogo intertextualmente com a obra *Adagio*, de Norman McLaren, ao reter os traços temporais dos binômios em movimento – guardando também uma referência mais distante ao *Nu Descendo a Escada*, de Marcel Duchamp. A um novo clique do interator, recupera-se a visão do binômio inicial do *e-poema* e, ligando a terceira fase à primeira, rompe-se a linearidade temporal de começo, meio e fim.

Tempo=Tempo, uma vez iniciado, não teria fim: tempo circular. Concebo o *looping* neste *e-poema* como uma narrativa cíclica que reitera suas estruturas – mas que revela um contraponto: as estruturas se repetem mas o arbítrio do interator possibilita diferentes execuções da obra. Assim, o tempo, ainda que com alguma conformidade às leis imaginadas por mim, é um tempo aberto, *ucrônico*: na sua recepção, o *e-poema* promove uma *hibridação interformativa* “com o tempo existencial, singular e não-reiterável”⁷² do interator, expansível na proporção de sua capacidade lúdica.

⁷⁰ O termo “aberta” é empregado na acepção de ECO, Umberto. *Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas poéticas contemporâneas*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Debates/Estética, 1988. (Tradução: Giovanni Cutolo).

⁷¹ O *slow-motion* classifica-se como um *tempo singular* na acepção de PLAZA, Julio & TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo, Hucitec, 1998, p.59

⁷² COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte da Fotografia à Realidade Virtual*. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2003 (tradução: Sandra Rey), pp.169-170.

ENTREVER (fig. 07)

Entrever foi concebido e criado originalmente em *software* de animação digital. Considerando o contexto da hibridação de sistemas entre Literatura e Artes Visuais, efetiva-se internamente também uma hibridação de poéticas, entre as formas poéticas históricas da Poesia Concreta e da Arte Op, às quais soma-se uma *hibridação interformativa* propiciada pelo meio tecnológico através da ação do interator. Esses fatores reúnem-se singularmente neste *e-poema op* interativo.

No que tange ao título, reiterarei meu princípio de nomear a obra com o próprio vocábulo envolvido na intersemiose entre o verbal e o visual⁷³, para não agregar novos significados àqueles já nele embutidos. O termo do título é o próprio objeto deste *e-poema* que “brinca” com a percepção visual do leitor. Submetendo o texto a um efeito óptico, cria-se uma *gestalt* figura/fundo entre a palavra “entrever” e o campo compositivo. Camuflando visualmente o texto, a obra solicita diferentes focalizações do olhar para discernir as formas.

O próprio verbo é um fator do jogo de percepção. Empregando uma tipografia personalizada, o texto/figura compõe-se de uma alternância entre letras de linhas horizontais e letras de linhas verticais exibidas inicialmente contra um campo/fundo de linhas horizontais. Numa intencional literalidade, o jogo de metalinguagem proposto consiste em efetivar a leitura da palavra “entrever” no ato mesmo de “entrevê-la”.

Esse jogo óptico apresenta-se com economia de proposições interativas, com a reiteração de poucas ações sobre a figura e sobre o fundo. Clicando na figura-verbo “entrever”, o interator alterna entre apagar ou exibir o texto, ficando a seu critério e arbítrio

⁷³ Formulei em minha dissertação de Mestrado este princípio de nomeação das obras com o próprio termo verbal sobre o qual se opera uma transmutação visual; tal princípio norteou tanto o processo criativo do projeto artístico como a escrita de metalinguagem do memorial descritivo das obras – cf. VALENTE,

prosseguir a experimentação no âmbito do verbal ou do visual. Clicando no campo do fundo compositivo, o interator alterna entre dois fundos, colocando o jogo de figura/fundo como um exercício ativo.

A alternância e combinação de recursos interativos acionam efeitos visuais potenciais e diversos, enquanto percepção verbal e não-verbal de elementos gráficos, formas geométricas, cores inexistentes e movimento, que o interator “entrevê” no processo de varredura da luz-através pela extensão do monitor.

Por fim, a interação opera-se através de exercícios de percepção e formas de ver/ler que demandam aquele *spect-acteur* para completar a relação autor/obra/recepção proposta, numa fruição/ação que se estende conforme seu empenho seja afetado pela saturação visual do efeito *op*.

MOTIVA (fig. 08)

Este *e-poema* articula simultaneamente uma *hibridação intersensorial* e uma *hibridação intertextual-semiótica*, ao combinar o recurso cinético da Animação com a síntese verbo-visual do sistema da Tipografia e da Poesia Concreta.

A animação digital explora a estrutura palindrômica implícita na simetria das formas e corporeidade tipográfica de anagramas (palavras internas) e letras que compõem o título da obra que, curiosamente, não configura em si um palíndromo verbal, já que as duas leituras (da esquerda para a direita e vice-versa) do vocábulo “MOTIVA” não são simétricas. Todos os palíndromos são também anagramas parciais do próprio título do *e-poema*.

Palíndromos verbais. Palíndromos Visuais. Trata-se de palíndromos visuais aqueles que são reconhecidos a partir da constituição tipográfica das letras enquanto figuras visuais simétricas, adotadas como centro do efeito de giro. Esse detalhe indica que é no âmbito da animação, do *motion* das unidades da obra, que se encontra o *leitmotiv* que confere coerência ao núcleo temático: cada letra do título (e de cada anagrama) gira em seu próprio eixo, sem comprometer a legibilidade da informação verbal do conjunto. Da mesma forma, os palíndromos totais, ou seja, verbais e visuais, (“OTO” “AMA” “AVA”) são exibidos ao lado de palíndromos parciais, visuais (“MIA”, “TIM”, “IVO”, “TIA”), estes restritos à simetria interna de cada letra individualmente, e não da palavra formada. Dispondo os elementos ao redor do palíndromo “AMA”, o caráter rotatório dessas unidades atua não apenas como movimento, mas como forma significativa, abrindo um campo sugestivo de interpretação no cruzamento das relações entre os elementos.

No transcorrer da fruição do caráter cinético da obra, é possível produzir-se reversões de percepção das relações espaciais, com inversões de perspectiva que afetam o ângulo de visão do observador em relação ao campo visual. Aplicando uma estrutura palindrômica também sobre a narrativa do *e-poema*, a ordenação do fluxograma das páginas produz um quiasma, criando uma sequência que o leitor folheia, num ir e vir simetricamente reversível.

TODAY (*fig. 09*)

A criação do *e-poema* “Today” em ambiente digital envolveu Poesia Concreta e animação, tendo na *hibridação multimídia* o procedimento propício para o desenvolvimento da idéia a partir de recursos intersensoriais visual-cinéticos que conferem sentido à obra, já que a percepção da palavra “today” acontece no intervalo temporal no qual passado e futuro

se entrecruzam. Tematicamente, a abordagem propõe reflexões sobre as relações triádicas entre passado, presente e futuro num campo abstrato, propondo uma *percepção conceitual*⁷⁴. Resultado de um *insight* originalmente em inglês, apreendo meu “today” num *continuum* de entrechoques e fricções, deslizamentos e sobreposições entre “yesterday” e “tomorrow” no espaço-tempo do monitor.

Na primeira parte do *e-poema*, invisto no entrechoque em diagonal das duas dimensões de passado e futuro que deslizam de fora para dentro de um campo não gravitacional. O presente surge como uma instância que nada mais é senão o relampejo de um atrito, revelado numa faísca sincrônica que não dura efetivamente mais do que o próprio atrito. Pergunta: “today”, que dá nome ao *e-poema*, seria esse atrito, esse momento finito entre dois infinitos, ou seria o tempo elástico, antes comprimido e agora dilatado entre “yesterday” e “tomorrow” e que mantém os termos relacionais fora dele?

Na segunda parte, promove-se um deslizamento horizontal no qual “today” se revela na compressão do tempo e, tão logo se revela no encontro dos termos, já se desfaz no afastamento deles. Distanciando-se, os termos relacionais passado e futuro, que antes eram externos a um “today” que se comprimia, agora encontram-se internos a um “today” que se expande para além das extremidades do monitor, até reverterem-se num reinício ambíguo: *replay* do *e-poema* ou transmutação dos termos relacionais um no outro?

Na terceira parte, Tempo encapsulado no monitor, ontem e amanhã, passado e futuro em suspensão... “today” seria o tempo formado pela junção e sobreposição do binômio “yesterday” e “tomorrow”, ou seria ele próprio o tempo que os encapsula?

⁷⁴ PLAZA, Julio. *A Imagem Digital — Crise dos Sistemas de Representação*. S.Paulo, Livre-Docência, ECA, USP, 1991, prefácio p.x. Cf. Plaza, a percepção conceitual é uma característica dos meios tecnológicos.

Numa síntese híbrida verbimotovisual, *Today* configura-se como *devir* no pressentimento dos encontros... “today” torna-se um *fato* no breve contato entre os termos relacionais... e já é passado instantaneamente. Mas está sempre presente, ora se comprimindo, ora expandindo-se multidirecionalmente para o seu entorno.

Em *Today* lanço minhas reflexões como pensamentos de luz-através em direção ao olho do leitor, como pensamentos em movimento que se renovam em três distintas cristalizações poéticas. Contraditórias, talvez, mas não excludentes entre si. Poder-se-ia dizer que são traduções intersemióticas umas das outras, nas quais o mesmo texto (yesterday tomorrow) é diferentemente transposto de modo a explorar a potencialidade dialética do tema. E como traduções umas das outras, todas as versões seriam válidas para propor talvez o paradoxo de um pensamento particular na busca do universal, no movimento circular de um *looping* que desfaz uma possível cristalização-conclusão como “fechamento” de uma única idéia ou de uma verdade única.

ANAMORFOBIA (fig. 10)

Concebido e produzido originalmente em *software* de animação de texto, o *mot-valise* “Anamorfobia” mobiliza os sentidos carregados pelos conteúdos das palavras nele embutidas “ana” “bia” “amor” “fobia” “amorfo” e “anamorfia” que se aglutinam nesse corpo híbrido quase-ideograma, poema suspenso numa incompletude fetal entre o simbólico e o icônico.

Enquanto *mot-valise*, a obra expande a polissemia e o poder de abertura dos signos verbais numa leitura anti-analítico-discursiva. Privilegiando a estrutura sintético-ideogramática de poesia concreta, cada palavra comparece inegavelmente com “rastros de conteúdo” já que possui “um lastro imediato de significado”, ao mesmo tempo em que o

conjunto se apresenta como uma composição “de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais”⁷⁵. Enquanto criação digital, explora a *hibridação intersensorial* do meio tecnológico que viabiliza a *hibridação intertextual-semiótica* entre os sistemas da Literatura e das Artes Visuais numa junção orgânica entre os códigos verbal e visual, bem como da animação, em seu potencial cinetismo.

A vermelha iconicidade do texto verbal quase-visual articula sensações ambíguas de atração e repulsa, amor, fobia — daí seu paradoxo enquanto obra interativa. A interatividade em “Anamorfobia” revela-se por antítese, através de uma “rejeição” ao toque. Interatividade reativa que deflagra um processo de anamorfias que hipostasiam a rubra-iconicidade e a indeterminação do signo.

CRIAÇÃO A QUATRO MÃOS

AMOR HUMOR (fig. 11)

O *e-poema* digital *AMOR HUMOR* é uma criação a quatro mãos⁷⁶ na qual Nardo Germano e eu trouxemos para o ato criativo o movimento de mutuofagia entre nossas formatividades. Envolve uma hibridação de poéticas na qual, à nossa *hibridação*

⁷⁵ CAMPOS, Haroldo. “Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação” in: *Teoria da Poesia Concreta*, SP, Livraria Duas Cidades, 1975, 2ª edição, p73-74 e 81 (para última citação)

⁷⁶ o tema amor/humor oswaldiano foi tratado por Nardo Germano em 2000, integrando a coletânea *A Face Fúcsia*, São Paulo, 2001, p.32, e posteriormente retomado em 2003, em criação individual durante a *Gestação On-Line*. Em *Constelações*, 2005, retomamos o tema em parceria e instauramos um novo processo de criação, agora a quatro mãos.

interformativa conjuminada, acrescentaram-se outras formatividades, na medida em que desencadeamos uma criação paradigmática⁷⁷.

Ironicamente dedicado a Oswald de Andrade “à maneira de...”⁷⁸ Pedro Xisto, a própria dedicatória assumidamente declara o paradigma da hibridação de poéticas em curso. De início, apropriamo-nos do texto poético do antropofágico Oswald, intitulado *Amor*, formado por apenas um verso com um único vocábulo, “humor”. Em seguida, atribuímos uma visualidade gráfica ao poema verbal, tratando os dois vocábulos ao modo de operar de Xisto no poema *Zen*: investindo na iconicidade do poeta concreto, traduzimos sintaticamente a equivalência semântica sugerida pelo poeta modernista.

No encontro do texto verbal de um e o texto gráfico do outro, configurou-se um quadrado dividido internamente em quatro quadrados menores, a partir do qual, acionada pelo toque do interator, a obra se desdobra e exhibe nossa versão conjuminada das palavras-visuais AMOR e HUMOR em duas colunas verticais.

As palavras “amor” e “humor” têm a mesma extensão fonética, por conta do *h* mudo. Porém, à equivalência sonora não corresponde uma equivalência visual: “AMOR” configurou uma coluna com quatro linhas e “HUMOR” com cinco linhas. Nossa primeira adaptação leva em conta as equivalências fonéticas e semânticas presentes no poema oswaldiano, priorizando a tradução desejada por Nardo Germano e o sistema Literário envolvido. Optamos por uma sequência *e*-animada do texto até o “H” sair da tela, configurando no campo do monitor a irônica equivalência fonética “AMOR UMOR”.

⁷⁷ na acepção de Moles, significando a recriação intencional e poética do paradigma de criação, linguagem e *modus operandi* de outrem. MOLES, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101.

⁷⁸ na acepção anteriormente já mencionada, exemplificada pelo operar paradigmático em obras de Manuel Bandeira e Murilo Mendes; cf. apresentado nesta pesquisa na parte II, mais precisamente no tópico II.3, “Hibridação Interformativa”.

Nas experimentações posteriores com os elementos do poema, chegamos a uma configuração inusitada ao reintegrarmos o “H” no campo de composição, sobrepondo-o ao “U”, de “UMOR”. Na tipografia escolhida, essa sobreposição gerou um “A” invertido, de cabeça para baixo, reiterando a palavra “amor” dentro da palavra “humor”. Nesta adaptação, numa versão mais ligada ao sistema das Artes Visuais, brincamos com as relações pendulares “à maneira de...” Agnus Valente, cuja formatividade transita entre opostos: sintaticamente, o efeito icônico introduz um elemento diabólico, demoníaco, num contraponto do dionisíaco ao apolíneo – que ressignifica o poema.

Recorrendo à ação interativa do ambiente digital, julgamos por bem manter o final do *e-poema* em aberto. Assim, com as duas palavras em exibição, sem retornarem ao quadrado, à caixa fechada, deixamos ao interator a decisão sobre a configuração de encerramento, instando-o a optar entre uma ou outra como uma pequena provocação final, ou diabrura, ao estilo oswaldiano – a menos que o interator encerre a seção através do *link* lateral de saída, desincumbindo-se de efetivar qualquer escolha ou renúncia.

LIFE (fig. 12)

Esta obra resultou de uma transposição realizada a quatro mãos, a partir do poema gráfico *If*, de Nardo Germano⁷⁹. Um elo de ligação entre “i—f” gradualmente aproxima os termos e compõe a palavra “life”, numa combinação simultânea das funções estética e semântica da linguagem. O *insight*: esse dado de conexão “—” foi um elemento-chave para a articulação de um *e-poema* que dialoga com a linha de comunicação telemática.

⁷⁹ Poema gráfico *If* é originário da coletânea GERMANO, Nardo. *L[íngua]*, São Paulo, 2000, p.25.

A partir desse mote, ao poema gráfico se juntou meu poema sonoro, concebido para
ÚTERO .: COSMOS.

*“Life on timeline,
 lifetime on-line.”*

Revela-se uma fruição de hibridações intersensoriais verbivocotatilvisuais. Uma vez construído no campo compositivo, o *e-poema* transmuta-se em corpo sonoro com execuções estereofônicas ao toque do interator, conforme este se desloque ao centro, à direita ou à esquerda. O poema concreto original já promovia hibridações entre os sistemas da Literatura e das Artes Visuais; o poema sonoro incrementa essa hibridação ao inserir uma experimentação que envolve o sistema da música eletrônica — já a simultaneidade de construção dos dois poemas conjugados solicita procedimentos de interatividade, com base em uma abertura de terceiro grau⁸⁰.

Numa criação a quatro mãos, os dois autores absorveram um o poema do outro para convir numa versão híbrida, nova. A obra resultante promove uma fruição do poema gráfico que se compõe simultaneamente ao poema sonoro, que reverbera cumulativamente no canal de comunicação, criando uma correspondência entre a estrutura estereofônica e a estrutura visual do poema. À cooperação de poéticas – interformativas – entre os autores hibridados na criação, acrescenta-se a possibilidade desejável de uma poética do interator, cuja formatividade acionará esse corpo visual-sonoro a seu bel-prazer na linha de seu próprio tempo.

⁸⁰ O conceito de abertura de terceiro grau é depositário do conceito de abertura da obra de arte de Umberto Eco, como se observa In: PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: autor-obra-recepção*, 2000.
 <<http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm>>. Acessado em 25/06/2003.

Na predominância de *hibridações interformativas*, na produção e na recepção, *LIFE* coloca-se *on-line* sob a regência das formatividades envolvidas. A totalidade da hibridação entre as poéticas dos autores somente se instaura com a ação desse terceiro imprescindível, que aciona, dá vida e mantém a obra viva, em movimento. Sem esse interator, a obra não passa de mera possibilidade irrealizada, um “IF” suspenso no alto do monitor.

FOR ALL (fig. 13)

A obra *For All* foi criada digitalmente e, já em sua concepção, emprega recursos sonoros, apresenta intersemiose de código alfanumérico como texto poético e articula proposições de interatividade.

Com base numa configuração concretista das artes gráficas, o *e-poema* se constrói na tradição do cartazismo russo. A diagramação desse “e-cartaz” apreende paradigmaticamente⁸¹ a estética da arte socialista e recupera a função ideológica da obra de arte numa dinâmica entre ética e estética. Numa disposição dialética, a obra é exibida inicialmente em preto e branco; ao ser executada pelo interator, cria-se um contraponto de alternância figura/fundo, até inaugurar a cor vermelha que, atendendo ao mesmo critério de complementaridade dialética, estabelece seu contraponto com a cor verde – apropriando-se assim de quatro cores recorrentes na “paleta” de movimentos políticos.

No transcorrer das interações, o recurso da interatividade é também aplicado aos vocábulos “social”, “cereal”, “legal” e “digital”, graficamente fragmentados no corpo da obra.

⁸¹ na já mencionada acepção de criação paradigmática In: MOLES, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101

Ao acioná-los, o interator cumulativamente dá voz ao computador que proclama reiteradamente o *slogan* “For All”. O internauta orchestra, ele mesmo, no exercício de cumplicidade e adesão à proposição poético-política em curso, uma polifonia sintética como uma projeção de sua vocação contestatória.

Nesse sentido, realizando uma *hibridação interformativa* no plano da produção e da recepção, *For All* reabilita no contexto das artes tecnológicas e interativas aquelas poéticas participativas ligadas aos movimentos utópicos de caráter social.

AMARÉ (fig. 14)

O processo de criação de *AMARÉ* (2002) está cristalizado na *Gestão On-Line*, do mês de janeiro a julho de 2003, quando então foi lançada *on-load*, como obra interativa em hipermídia.

Esta obra foi concebida originalmente em meio digital. É dominante a *hibridação multimídia*, ou seja, a *hibridação intersensorial* que lhe é característica e que propiciou a criação com o concurso de diferentes recursos digitais associados aos códigos verbal, visual, sonoro e cinético. Envolve por conseguinte uma *hibridação de sistemas*, na medida em que agrega Literatura e Artes Visuais, Poesia, Sonorização e Animação Digital – e com incursões na linguagem do Videogame. Observa-se também uma hibridação de poéticas: uma *hibridação interformativa* na produção, entre os autores gêmeos nessa criação a quatro mãos, e também na recepção, ao solicitar a formatividade do espectador no modo particular como cada um executa a obra.

O *software* de animação de texto contribuiu efetivamente para a criação do novo *e-poema*. O sugestivo recurso de imprimir movimentos ondulatórios às palavras inspirou o *insight* de Nardo Germano, que concebeu o tema e gerou o poema-visual com o texto já em movimento, explorando essa sinergia entre a percepção verbal, visual e cinética do texto poético. Com o texto em ondulações, o poeta propôs um cruzamento entre os campos de interpretabilidade de um fenômeno ligado simultaneamente à “natureza” e ao “amor”, num jogo de linguagem entre “A maré” e o ingênuo mote “Amar é...”, ao qual opõe o sentido turbulento de um naufrágio.

No menu-cósmico, o *ícon* na base central da tela faz a passagem do menu-cósmico para o poema. O som instaura o clima da animação – com a sonorização em *looping* breve, produz-se um efeito cumulativo que reitera, na intersecção dos temas, o caráter obsessivo, de premência – e de perigo iminente. O texto entra em *fade in*, alinhado na mesma base central do monitor, transportando gradualmente o interator até a situação-problema em alto-mar à noite. O verso investe na ambigüidade entre as leituras de “amar é amar é amar é” ou “a maré a maré a maré”, aglutinando-as horizontalmente em “amaréamaréamaré”. Na construção da cena, por sua vez, investe-se visualmente na linha da maré e, com o gradiente branco, indicializa-se o reflexo do luar sobre as ondas em movimento – sugerindo o tema amoroso embutido no tema do naufrágio.

Seguindo a lógica de um “game”, a obra é uma animação digital interativa organizada em *levels* implícitos na narrativa. A elevação da maré sensibiliza o campo de fruição do interator, acionando o ícon “hand” que denota a transição desse campo de fruição para o campo da ação. A estrutura hipermídia assegura ao interator uma única situação/condição para vencer o desafio e escapar. No embate que se cria entre a maré e o interator, este é instado a uma “ação” de resistência, mas que precisa ser reiterada seguidamente – e à

exaustão. A partir deste momento, não atuar ou recorrer às saídas do poema são decisões e ações interpretadas como “desistências”, significando afogamento, já que o interator submerge antes de retornar ao menu. O interator-náufrago avança para o próximo *level*, criando um efeito sinestésico entre as braçadas e o movimento das ondas, instaurando uma situação de vertigem ao alterar os ângulos das “tomadas” a cada ação do interator. Contra o interator, por outro lado, são quatro situações de naufrágio que se deflagram à não reiteração de suas ações em qualquer um dos *levels* seguintes, e que conduzem ao final da exibição com o conseqüente e metafórico afogamento.

Durante a narrativa interativa, ainda que o tempo de *delay* em cada *level* pertença ao arbítrio do “*spect-acteur*” – daquele espectador que vê e age –, instaura-se um tempo de urgência, na medida em que a extensão demasiada na fruição em um mesmo *level* concorre para que a maré se eleve mais e mais até o interator ser submergido pelo poema. Por outro lado, após reiteradas ações que conduzem ao salvamento, o interator poderia permanecer na cena final do *e-poema* o tempo que desejasse, usufruindo a movimentação da maré, agora sob controle. Recupera-se aparentemente um tempo suspenso entre a memória da navegação vertiginosa e o momento “contemplativo” final do poema, no qual, após o completo *fade out* do som, a obra oferece à fruição o paradoxal efeito sinestésico entre o mutismo ondulatório do texto poético e as sugestões mentais acústicas, criando correspondências entre memória e experiência intersensorial. Por fim, na linha do tempo desta obra, após um longo *delay*, a maré, em *looping*, volta a elevar-se, lançando o incauto interator novamente em alto-mar.

NAUTAS (fig. 15)

O *e-poema Nautas* é uma transposição de um poema gráfico homônimo⁸² de Nardo Germano. O hibridismo já presente no poema original, e que determinou sua escolha, consiste no fato de o sufixo “nauta” receber radicais oriundos de línguas diversas, como latim, grego, português e inglês, contemporizando os conceitos de nautas em diferentes épocas e contextos.

O poema compõe-se de três estrofes, que chamo de estrofes-caligrama, ou seja, três superfícies textuais *fenomenais*⁸³ nas quais a ordenação do texto constrói caligramas, revelando visualmente a informação semântica ao configurá-la e torná-la fruível em seus traços e características referenciais.

Assim, cada estrofe é submetida a um processo de animação correspondente a sua proposição. Situadas num tempo suspenso pelo som executado em *looping*, as estrofes deslocam-se em diagonais, em *zoom-in*, em *close-up*, sobreposições, diagonal inversa, encerrando num *zoom-out*. Entre seqüencialidade e simultaneidade, o *e-poema* digital explora a noção de planaridade e de profundidade do monitor como um cosmos no qual as estrofes-caligrama evoluem, navegam.

Na estrofe “Ego/nautas”, o *close-up* focado no centro da vogal “O” promove ambigüidades entre figura e fundo, entre o visual e o verbal. Explorando o não-verbal contido no verbal, produz-se uma transição intersemiótica, promovendo uma passagem do signo simbólico para um signo icônico aberto a novas leituras, entre interpretabilidades que vão de um grande olho a um cósmico buraco negro.

⁸² poema gráfico original publicado In: GERMANO, Nardo. *L[íngua]*. São Paulo, 2000, p.46..

⁸³ BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, 2ª edição, pp.176-177

Com estas hibridações de meios e sistemas possibilitadas pelo meio tecnológico, confirma-se a idéia de que “novos meios suscitam novas mensagens”⁸⁴. Ao rerepresentar a metáfora das navegações que estava em potencial no poema gráfico, a nova versão a reelabora na medida em que inverte sua relação tipográfica de texto preto sobre papel branco para texto-luz sobre fundo-trevas, iconizando a navegação interplanetária que se desenrola no campo do monitor, diante dos olhos do internauta, sintetizando em signos cinético-visuais o seu campo de significações em imagens e efeitos inéditos em relação ao original.

CONTEMPORÂNEO(A) (fig. 16)

Concebida por Nardo Germano em agosto de 2002, originalmente já em meio tecnológico, a obra em sua versão final, a quatro mãos, além da *hibridação interformativa*, comporta hibridações de meios e sistemas entre Literatura, Artes Visuais, Animação e Som, inter-relacionando esses elementos numa animação digital de texto que evidencia a extensão e os limites de elasticidade temporal.

A proposta do poeta consiste em apresentar o vocábulo “contemporâneo” isolado de sintaxes em sua condição dicionária, de modo a demonstrar poeticamente o verbete e seus significados. Atomizado em três versos exibidos em fonte LCD que remete ao relógio digital, o texto poético aponta uma espécie de ironia de linguagem no bojo do adjetivo “contemporâneo” que, além do esperado substantivo-radical “tempo”, contém sintomaticamente o advérbio “ontem” por conta da justaposição ao prefixo “con-”. A atomização do vocábulo efetiva-se de duas formas: a primeira, criando uma estrutura na tradição de Cummings em diagramação espacial no plano, C / ontempo / râneo. A segunda

⁸⁴ CAMPOS, Augusto. “Do Tipograma ao Videograma” in ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual – Video Poesia*. São

atomização, inerente ao novo meio, efetiva-se pela animação das células “ontempo” e “râneo” que, na extensão temporal, se estendem em direção à margem direita do monitor, aumentando gradativamente a interletragem de modo a revelar outros vocábulos como o prefixo “neo”, até que a célula “râneo” saia completamente do campo visual e as letras de “ontem” ocupem toda a extensão horizontal do monitor. O único elemento não-animado é a célula / C / que funciona como ponto fixo referencial de extensão e distensão elástica que retorna ao primeiro *frame* da animação, constituindo então um *looping*.

Diversos vocábulos e expressões aparecem ou são sugeridos – tais como “temporã”, “neo/nea” “ranea ~rã” “temp” (como abreviatura de “temporário” no meio digital) “tempo/neo” e o verbo “contem”. A animação na extensão do *time-line*, a meu ver, corresponde a uma nova forma de atomização elaborada por Nardo Germano a partir das potencialidades da animação digital de texto.

A partir de 2005, o próprio *icon* “C” – *link* do *e-poema* no menu-cósmico – ocupa as mesmas coordenadas da célula / C / do poema e assume a mesma função como ponto fixo da estrutura elástica. Numa visão macro, com a passagem do menu para o poema, o *icon* “C” não se apaga, estabelecendo-se o ponto fixo do poema no próprio menu de onde a navegação se desdobrou, pontuando analogamente no princípio de *linkagem* a sensação elástica de afastamento e retorno a um ponto de origem.

Elaborei o material sonoro empregando como matéria-prima uma gravação em que profiro o palíndromo “origem/megiro”, texto poético do *e-poema Origem* de minha autoria, no qual reconheci a possibilidade de recriar o efeito de vai-vem da animação. O tratamento de som foi realizado digitalmente até a obtenção de uma sonoridade final que, eliminando o

Paulo. Ed. Perspectiva, Coleção Debates, 1999, p.169. Aqui o poeta reflete a partir da expressão de McLuhan, “o meio é a mensagem”.

reconhecimento dos demais signos, guardou apenas a sua representação icônica sonora. Na edição áudio-visual, optei por um efeito de desmonte da sincronia imagem e som ao longo do tempo em *looping* do poema. Destaca-se assim no plano da sonoridade um choque pela não sincronia som/imagem que vai se reforçando pela intersensorialidade com a sinestesia do movimento do texto na tela. Dessa forma, o desencontro intersensorial entre o movimento e a sonoridade reforça uma ironia temática entre o tempo presente e o passado.

Durante a criação desse *e-poema*, discutiu-se muito sobre minha proposta de trabalhar a forma feminina do adjetivo como objeto da animação. Assim, optamos pela experiência com a versão *Contemporânea* na *Gestão On-Line*, a partir de julho de 2003, seguindo minha sugestão de explorar visualmente o efeito sinestésico de saltos de rã que Nardo aceitou por conta da aproximação rânea ~ rã e pelas semelhanças com a forma latina *rana/ranae*. Como o processo de substituição pressupõe ganhos e perdas, o poeta lamentou-se pelo desaparecimento da condição original de verbete e da correlação “tempo/neo”, por vezes arrependendo-se da troca, retomando a questão em outras oportunidades. Na versão definitiva, considerando-se a variação de declinação de gênero do adjetivo, recuperamos para o *e-poema* a forma masculina que passa a ser exibida alternadamente com a feminina, hibridando-se as duas leituras – daí a renomeação seguida do *e-poema* de *Contemporâneo* para *Contemporânea* e finalmente *Contemporâneo(a)* que faz referência à sua condição dicionária de vocábulo.

III.2 – HIBRIDAÇÃO POR TRANSPOSIÇÃO DE UM TRANSPOR A UM TRADUZIR

O *corpus* do projeto criativo **ÚTERO ∴ COSMOS** configurou-se também por transposição de obras pré-existentes, através de dois procedimentos diferentes, fundados numa afinidade artística da obra com a proposição do projeto como um todo. Um desses procedimentos corresponde a um “gesto intertextual” que pinça uma obra e a introduz noutro contexto – sugerindo uma hibridação na qual os textos envolvidos ressignificam-se mutuamente. O outro procedimento envolve um transpor ao qual sucede-se uma recriação da obra, através de uma ação tradutora intersemiótica. A motivação dessas transposições funda-se, além da intenção de recolocar algumas obras em circulação, também na articulação de operações de hibridação em sua constituição original enquanto obra.

O GESTO INTERTEXTUAL, UM TRANSPOR

VIDEO ARTEM (fig. 02)

O gesto intertextual que seleciona *Video Artem* (1983/88)⁸⁵, de minha autoria, e a situa em posição privilegiada no menu, justifica-se pelo fato de que essa obra compõe o paradigma interno da criação de **ÚTERO ∴ COSMOS** como um precedente poético das questões que

são fundantes em minha poética pessoal, também recorrentes neste presente projeto.

Video Artem foi a primeira obra a ser apresentada na inauguração do projeto no primeiro mês da *Gestão On-Line*, sendo automaticamente exibida *onload* na abertura do menu. Esta obra é indicada como um ponto luminoso que ocupa o centro do menu-cósmico e foi gradualmente transposta para o projeto ao qual deu origem — num proceder *intratextual*, por se tratar de um texto do edifício de minha própria Poética.

Já naquela obra, surgiram as minhas primeiras ações poéticas no sentido de configurar uma constelação de “textos” através do que hoje compreendo em termos de *hibridação intertextual-semiótica*. Envolvendo textos verbais e não-verbais, e seus sistemas de signos, a obra produz uma síntese do *espaçotempo* da criação do novo pela absorção do que já foi feito.

Video Artem traz em seu título uma dupla significação. Nas duas acepções, o meio digital revela ser um campo intertextual por excelência. Num primeiro momento, o título sugere metalinguisticamente a própria mídia, o monitor de vídeo do computador. Num segundo momento, porém, a frase latina amplia a significação — *Eu Vejo a Arte*. Assim, extrapolando a questão do próprio suporte e a construção a partir dos códigos verbal e visual, a obra apresenta, na multiplicidade dos textos, um olhar sincrônico e eletivo que se projeta sobre o universo da Arte e da criação artística.

Esta obra dialoga com duas versões de *Adora a Roda (CUMFIGURIS)*, 1981/83), de Julio Plaza. De uma versão a outra, Plaza procedeu a uma tradução intersemiótica, transpondo uma instalação de grande porte da parede para o reduzido espaço do monitor de videotexto.

⁸⁵ A versão original de *Video Artem* foi realizada em três etapas, em 1983, 1985 e 1988, em PC-XT, à época com monitor de fósforo verde. Após ter as três etapas concluídas, foi exibido pela primeira vez no MACC, em 1988, com curadoria de Julio Plaza.

Ao fruir ambas as versões, experimentei uma sensação cósmica, ainda que guardadas as devidas proporções entre os dois suportes: se, na primeira versão, apreendi essa relação através da monumentalidade bidimensional do diagrama, pintado em preto sobre a parede branca; na segunda versão, em contrapartida, transposta para videografia em videotexto e reduzida a um campo visual de ~14 polegadas, a percepção que tive foi a de sugestão cósmica em profundidade, no contraste entre o diagrama branco (luz) contra o fundo negro (ausência de luz).

Certa noite, diante do monitor do computador, uma frase iluminou meu pensamento: *No primeiro dia, Deus fez o ponto* — então visualizei esse ponto no monitor, um ponto de luz contra um fundo cósmico escuro. A partir desse *insight*, nas sete primeiras telas da obra, numa criação “entre-textos”, revela-se um caso de recriação paradigmática⁸⁶ numa citação do Gênesis da Bíblia, no espírito de “reciclar o mito da criação, desta vez com as tecnologias e suportes disponíveis no ambiente”⁸⁷ com um tom paródico que, invertendo ironicamente a noção de autoria, inicia a narrativa apresentando a construção do Universo da Criação, em contraponto à conhecida Criação do Universo.

Nas sete telas seguintes, há elementos de uma poética da Tradução Intersemiótica da obra *Projeto para a Construção de um Céu*, de Carmela Gross. Inicialmente procedi a uma *transposição* do gráfico (sobre o qual a artista construía o céu) para o monitor de vídeo, e, posteriormente, sobre ele, realizei uma *transcrição*, construindo através do efeito de negativo do gráfico, um céu noturno, no qual inseri referências a outros *textos*, tais como *Adora a roda*, de Julio Plaza, e *La masque vide*, de René Magritte.

⁸⁶ MOLES, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101.

Uma vez criado esse contexto, nas sete telas finais produziu um diálogo pendular entre Metalinguagem e Intertextualidade com *La Trahison des Images (Ceci n'est pas une pipe)*, *Les Deux Mystères*, *La Pipe*, *Ceci n'est pas une pomme*, e *L'Interprétation des Rêves*, de René Magritte, e *Corpo de Idéias*, de Carmela Gross.

Video Artem, em sua relação com a Arte, revela-se como uma obra que elabora uma poética que compreendo no âmbito de uma hibridação de poéticas. Articulando *hibridações intertextual-semióticas*, a obra coloca-se como uma constelação de textos eleitos do paradigma da Arte e rearticulados conforme o projeto poético de um Eu sintetizador de formas artísticas. Por fim, prospectivamente, a obra compunha uma metáfora da criação que já continha o gérmen de **ÚTERO ∴ COSMOS** – do qual, hoje, metonimicamente, faz parte.

CIDADECITYCITÉ (fig. 18)

Cidadecitycité, de Augusto de Campos, foi transposto para o *corpus* artístico deste projeto por afinidades artísticas. Trata-se de uma animação (realizada a partir da versão gráfica original do poema) empreendida pelo próprio poeta, que mobiliza um verso composto por uma extensa cadeia de palavras agrupadas sequencialmente; são radicais homógrafos em três idiomas (português, inglês e francês), sobre os quais os vocábulos-substantivo não-homógrafos que dão título à obra (cidade, city e cité) atuam como sufixos.

O *clipoema* traduz em movimento e extensão temporal aquelas características de imediatez e extensão espacial da versão gráfica. O texto atravessa o monitor enquanto os sufixos – que na versão gráfica estão apostos no final da cadeia – são exibidos

⁸⁷ Citação do catálogo da exposição na qual apresentei *Video Artem* (M.Valente) com curadoria de Julio Plaza, In: PLAZA, Julio. “(A Questão da Contemporaneidade)” – Curadoria Meios Eletrônicos in: *Simbologias e Alternâncias*. Catálogo 13º Salão de Arte Contemporânea José Pancetti – MACC, 1988.

alternadamente, criando simultaneidade em oposição à linearidade do original. Alguns dos radicais, tendo saído do campo visual, são relançados em *flashes* de modo a reiterar a simultaneidade. A cor amarela do texto linear e os *flashes*, que espocam em cores variadas contra o fundo preto, compõem uma relação figura/fundo inversa à do original guttemberguiano. No digital, o texto é luz em movimento, trânsito em uma cena noturna... Trata-se de uma tradução intersemiótica que recria a obra ao explorar o potencial de hibridação do meio de produção utilizado, investindo em novas abordagens poéticas para o tema.

Esta obra possui traduções em vários suportes; a versão mais recente, aqui apresentada, envolve texto, animação e oralização em versão digital, cumprindo, a meu ver, a proposição verbivocovisual da Poesia Concreta. Compreendo esta nova versão de *Cidadecitycité* como uma *hibridação intersensorial* propiciada pelo meio, acrescida de uma *hibridação intertextual-semiótica* entre os sistemas de signos da Literatura, das Artes Visuais e do Vídeo, como também uma hibridação de poéticas, no encontro das oralizações de Augusto com a música do filho Cid Campos.

Como *clipoema*, termo com o qual o poeta denomina essa categoria de sua produção artística, reconheço a característica de contemporização de linguagens – videográfica, ou video-poesia⁸⁸ – no suporte digital, sendo o próprio termo *clipoema* um *mot-valise* que carrega a noção de hibridação de sistemas entre vídeo-clip e poesia.

SOS (*fig. 19*)

Tal como *Cidadecitycité*, o *clipoema SOS* é constituído pela hibridação da Poesia Concreta com o Vídeo, envolvendo texto, animação, oralização e música – mobilizando assim

as mesmas formas de hibridação.

A disposição espacial concêntrica do texto constrói-se na extensão temporal, diante de nossos olhos. Estabelece-se uma correlação entre a sonoridade dessas vogais-luz com a música que pontua sua aparição contra o fundo preto, criando uma fruição simultânea entre o sentidos.

Numa hibridação palavra/imagem, a letra “O”, de *SOS*, é tratada como imagem, presidindo a configuração icônica do *clipoema*, tanto na forma circular da composição gráfica, quanto nos movimentos circulares do texto e no *zoom-in* que a retira do campo visual. Com o efeito intencionalmente incompleto de *zoom-out* sobre todo o repertório restante, cria-se a imagem poética que finaliza o *clipoema*: o caráter simbólico do texto dilui-se na iconicidade amarela de uma poeira cósmica em suspensão.

ROSAE (fig. 20)

Composto por quatro vocábulos que constituem o verso “Rosa não é mais”, *Rosae* de Nardo Germano foi originalmente produzido em ambiente digital e dialoga com a afirmação poética “uma rosa é uma rosa...”, de Gertrude Stein.

O *modus operandi* empregado pelo poeta neste *e-poema* é recorrente em sua produção. Articulando uma espécie de atomização do texto poético, sua construção se dá a partir de um conjunto reduzido de elementos: em sucessivos *close-ups*, recorta-os nos limites do monitor, em busca de ressignificações embutidas nos reenquadramentos do verso. Cada novo “*take*” resulta de uma ação interativa que, para além de avançar as telas, insere o cursor na forma de mão com o indicador estendido, solicitando ao interator tocar diretamente sobre o

⁸⁸ cf. ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual — Video Poesia*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Debates nr.275, 1999.

objeto/flor/espinho/poema para dar prosseguimento, até finalizar com o recorte das últimas letras do verso: “ais”.

De um lado, realiza-se uma *hibridação intertextual-semiótica* do sistema literário com o visual, e em especial com a linguagem cinematográfica. Corte, enquadramentos e *close-ups* daquele verso intentam criar sugestões e versos intuídos para além do campo compositivo. De outro lado, o efeito simultâneo de *blur* e *fade-out* dos versos em vermelho propicia a percepção de pétalas, maciez e perfume, com o concurso de *hibridações intersensoriais* e correspondências entre visão, tato e olfato. Na visualidade etérea das letras e vocábulos, híbridos entre o símbolo e o ícone, há um investimento pendular no qual, conforme o autor, o que se perde em simbolicidade ganha-se em iconicidade, na medida em que “abre” esses signos (de rosas em botão e rosas desabrochadas) a um novo campo de interpretabilidade.

Mas de que rosa então o poema nos fala? Cabe observar a grafia em maiúscula do vocábulo “Rosa”, comportando a possibilidade de um nome próprio. Na ambigüidade instaurada, articula-se o contraponto intertextual com o verso tautológico de Gertrude Stein. Neste *e-poema* de Nardo Germano, seres, palavras, letras, luz – enfim, todos os elementos – transformam-se em metafóricas rosas abertas à multiplicidade de significações na mente do interator, num tempo de fruição expansível, particularizado na contemplação e interpretação do conjunto e de cada *take* em particular.

UM SOM (fig. 21)

O poema gráfico *Um Som* (2000) foi transposto do livro *L[íngua]* de Nardo Germano⁸⁹ para o meio digital e integrou **ÚTERO ∴ COSMOS** já na primeira edição, desde o mês de janeiro, em p&b e sem som.

No processo de tradução intersemiótica do poema, somou-se animação digital à hibridação de sistemas entre Literatura e Artes Visuais, com aproveitamento criativo de novas possibilidades do meio. *UM SOM* foi originalmente elaborado em computação gráfica para impressão numa ordenação espaço-temporal linear na página branca e posteriormente transposto pelo próprio autor, que optou pela inversão figura/fundo e por uma nova disposição do texto, cujos elementos apresentam-se um a um na extensão temporal, em movimento de *zoom-in* a partir do centro do monitor noturno, sobrepondo-se, um após o outro, em *fade-in* e *fade-out*.

Minha escolha por essa obra deve-se justamente pelo desafio intersensorial que se instaura no âmbito da sonoridade que lhe dá título. Em seu mutismo, preservado durante toda a *Gestação On-Line*, o *e-poema* produz uma vertigem no cruzamento intersensorial ao estabelecer correspondências entre os sentidos da visão e da audição. Com a *hibridação intertextual-semiótica* promovida, os fonemas-luz em exibição tátil-visual, através dos movimentos sacádicos e hipnóticos em direção ao olhar, fazem reverberar imagens acústicas na mente do espectador: *um ver ouvindo*.

⁸⁹ GERMANO, Nardo. *L[íngua]*. São Paulo, 2000, p.23

RÃ LUA (fig. 22)

“O velho tanque
 rã salt
 tomba
 rumor de água”
 BASHÔ
 (trad. Haroldo de Campos)

O *e-poema Rã Lua* inscreve-se numa tradição de experiências de tradução intersemiótica do *hai-cai* “O Velho Tanque” de Bashô (sec.XVII), em tradução de Haroldo de Campos, com liberdades de associação com o poema “Lua na Água” (1982), de Paulo Leminski, e as correspondentes traduções intersemióticas em videotexto (1983) promovidas por Julio Plaza nas quais a disposição gutenberguiana do poema de Leminski “é negada e negatizada na luz-cor sobre fundo preto” produzindo desse modo “um ícone de paisagem noturna, com mera similaridade”⁹⁰.

Lembrando que Leminski denominou a versão em videotexto de *O Velho Tanque* por Julio Plaza como *Bashô no ano 2000*, a cena noturna composta por Nardo Germano estabelece uma relação tátil-visual rã-água-lua, promovendo o encontro inédito da rã de Bashô com a lua de Leminsky numa noite de 2002 (ano de realização deste poema digital). A luz-atraves da imagem em preto e branco confere sensação de prateado noturno na superfície da água e seus reflexos. Estes, aqui ressaltados pela animação algorítmica que atua sobre os vocábulos “rã” e “lua”, sugerem a pulsação da rã que, do microcosmo, atinge e atua sobre o macrocosmo, criando movimento no reflexo da lua na água. Uma ampliação da ambiência habitada por outros seres é criada com efeitos de sonoplastia – presença sonora de seres imaginados.

⁹⁰ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1987, p.108

A obra realiza uma interatividade reativa de efeito sinestésico e sonoro ao toque do cursor sobre a palavra “ Rã ”, cujo salto se constrói na mente do *iterator* com o efeito de encerramento súbito do poema digital e o retorno ao menu-cósmico.

DADOS (fig. 23)

A inserção da obra “Dados”, de Nardo Germano, no *corpus* deste projeto, reconhece a singularidade de uma *hibridação multimídia* que, deflagrada, propiciou as demais modalidades de hibridação, *intertextual-semióticas* e *interformativas* empreendidas pelo próprio autor do poema ao traduzí-lo do meio gráfico para o meio digital. Trata-se de uma obra interativa em hipermídia que, da versão publicada em *L[íngua]*⁹¹ (coletânea à qual pertence este poema concreto de 1999), preserva o seu texto original e a inerente hibridação de sistemas entre Literatura e Artes Visuais. Preservam-se também elementos de intertextualidade que remetem à distribuição espacial na página branca, caras a Mallarmé, bem como às atomizações textuais de E.E. Cummings.

Na primeira tradução, exibida em 2003, a transposição para o novo meio manteve a relação cromática do texto original (caracteres em preto e azul), incrementando a fruição da obra com uma alternância automática da cor de fundo entre preto, azul e branco, visando a revelar intermitentemente o poema em suas partes e no todo, realizando no monitor as sugestões de leitura da obra – investindo na percepção do texto atomizado.

A operação tradutora para o meio digital desencadeou um novo processo de criação que culminou na versão finalizada e exibida em 2005. Nesses desdobramentos operativos e

⁹¹ GERMANO, Nardo. *L[íngua]*. São Paulo, 2000, p.33

programáticos, incrementou-se a obra com o elemento do inesperado/imprevisto como resultado da interação e com a própria experiência sinestésica do jogo de dados.

A partir dessa versão, a obra organiza-se numa estrutura de hipermídia, permitindo que, a cada acesso do internauta, seja exibida para fruição uma estrofe diferente, ao acaso. No canto inferior direito, um dado informa o número correspondente à estrofe na tela – e, na versão definitiva, o próprio dado é integrado ao jogo, com o qual o internauta interage, caso deseje tentar um novo lance de dados.

Aquela hibridação de sistemas já presente no poema concreto original é reelaborada. Recriando tipograficamente o texto, o artista experimenta recursos de *software* e isola os vazados das letras, explorando-os visualmente como códigos de uma mensagem cifrada. Redistribuindo em seis estrofes com duas faces complementares que se alternam, a nova leitura se efetiva pela retenção dos dados (aqui entendidos como informação de texto e imagem) na mente do interator, a partir da junção/sobreposição dos textos poéticos, hipostasiando a atomização “à maneira de” Cummings.

Ainda que envolva interatividade, não se verifica na versão final desta obra, nem nas intencionalidades do artista, uma proposta que solicite uma contribuição conteudística da parte do interator. Nessa medida, o internauta experimenta e/ou frui os efeitos de uma interatividade reativa involuntária quando acessa o *e-poema* digital, deparando-se com a estrofe sorteada segundo regras por ele desconhecidas. Do mesmo modo, a interação com o dado – esta, voluntária – não resulta em escolha consciente. Certamente, a formatividade do interator atua no efeito sinestésico da obra. Contudo, a interatividade foi empregada artisticamente como um recurso do novo meio sobretudo para a obtenção do desdobramento coerente à essência de uma obra que – enquanto representação do acaso – não considera vontades alheias às suas regras.

PARÊNTESIS – EXISTO, ALTEREGO, BEIJO E ORFANDADES (fig. 24 e 24a)

A série *Parêntesis*⁹² reúne quatro *e-poemas* de Nardo Germano, *EXISTO*, *AlterEgo*, *Beijo* e *Orfandades*, criados paradigmaticamente⁹³ “à maneira de...” E. E. Cummings, numa espécie de *hibridação interformativa* de suas poéticas. O conjunto apresenta a atomização de palavras através da fragmentação do texto, recorrendo ao intervalo/interstício dos sinais de pontuação parêntesis como campo de ação e significação.

Já no próprio título da série, o autor “ilustra” essa característica paradigmática ao denominá-la *Parêntesis*. No ambiente digital, agregou aos parêntesis as possibilidades de *linkagem* entre os poemas, criando uma zona de sensibilidade que se contrai e se expande conforme a extensão da informação contida entre os sinais. Coerentemente com a proposição do artista, é também a própria imagem dos parêntesis que “iconiza” a série no menu, antecipando visualmente a unidade temática da série e desde já instaurando um campo de significação cósmica, como uma espécie de “buraco negro” que dá acesso às digressões metafísicas abordadas nas obras.

⁹² À exceção de *AlterEgo*, os poemas *existO*, *beijo* e *Orfandades* são traduções intersemióticas indiciais realizadas a partir de poemas concretos publicados em edição gráfica da coletânea *L[íngua]* de Nardo Germano que, nesta versão transposta para meio digital, acrescentou-lhes incrementos de animação e interatividade, além de inverter a relação da página branca com caracteres pretos para fundo preto e caracteres luminosos. GERMANO, Nardo. *L[íngua]*. São Paulo, 2000, pp. 5, 2 e 19, respectivamente.

⁹³ MOLES, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Col. Estudos, 1981, p.101.

EXISTO

Neste *e-poema*, a composição gráfica original de sete versos distribuídos no espaço da página apresenta-se sintetizada num único verso no monitor de vídeo. Por efeito de animação, realiza-se a proposição do poema na extensão temporal. No âmbito da interatividade, ao mais leve contato do interator (cursor *on roll over*) sobre o par de parênteses vazio na tela, este se expande, revela a palavra “existo” e inicia a primeira seqüência de animações, que culmina num par de parênteses em relação convexa que, igualmente ao mais leve contato, inicia a segunda seqüência – esta criada especialmente para **ÚTERO ∴ COSMOS**.

Nesses dois momentos distintos, a existência fundamental do interator é solicitada pelo artista, ciente de que “a obra interativa só tem existência e sentido na medida em que o espectador interage com ela. Sem essa interação, de que depende totalmente, ainda que reduzida apenas a um gesto elementar, ela continua sendo uma potencialidade não-perceptível”⁹⁴. Com uma certa cumplicidade, a animação aguarda um sinal de existência exterior ao poema para desenvolver a questão colocada na primeira pessoa do singular, envolvendo o interator diretamente no jogo de significação e ressignificação que o deslocamento dos pares de parêntesis provoca ao fragmentar a palavra “existo” – compondo ora um campo parentético completo, ora dois campos parentéticos incompletos, ampliando a capacidade sugestiva do poema original.

Nesta tradução intersemiótica, em que o processo de recriação da obra desencadeou um novo processo de criação para o artista, a *hibridação multimídia* relativa ao novo meio promoveu uma nítida reformulação visual de *EXISTO*. Ao enfatizar a interatividade como

⁹⁴ COUCHOT, Edmond. “O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos” In: LEÃO, Lúcia. *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. Fapesp/Illuminuras, 2002, p.104

elemento fundamental para a fruição da obra, o tema existencial é revigorado na medida em que o artista prevê e solicita o interator como fonte anímica para o poema. Sob o efeito mínimo de uma interatividade reativa, sem sequer dar um clique, o interator afirma e reafirma a sua própria existência no mundo, metaforicamente proclamando: “ – Existo”.

Na organização seqüencial da série, o interator, depois de exercitar sua existência, é lançado para duas experiências de alteridade propostas em “AlterEgo” e “Beijo” que, segundo o autor, propõem respectivamente uma relação dialética e dialógica com o outro.

ALTEREGO⁹⁵

Este *e-poema* em hipermídia foi criado originalmente já em meio digital, propondo um jogo de alternâncias entre *alter* e *ego*. A execução da obra se desenvolve tanto ao leve contato do interator quanto através de cliques de escolha entre os elementos que constituem o par. Instaura-se uma relação dialética do ser, num jogo de opções e sobreposições que pode se estender reiteradamente em *looping* – e assumir o ritmo de uma formatividade do interator ensimesmado – ou avançar para o próximo poema pelo viés de um par de parêntesis vermelho.

BEIJO

No *e-poema Beijo*, a tradução intersemiótica promovida mais uma vez explorou o potencial do suporte digital, não se restringindo a uma reprodução do poema gráfico no monitor de vídeo.

⁹⁵ Nota: esta obra em hipermídia é a base original sobre a qual se estruturou a versão homônima pertencente à série *Auto-Retrato Coletivo*, envolvendo fotografia e texto, apresentada no grupo das hibridações na recepção, com proposta de interatividade, no CAP. III, onde algumas das questões aqui mencionadas são tratadas mais detidamente.

Na versão digital, o poema de uma estrofe e treze versos configurou-se em duas estrofes. A primeira compõe-se de um único verso formado pela primeira e pela última palavra do poema original: “olhos fechados”. Acionado pelo clique do internauta, o verso se desdobra, revelando os treze versos originais internos ao campo parentético em vermelho. A animação promove um efeito sinestésico ao contato do cursor (*on roll over*), reproduzindo, com o concurso do movimento e da cor, correspondências isomórficas entre gestos e sentidos. Nessa zona íntima entre os parêntesis, cria-se uma intersensorialidade tátil-visual correlata à relação tato e paladar do *mot-valise* “degustateando-nos”, com sugestões eróticas.

ORFANADES

A animação de *Beijo* cria uma zona de *linkagem* para o poema seguinte: *Orfandades*, cujo poema gráfico original atomiza a estrutura analítico-discursiva e que, transposto para esta versão em meio digital, encontra uma solução estética no efeito sinestésico de uma *e*-animação que também atomiza o texto poético, rompendo a imediatez da visualização de sua estrutura. As aparições do poema são acionadas pelo clique do internauta e se realizam na extensão temporal, em diferentes configurações com que seus elementos integrantes são exibidos na tela, girando em seu próprio eixo, sugerindo um movimento em helicoidal até configurar a versão verticalizada do texto, fiel à estrutura do original.

Uma terceira aparição do poema nasceu do próprio processo de hibridação de meios promovida: o movimento circular dos elementos atomizados do poema inspirou o autor a submeter todo o texto a uma estrutura em movimento circular, tendo como nó a elisão das vogais “o” que, visualmente, representam o encontro dos dois sinais de pontuação parêntesis. Finalizando o campo de ação do poema em *looping*, instaura-se a questão existencial sem

resposta, o *Oroborus* da genealogia divina – buraco negro que não retorna ao menu cósmico de **ÚTERO .: COSMOS**.

As traduções intersemióticas dos poemas da série *Parêntesis*, devido aos acréscimos poéticos, revelaram uma ênfase na produção, no sentido de que “a operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção”⁹⁶. Na criação que se efetiva, reconhece-se a atuação da hibridação de meios como elemento deflagrador e inspirador para as novas digressões poéticas empreendidas pelo artista, que na transposição para o novo meio tecnológico logrou uma tradução que ressignifica os textos originais, ampliando sua gama de possibilidades.

SISTEMA (fig. 31 e 31a)

*“Há três tipos de leitores:
aquele que se deleita sem julgar,
um terceiro que julga sem deleitar-se,
e o outro, o intermediário,
que julga se deleitando ou se deleita julgando.
Este realmente recria uma obra de arte.”*
GOETHE

A série *Sistema*, conjunto de imagens digitais de Julio Plaza em diálogo com obras dos grandes mestres do passado, integram **ÚTERO .: COSMOS** em consonância com a proposição da terceira edição do projeto criativo que, numa perspectiva de historicidade, privilegia esse olhar dos meus mestres sobre os seus antecessores.

⁹⁶ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos nr 93, 1987, p.109.

As imagens produzidas a partir da apropriação de obras de Matisse, Cézanne, Brancusi e Man Ray agrupam-se aqui sob o título *Sistema* – denominação que atribuo especialmente para este projeto. Esse título pareceu-me iluminador, no sentido de estender a leitura emblemática que o artista procede na obra “Matisse/Sistema” às demais obras do conjunto. Nesse contexto, reconheço uma unidade de pensamento que reforça a noção de série artística que realmente existe entre elas, ao mesmo tempo em que revela o campo da Arte sobre o qual o pensamento sensível e analítico do artista se detém ao compor o repertório de seu processo criativo. Cada uma das obras dessa pequena série elabora um “comentário” metalingüístico sobre a obra ou a poética do artista em questão.

Considero nesta operação de Plaza uma *hibridação intertextual-semiótica*: textos de origens diferentes agrupam-se numa unidade enquanto série artística. Porém, para a terceira edição deste projeto, introduzi a série com uma imagem de Matisse que não a compunha na versão do autor, mas que introduz outro sistema de signos (Desenho), aos sistemas anteriormente já representados por Matisse e Cézanne (Pintura), Brancusi (Escultura) e Man Ray (Fotografia), ampliando o leque de textos e sistemas envolvidos. O conjunto é exibido em *looping* para promover o deslizamento de sentido da operação em comum que os reúne, à luz de uma poética capaz de refletir sobre as formas artísticas e que instaura uma “atividade crítico-metalingüística no bojo da criação”⁹⁷, configurando uma ação análoga às proposições do artista em sua poética da tradução intersemiótica.

A criação desse grupo de obras transita de *metalinguagem* para *intertextualidade crítica e poética*⁹⁸, com predominância de intertextualidade crítica. Reconheço nessas

⁹⁷ PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. S.Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos nr 93, 1987, p.209.

⁹⁸ Na acepção de PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” In: *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr. 27, 1979, pp.209-230.

operações realizadas por Julio Plaza um caráter intertextual na medida em que o artista se apropria das imagens desses mestres da arte – e que compõem o “museu imaginário” no âmbito digital – estabelecendo um diálogo que nos revela um ser que julga se deleitando ou se deleita julgando uma obra de arte, um ser análogo aquele “leitor” de que nos fala Goethe.

Sob esse prisma, o procedimento de Julio Plaza ao abordar a obra desses artistas desenvolve-se não no sentido de explicitá-las – e tampouco de convir em significados – mas de assimilar em sua própria obra as características das obras que comenta. Assim, constrói uma série crítico-poética na qual se estabelece “um verdadeiro diálogo”, porque a sua nova obra intertextual está em “condições de igualdade em relação à que lhe serve de pré-texto” – não se colocando em relação a essas obras como um ser esclarecedor, nem crítico⁹⁹, mas como artista.

ÍCLONE (fig. 32)

Íclone é uma obra de Julio Plaza realizada a partir da apropriação de uma imagem da pintura *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, com a qual estabelece uma intertextualidade poética ao reproduzi-la imprimindo reiteradamente os olhos, multiplicando-os, criando uma analogia com os truncamentos recorrentes na captura ou atualização de imagens durante processos de transdução.

Em conversa com Julio Plaza, na fase final do processo de criação dessa obra, ainda sem título, comentei minha percepção sobre a imagem e, de certo modo, criei um paradigma de termos para um possível título. Comentei que, se, de um lado, o efeito de truncamento indicializa o próprio meio, de outro, assume sentidos que, a meu ver, trouxeram para o campo

de interpretabilidade da obra os termos ligados ao caráter icônico da famosa pintura e à clonagem, que remete aos procedimentos de manipulação de imagem e também às experiências científicas recentes ligadas à clonagem de seres vivos. Alguns dias depois, Julio Plaza agradeceu-me, em dedicatória escrita de próprio punho sobre o original com o qual me presenteou, pelo *insight* que teve a partir das palavras “ícone” e “clone” – e que o levou à concepção do *mot-valise* “Íclone”, que se tornou a um só tempo título e legenda da obra.

A inserção de *Íclone* para o *corpus* deste projeto demandou uma reflexão sobre a forma de exibição da imagem. O efeito de escansão articulou uma coerência entre o campo de significação da obra com os procedimentos poéticos e a discussão do próprio meio. Assim, a exibição inicia-se apresentando o *mot-valise* em escansão de baixo para cima e, através de um processo descontínuo de atualização da forma, simula os truncamentos da transdução da imagem e os ressignifica com a remessa aos sentidos embutidos no título-legenda.

⁹⁹ *Idem*, p.217.

RECRIAÇÃO NO TRADUZIR INTERSEMIÓTICO

CUMFIGURIS (fig. 33)

*“O hibridismo do Videotexto
prenuncia sua forte característica sintética,
que se manifesta na conformação
das linguagens que acolhe”¹⁰⁰*

JULIO PLAZA

Anos após a desabilitação do Videotexto, propus a Julio Plaza¹⁰¹, em 2002, transpor sua produção realizada nessa tecnologia para o digital. Compreendendo essa *praxis* de transposição como uma decorrência natural de nossa afinidade e filiação artísticas, coloquei-me à luz dos conceitos da poética da Tradução Intersemiótica, por ele próprio formulada, como operação criativa de recuperação da história. Assim, no espírito de cumprimento daquela proposição, apresento *CUMFIGURIS* em tradução minha para *web*, como ação inaugural de um projeto de tradução intersemiótica de caráter poético e político, que recria uma obra para recolocá-la em circulação.

Na série *CUMFIGURIS* (1982), Julio Plaza investe nas características de síntese do videotexto. Num proceder que denomina de “intradução por semelhança de qualidade”, o artista reconhece na associação entre forma e título “um paralelismo e similaridade entre processos configuradores”; desse modo, os elementos plásticos simples e os palíndromos (*palin* = “repetição”, “de novo”) de suas configurações são igualmente submetidos aos

¹⁰⁰ PLAZA, Julio. *Videografia em Videotexto*. São Paulo, Editora Hucitec. 1986, p.14.

¹⁰¹ Em 1983, Julio Plaza apresentou o projeto curatorial de ARTE VIDEOTEXTO na XVII Bienal de São Paulo, na perspectiva de veicular Arte com obras de vários artistas e de sua autoria, visando o caráter democrático do videotexto. Atento a esse potencial do novo meio, já reconhecia ser essa “a tendência do mundo contemporâneo no universo dos sistemas eletro-eletrônicos, que permitem democratizar cada vez mais emissão e recepção de informação” –contexto que nos é bastante familiar hoje em dia, já pronunciado pelo artista In: PLAZA, Julio. *Videografia em Videotexto*. São Paulo, Hucitec. 1986, p.13.

princípios de simetria e reversibilidade¹⁰². Constitui-se um campo compositivo híbrido *intertextual-semiótico*, entre sistemas, no qual imagem e texto unificam-se e “se traduzem mutuamente”; assim, a percepção de “indissolubilidade de cada poema já se dá na junção do título e da forma num só corpo” que é a obra, numa espécie de “cohabitação” do verbal com o visual, na qual “ambos absorvem uma qualidade comum: o caráter tátil-visual do suporte”¹⁰³, promovida por uma *hibridação intersensorial* que dissolve aquela distinção entre imagem e texto – agora ambos são *forma*.

No fazer tradutório, por sua vez, operou-se uma *hibridação interformativa* na qual predomina o modo de ser de Julio Plaza. Minha formatividade de tradutor mirou-se, paradigmaticamente, na formatividade do autor da obra traduzida. Assim, reitera-se o cristal de seleções das configurações e também da exibição, preservando a varredura original do videotexto, que se processa lentamente de cima para baixo, de maneira que a nova versão revive a obra tal como ela de fato se oferecia para fruição à época. Nesse sentido, a transposição realizada é fiel à vontade poética de Julio Plaza – haja vista que, para o artista, o efeito do “escandir” da tela, como me dizia, era fundamental para o conceito de suas configurações.

FONTES LUMINOSAS (fig. 35)

Em *Fontes Luminosas* (1983), Carmela Gross elabora de uma série de imagens programadas em videotexto que “aparecem como rememoração das fontes de praças públicas”¹⁰⁴. O folheamento de páginas é realizado pelo interator que, no arbítrio de avançar

¹⁰² PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos 93, 1987, p.124.

¹⁰³ VALENTE, Agnus. *PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2002. p.35.

¹⁰⁴ GROSS, Carmela. “Fontes Luminosas”. São Paulo, Texto inédito. 1983.

em seu próprio tempo de fruição, conduz a exibição da obra em subseqüentes *close-ups*, até a imagem final em que o entorno urbano – a silhueta do ateliê da artista – configura-se por entre os jatos de água e luz colorida.

Para além de meu encantamento particular por essa obra, transpor *Fontes Luminosas* para *web* justifica-se pelas interpenetrações de meios e sistemas, operadas pela artista numa síntese exemplar de linguagens. De um lado, eu diria que, numa hibridação de sistemas, o cruzamento das Artes Visuais com o Videotexto introduz a linguagem do sistema cinematográfico na articulação de movimento, corte e *close-ups* que dão dinamismo à narrativa visual. De outro lado, as fontes absorvem poeticamente as qualidades do meio produtivo, absorção que reconheço como significativas *hibridações intersensoriais* – ainda que viabilizadas por uma tecnologia emergente da década de 80.

Da sinergia do meio com os sistemas, resulta uma coerência de forma, que dá unidade ao fluxo narrativo do tema “fontes luminosas”: harmonia da fluidez e/ou liquidez tátil-visual e cinética com os recursos do vídeo, o folheamento e os efeitos de luz-através em jatos de cor – que são os elementos fundantes da obra.

A transposição dessa obra para *web* investe num dado diferenciador da nova versão em relação à original. Diante das novas condições para a criação, optou-se, com o acompanhamento da artista, por investir na possibilidade de acrescentar a escansão de baixo para cima em algumas das fontes. Assim, concretizamos um potencial da obra, explorando poeticamente a evolução tecnológica do próprio meio.

AVESSO (fig. 36)

Em *AVESSO* (1983)¹⁰⁵, Carmela Gross utiliza intencionalmente o recurso de folheamento de páginas do videotexto para produzir um efeito de animação de barras brancas que serpenteiam contra o fundo preto do monitor.

Numa leitura focada nos textos ou sistemas semióticos envolvidos, identifico nessa obra uma *hibridação intertextual-semiótica*, na medida em que se estabelece uma analogia entre o folhear do videotexto com a linguagem do desenho animado e a técnica de animação tradicional, pelo folheamento manual de páginas de papel desenhadas.

Contudo, o acionar dessa animação cabe ao espectador, cuja ação possa deflagrar e manter a exibição sistemática e seqüenciada das páginas. A obra, já em sua versão original, pressupõe uma *hibridação interformativa* na recepção, pois o ritmo, a velocidade e o tempo de execução são emprestados à formatividade do interator.

Na nova versão aqui apresentada, mantidas essas características de hibridação, o cristal de seleções da obra original foi alterado, invertendo-se a relação de luz branca da figura contra o fundo preto. Agora dispostas sobre fundo branco, as barras são exibidas em vermelho escuro. Essa nova articulação faz uma referência intratextual a um desdobramento daquela experiência, que gerou a obra *Alagados* (2000)¹⁰⁶. Nesse sentido, o que determinou esta transposição não foi o espírito de recuperação da obra, mas o de estabelecer suas conexões com obras recentes no âmbito da poética pessoal da artista.

¹⁰⁵ Obra exibida na XVII Bienal de São Paulo: núcleo ARTE VIDEOTEXTO, projeto curatorial de Julio Plaza.

¹⁰⁶ *Alagados* é uma instalação de 2000, montada com barras de ferro em dimensões variáveis, exposta no Centro Universitário Maria Antônia.

***EU SOU DOLORES* (fig. 37)**

Em sua versão original de 1999, a instalação de Carmela Gross *EU SOU DOLORES* é um painel de letras formadas por lâmpadas de vidro e gás incandescente vermelho, afixadas num suporte de ferro de 24 metros de comprimento¹⁰⁷.

A obra, como um letreiro de anúncio publicitário, apresenta uma hibridação entre verbal e não-verbal, entre os sistemas das Artes Visuais e Publicidade. Atravessando toda a extensão do espaço expositivo, projeta a palavra “EU” para o lado externo da construção. Chamando a atenção para si, adquire visibilidade – desejável a uma peça publicitária – e causa estranhamento dentro do contexto onde se instalou – desejável a uma obra de arte.

A artista dirige a obra ao público, instaurando uma solidariedade com o possível espectador. Assim, concebendo *EU SOU DOLORES* como um “ser de luz”, um “trem de luz”, propõe uma “exterioridade interna que se projeta minúscula nos olhos vermelhos de quem por aí passar” e investe nas recorrentes luzes coloridas das grandes metrópoles: a luz vermelha, que “transcreve as terras baixas da enorme cidade no edifício ancorado no Belenzinho”¹⁰⁸, como diz a artista.

A transposição para o digital surgiu do reconhecimento de que as obras produzidas com luzes são uma extensão das *Fontes Luminosas*, realizadas em videotexto, que também tiveram uma versão em lâmpadas fluorescentes¹⁰⁹. A partir dessas conexões na poética da artista e do fato dessa obra em particular se instaurar como um “ser de luz”, conviemos numa versão digital que explora o efeito de luz-através. Acrescenta-se às hibridações originais da

¹⁰⁷ A instalação *EU SOU DOLORES*, de Carmela Gross, foi exibida no *Projeto Arte-Cidade*, em junho de 1999, e curadoria de Nelson Brissac Peixoto.

¹⁰⁸ GROSS, Carmela. “Texto-Projeto para EU SOU DOLORES”. Inédito. 1999. p.1.

¹⁰⁹ Essa versão de *Fontes Luminosas* foi exibida na exposição coletiva “Trama da Cidade”, no Prédio da Bienal.

obra, uma hibridação de meios, envolvendo o cinetismo com a *e*-animação da imagem/texto, e reitera-se a hibridação com o sistema da publicidade, desta vez inscrevendo-a no contexto do painel eletrônico.

Por fim, em sua versão para *web*, o grande letreiro luminoso desloca-se, anunciando *EU SOU DOLORES* e atravessa horizontalmente toda a extensão do monitor, saindo e retornando em *looping*. A nova obra não reproduz a versão original; manifestando um leve pendor para uma transcrição, explora o potencial movimento sugerido na expressão “trem de luz”, mencionado pela artista em seu texto-projeto. Configura-se um duplo que reverbera e re-significa a intervenção da Arte-Cidade, expandindo sua ação para além do edifício ancorado no Belenzinho, ancorando-se agora na noção de “cidade digital”¹¹⁰ da era eletrônica.

DÍGITO (fig. 38)

Dígito (1982), de Regina Silveira, em sua versão original, é uma obra de caráter efêmero, com exibição restrita a uma ação pública específica¹¹¹, em um painel eletrônico de grandes dimensões, com outras obras do mesmo evento e anúncios publicitários. A eleição desta obra para compor meu projeto artístico bem como as operações realizadas na sua transposição para *web* levaram em conta o meio eletro-eletrônico e a hibridação de sistemas na articulação crítica da relação Arte, Publicidade e Animação, já presentes na obra original.

¹¹⁰ FOREST, Fred. “A Cidade Digital de Amanhã para Pôr a Tecnologia a Serviço do Homem” In: DOMINGUES, Diana. (org). *A Arte no Século XXI – A Humanização das Tecnologias*. S.Paulo. Fundação Editora UNESP, 1997 (Trad: Gilse Boscato Muratore e Diana Domingues), p.333.

¹¹¹ Trata-se de um evento realizado em São Paulo em 1982, que consistia numa intervenção urbana de Artes Visuais no campo da Publicidade, em painel eletrônico à época situado no Vale do Anhangabaú, com obras de Julio Plaza, Regina Silveira, Augusto de Campos, dentre outros. O ângulo de visão das obras exibidas no painel eletrônico era privilegiado pela topografia natural (o Vale do Anhangabaú) e urbana (o Viaduto do Chá), que lhes conferiam grande visibilidade.

Minha fruição e leitura dessa obra à época definem as escolhas das operações tradutoras empregadas para realizar a nova versão: *Dígito* surgia no painel como uma intervenção estética num contraponto com o sistema publicitário, apropriando-se do campo visual sem anunciar nenhum produto à venda. Num primeiro julgamento, essa intervenção poderia parecer “inadequada”, considerando que a função do painel eletrônico consiste em exibir anúncios de venda; porém, essa “inadequação”, intencionada pela artista, estava imbuída de forte empatia, pois preenchia todo o painel com a cor do desejo: vermelho.

A versão de *Dígito* para *web*, através de uma tradução intersemiótica por transposição, demandou algumas adaptações. Com os avanços tecnológicos e o advento da *internet*, que implementaram o processamento de dados em alta velocidade, o tempo de exibição de *Dígito*, intencionalmente longo, tornou-se uma questão a ser repensada visando a conceber uma lentidão relativa, guardadas as proporções com os padrões de velocidade do público e também da publicidade em nossos dias. O campo compositivo também foi um fator importante, pois o original tinha uma ênfase na extensão horizontal – diferente do monitor de vídeo; assim, o fator do preenchimento total do campo preponderou sobre a horizontalidade do campo.

Lembrando que a obra foi concebida originalmente como dígitos luminosos a partir de lâmpadas coloridas, a tradução intersemiótica de *Dígito* mobilizou uma reflexão de metalinguagem sobre os próprios suportes envolvidos. Se, de um lado, a transposição analogamente encontra efeito correspondente na luz-atraves das cores amarelo, branco e vermelho; de outro, com relação à forma dos dígitos, no entanto, a tradução estabelece um contraponto entre o círculo de luz produzido pelas lâmpadas do original e o *pixel* da versão digital, resultando daí a transformação dos círculos em quadrados – revelando minha escolha antes icônica do que indicial, com nuances de uma tradução intersemiótica icônica, uma

transcrição. Por fim, na passagem de um meio a outro, do eletro-eletrônico para o digital, preserva-se a configuração original da mão e do dedo indicador, hoje reconhecida como configuração do cursor na *web*, criando uma situação na qual o meio e sua linguagem ressignificam (ou como diria Plaza, re-semantizam) a imagem original.

Por fim, nesse movimento pendular entre aspectos transpostos e transcritos, revela-se uma interformatividade entre a poética da autora da obra e a deste tradutor, sintetizadas nesta *e*-animação digital.

PROJETO A e MASTERPIECES (IN ABSENTIA) (fig. 39 e 39a)

Apresento uma *e*-apropriação (consentida e sugerida) de obras das séries artísticas de Regina Silveira, intituladas *Masterpieces – In Absentia* (1983) e *Projeto A* (1981)¹¹².

No caso do *Projeto A*, que jamais foi executado em espaço físico e existe apenas em formato heliográfico, a transposição foi inspirada pelo projeto gráfico e realizada diretamente em ambiente digital. As obras de arte referenciadas pelas sombras são de Boccioni, Picasso, Duchamp e Man Ray, e, conforme a artista, configuram “uma coleção ‘fantasma’ com ícones da arte do século XX”¹¹³. Empregando o efeito de *zoom-out* sobre a imagem dos quatro *pódiuns*, atualizo uma espacialidade supostamente fora do campo visual do monitor, mas que, enquanto informação, é uma espacialidade virtualizada e codificada binariamente na linguagem do meio digital.

¹¹² Em conversação para definirmos a obra a ser transposta na edição *Constelações* de **ÚTERO .: COSMOS**, manifestei a Regina Silveira a minha intenção de trabalhar com a série *Masterpieces* na edição seguinte, *Expansões*, numa perspectiva de validação de afinidades e filiações artísticas, ou de “uma linhagem” como ela diz. Surgiu, da parte da própria artista, a idéia de também incluirmos o *Projeto A*, obra inédita de 1981, que deu origem àquela série. Por essa razão, considero essas *e*-apropriações como sendo respectivamente consentidas e sugeridas. Todas as matrizes digitais das imagens aqui apresentadas foram gentilmente cedidas pela artista.

¹¹³ SILVEIRA, Regina. *Os desenhos preparatórios da serie Masterpieces (In Absentia)*, novembro 2006, p.02. (Esse texto foi publicado na Revista do MAM - Museu de Arte Moderna. São Paulo, em 2006).

Quanto a *Masterpieces*, o campo de exploração da artista esteve, inicialmente, associado a objetos do cotidiano, sendo, posteriormente, focalizado na categoria das obras de arte. As sombras, projetadas a partir de um *podium* vazio, revelam o que considero um paradoxal gesto intertextual de “presentificar, pela ausência”¹¹⁴. Conforme as próprias palavras da artista, o protagonismo nesse conjunto de obras é conferido às sombras projetadas. Submetendo a representação dessas sombras a uma malha geométrica, a artista opera alterações nas imagens, perspectivando-as segundo pontos de vista incomuns, criando visualidades análogas às aquelas “distorções que apreciava nas anamorfoses históricas e nas opticerias de Marcel Duchamp”¹¹⁵. Essa “apreciação” transformada em “criação” contém o gérmen de uma hibridação de poéticas que culmina numa intertextualidade crítica e poética¹¹⁶, estabelecendo um diálogo com este e outros mestres que a antecederam.

A transposição de *Masterpieces* para *web* configura-se como uma *hibridação intertextual-semiótica* realizada a partir de minha fruição da instalação inspirada pelo “imponente simulacro”¹¹⁷ *In Absentia M.D.* com sombras projetadas a partir das obras “Porta-Garrafas” e “Roda de Bicicleta”. No que se refere às silhuetas dessas obras de Duchamp, estamos diante de “um dos raros momentos em que a sombra é desenhada para comentar um poder benigno: a influência desse precursor da arte conceitual neste século”¹¹⁸. À época, diante dessa instalação, entre o reconhecimento da sombra e minha “exclamação mental”: – “*É a roda-de-bicicleta de Duchamp!*”, instaurou-se uma imagem mental desse objeto de arte

¹¹⁴ VALENTE, Agnus. *PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2002. p.36.

¹¹⁵ SILVEIRA, Regina. *Os desenhos preparatórios da série Masterpieces (In Absentia)*, novembro 2006, p.01

¹¹⁶ PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” In: *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, Poétique nr. 27, 1979.

¹¹⁷ ZANINI, Walter. “A aliança da ordem com a magia” In: MORAES, Angélica (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, São Paulo, Edusp, 1995, p.163.

¹¹⁸ MORAES, Angélica. “Sob a pele das aparências” In: MORAES, Angélica (org.). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, São Paulo, Edusp, 1995, p.25

“que traduz meu conceito sobre ele”¹¹⁹ à luz do conceito elaborado por Regina Silveira, para quem a sombra é apresentada como uma “pista dos referentes, roubados à percepção e deslocados para a mente do espectador”¹²⁰ – e que, em minha imaginação, era projetada no espaço físico a partir de uma luz disposta atrás (ou dentro) de minha cabeça. Nesse sentido, a versão digital de *Masterpieces*, numa hibridação interformativa, projeta sobre a obra uma imagem mental que é resultado cumulativo desses dois olhares sobre Duchamp – o de Regina Silveira e o meu próprio (mediado pela obra da artista).

Com uma significativa atitude de “dessacralização, irreverência, homenagem, ironia, citação, afinidade eletiva, filiação” e também de crítica, a artista compõe um repertório com esses objetos – e o faz a partir da apropriação de suas sombras, *indiretamente*, “tomando como *readymade* as obras-primas do mestre do *readymade*”¹²¹ Marcel Duchamp. Numa sucessão de apropriações, lanço eu desta vez à obra de Regina Silveira o mesmo gesto intertextual, ao eleger esta obra para compor a terceira edição de **ÚTERO .: COSMOS**.

aur (e-ORGASM) o (figs. 40, 41 e 42)

O *e-poema aur(e-ORGASM)o* é uma recriação que empreendi a partir da obra *Organismo Áureo*, de Julio Plaza, numa reiteração poética daquela transposição previamente implementada por Plaza a partir do original *Organismo*, de Décio Pignatari. Sem dúvida, a tradução intersemiótica de Plaza revela suas afinidades artísticas em relação ao poeta concreto; extensivamente, a minha escolha igualmente revela minhas afinidades em relação a ambos.

¹¹⁹ VALENTE, Agnus. *PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2002. p.36.

¹²⁰ SILVEIRA, Regina. *Os desenhos preparatórios da série Masterpieces (In Absentia)*, novembro 2006, p.01.

¹²¹ VALENTE, Agnus. *PARABOLA-IMAGO: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, defendida em 2002. p.36.

Operando uma tradução intersemiótica indicial, a versão de Plaza carrega consigo a integralidade do texto poético de origem, sintetizando-o numa estrutura espacial de acordo com a secção áurea, que o artista visual reconheceu no poema gráfico. À tradução de Plaza acrescento a minha, *aur(e-ORGASM)o* que, preservando a configuração do artista visual e o texto do poeta concreto, anima em seu corpo as duas obras conjuntamente. Retomo a vocação cinematográfica do poema de Pignatari e, sobrepondo um elemento cinético sobre a configuração áurea de Plaza, recupero uma dimensão temporal, numa sinestesia que, somada à interatividade, confere uma ênfase ao erotismo.

Por conta do carreamento dos versos de Décio Pignatari de uma obra a outra, de Plaza a mim, senti a necessidade de reforçar deliberadamente um novo gesto intertextual, no sentido de trazer o próprio poema do poeta concreto para o *corpus* do projeto criativo – de modo a preservar a precedência dessa obra, que nutriu as traduções posteriores.

Para a versão definitiva na terceira edição, procedi a uma transposição fiel à obra gráfica original de Décio Pignatari. Considerando a latência dos cortes eisensteinianos no poema de Pignatari e a aproximação entre cinema e vídeo contemporizados no meio tecnológico, reapresento a mesma linguagem cinematográfica das seqüências de cortes e *close-ups* de *Organismo* para fruição em monitor de vídeo. Reproduzindo sua estrutura guttemberguiana de tipografia preta sobre fundo branco, confiro coerência de linguagem através de uma correspondente e sutil experiência cinética dos movimentos sacádicos nas trocas de página – já que a paginação do original, ao nosso olhar de hoje, remete à linguagem do “storyboard”.

Organismo, de Pignatari, *Organismo Áureo*, de Plaza, e *aur(e-ORGASM)o*, de minha autoria, dispostos seqüencialmente e nesta ordem, formam uma tríade em que o tema inaugurado por Pignatari é reinterpretado e reverberado a partir daquela *hibridação intertextual-semiótica* à qual somam-se *hibridações intersensorial e interformativa*.

***CORAÇÃOOCABEÇA* (fig. 43)**

A passagem de *CORAÇÃOOCABEÇA* da condição de poema para *clipoema*, empreendida pelo próprio poeta Augusto de Campos, revela uma sintonia entre o discurso e a Poética do autor. O poeta que vê a palavra como “uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva”¹²², alcança uma tradução daquele poema em sua concretude, como ser-coisa, como um objeto dinâmico que tem vida, que pulsa...

Já em sua versão gráfica original, o artista abordou o tema desse imbricamento entre inteligível e sensível no próprio uso da *folha*, atravessando o poema sobre as duas páginas desdobradas do livro. No abrir e fechar da coletânea *Despoesia*¹²³, ou no folhear da página, contrapondo texto amarelo sobre fundo vermelho, coração e cabeça se unem e se dividem, são ao mesmo tempo um e dois. O movimento dos olhos do “leitor” sobre a linearidade do texto é marcado por sobressaltos, promovendo correspondências entre os sentidos, um sentir-visualmente dos batimentos cardíacos.

O gesto intertextual de transplantar *CORAÇÃOOCABEÇA* para meu *corpus* poético envolve compatibilidade e adaptação. De um lado, compatibilidades. Na versão original, o poeta hibrida experimentações paradigmáticas de Mallarmé e E.E. Cummings, configurando

¹²² CAMPOS, Augusto. “poesia concreta” In: *Teoria da Poesia Concreta*. SP, Duas Cidades, 2.^a ed, 1975, p.44

¹²³ CAMPOS, Augusto. “CORAÇÃOOCABEÇA (1980)” In: *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva, 1994, pp.14-15.

uma hibridação de poéticas, re-elaborando-as. No transpor para *clipoema*, o poeta opera uma Tradução Intersemiótica, numa hibridação de meios e sistemas. Ao traduzir intersemioticamente aquele sentir-visual da versão gráfica para a digital, investe numa linguagem elementar de Animação, cuja beleza reside justamente na simplicidade do procedimento de alternância (*swap*) de apenas dois “frames” contendo os textos também em versões alternadas de coração e cabeça. Assim surge aquela “forma nova”¹²⁴ de que nos fala McLuhan, análoga à anterior, mas que renova a percepção daquelas dualidades e batimentos, antes expressos na oposição das folhas de papel. De outro lado, adaptação. Ao transferir o *clipoema* do *site* oficial do poeta para o meu *cosmos*, expandi o campo visual do fundo, tal como na versão gráfica – assim, o vermelho “sangrado” nas bordas do livro, agora “sangra” sua iconicidade nas margens do monitor de vídeo.

NOIGIN (fig. 28)

O meu gesto intertextual que pinça *NOIGIN* (1991), de Ronaldo Azeredo, para o *corpus* de **ÚTERO ∴ COSMOS**, foi motivado pelo lirismo dos versos iniciais do poema *noitenoitenoite*, do próprio poeta sobre essa obra:

“noite
noite
noite
três noites que passei fora da Terra
e que representam esse tempo arte:
1,952 1,989”¹²⁵

¹²⁴ MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (Understanding Media)* copyright 1964. São Paulo, Ed. Cultrix Ltda, 1969 (trad: Décio Pignatari), p.75

¹²⁵ AZEREDO, Ronaldo. *noitenoitenoite* (off-set). São Paulo, 1991.

Destaca-se uma *hibridação interformativa* já na feitura da obra original que contou com pintura de Alfredo Volpi e vinco de Luiz Sacilotto, como também na concepção paradigmática de Azeredo que se inspira em Volpi ao pensar “transformando essa pirâmide poema em bandeirinha poema”¹²⁶.

A tradução da obra para o meio digital, além da *hibridação intertextual-semiótica*, soma à *hibridação interformativa* da obra original a minha formatividade e a de Nardo Germano que, de um lado, nos remetemos paradigmaticamente às sugestões poéticas de Azeredo, provendo a nova versão com o movimento pendular da última noite de lua cheia e o som de madeira oca; e, de outro lado, tomamos a licença poética de reiterar em desdobramentos da pirâmide a referência às bandeirinhas de Volpi.

SKY ART (fig. 44)

Na exibição original de Sky Art¹²⁷, de Julio Plaza, a obra foi submetida a uma hibridação intermídia na transdução dos meios. As pranchas, de origem gráfica, foram registradas analogicamente em câmera de TV, memorizadas, traduzidas em sinais acústicos e transmitidas, ou veiculadas, por cabo telefônico e satélite, até, finalmente, em cada extremidade, São Paulo e Boston, os dados serem tratados por um modulador/demodulador *SlowScan*.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ A obra Sky Art, de Julio Plaza, foi apresentada no evento “Sky Art Conference 86”, realizado entre São Paulo (Brasil) e Boston (EUA), com apoio da Universidade de São Paulo e o CAVS-MIT, Massachussets Institut of Technology, em 1986.

Na recepção da obra, à época, promovia-se um intercuro de sentidos entre o *ver* e o *ouvir*, na medida em que os espectadores ouviam os sinais acústicos enquanto estes eram simultaneamente decodificados novamente em imagem visual – promovendo uma *hibridação intersensorial* característica daquele meio.

Os métodos de varredura criam associações com os sistemas de imagens e escritas orientais, como o “makimono”, rolo horizontal chinês, e o “kakemono”, rolo vertical de exibição de imagem e poemas caligráficos¹²⁸. Essa associação pressupõe uma *hibridação intertextual-semiótica*, que se efetivaria em *Sky Art* através do encontro intersemiótico de “textos” verbal e visual, representado pelas palavras em inglês (“sky”, “art”, “earth” e “heart”) e os hexagramas do I Ching (significando, na ordem de exibição, “céu”, “terra” e “paz”).

A transposição de *Sky Art* para *web* implementa uma tradução intersemiótica indicial. Reiteram-se aquelas *hibridações intertextual-semióticas*, importando o sistema sógnico da obra original para o meu projeto, e acresce uma *hibridação interformativa paradigmática*, na qual reproduzo a ordenação dos signos e a formatividade do autor impressa na obra. A versão produzida para *web* sustenta-se na recuperação do elemento telemático presente na recepção da obra, haja vista a sua classificação, pelo próprio artista, no contexto de uma Poética da Distância¹²⁹. Nessa versão, o sistema busca os dados virtualizados no próprio remoto do *site*, atualizando-os em tempo real – introduzindo na recepção da obra os humores da linha.

¹²⁸ PLAZA, Julio. *A Imagem Digital - Crise dos Sistemas de Representação*. SP, Livre-Docência/USP, 1991, p.136.

¹²⁹ *Idem*, pp.136-137.

***COSMORRENASCE* (fig. 45)**

O *e-poema COSMORRENASCE* é uma animação digital interativa que realizei a quatro mãos com Nardo Germano a partir do poema *NASCEMORRE*, de Haroldo de Campos, numa recriação que privilegia aquela “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”¹³⁰ no monitor de vídeo.

Instaura-se uma fruição intersensorial produzida na passagem do poema gráfico para animação eletrônica – com *hibridações intertextual-semióticas* entre Poesia, Música e Animação. Na abertura, a fruição do espectador, diante do campo compositivo vazio em total escuridão, efetiva-se numa dimensão “verbivoco” com a oralização do poema *Nascemorre* na voz do próprio autor, em *off*, que é executada uma única vez. A seguir, a aparição visual em efeito de luz-através aqui transposto com texto branco sobre fundo preto e *zoom-in* investe na percepção em profundidade do monitor de vídeo, imprimindo um movimento helicoidal sobre o corpo do poema. A fruição, assim, alcança uma dimensão verbivocovisual e cinética, com o poema em movimento no ambiente cósmico, em sua visualidade textual luminosa, ao som da composição musical homônima de Gilberto Mendes.

A interpenetração de formatividades entre o poeta, o músico e os artistas gêmeos nesta recriação completa-se a partir deste ponto: o espectador, convertido em interator, é absorvido e passa a determinar o tempo e o andamento da e-animação, orquestrando-a, reanimando-a, colocando em curso uma ampla *hibridação interformativa*.

¹³⁰ CAMPOS, Augusto. *Teoria da Poesia Concreta*. SP, Livraria Duas Cidades, 1975, 2.^a ed, p.18

A eleição desta obra para o *corpus* de **ÚTERO .: COSMOS** está em sintonia¹³¹ com o caráter constelativo desejado para o projeto artístico, que metaforicamente se realiza com a própria recriação de *Nascemorre* em ambiente digital. Numa estrutura de *looping*, o *e-poema* retorna ao começo, recria-se infinitamente. E nas reiteradas visitas do público, a obra, virtualizada, atualiza-se e nasce... morre... renasce... remorre... desnasce... desmorre...

¹³¹ É tal a sintonia desta obra com meu projeto que sua escolha foi antecipada por Augusto de Campos, antes mesmo que eu manifestasse meu desejo de incluir *Nascemorre* no *corpus* de **ÚTERO .: COSMOS**.

III.3 – HIBRIDAÇÃO NA RECEPÇÃO

INTERFORMATIVIDADE NA RELAÇÃO AUTOR/OBRA/RECEPÇÃO

Neste grupo apresento obras cujo processo criativo desenvolveu-se com uma ênfase à etapa de recepção. São obras que promovem hibridações predominantemente através da Interatividade, absorvendo a ação e o *formar* do interator, fundadas na relação autor/obra/recepção.

INTERAÇÕES FORMATIVAS

ARMAR (fig. 46)

Em sua versão original, a obra *ARMAR* (1977), de Ronaldo Azeredo, é um objeto artístico híbrido entre os sistemas da Literatura e das Artes Visuais enquanto poema concreto e, mais particularmente, das Artes Gráficas: Trata-se de um quebra-cabeça em *off-set*, produzido por Alfredo Volpi, composto por um conjunto de quadrados em P&B que privilegia a montagem não pelo encaixe do seu recorte mas pela continuidade visual das palavras e imagens neles impressas.

Durante a tarde em que Nardo e eu estivemos na casa do poeta para convidá-lo a integrar o projeto **ÚTERO ∴ COSMOS**, não nos passou despercebida a sua preocupação em nos entregar *ARMAR* com as peças avulsas embaralhadas dentro do invólucro, numa atitude

que revela a importância desse fator para que o participante “arme” as figuras a partir de suas próprias inferências – num jogo de raciocínio lógico, ou experimental por tentativa e erro. Ao descobrir e/ou reconhecer algumas configurações, o desafio é compor uma imagem da qual não existe um modelo prévio como referência (como é dado nos jogos tradicionais), abrindo-se assim um campo para soluções individualizadas.

A eleição e recriação dessa obra para compor meu projeto artístico justifica-se, além do hibridismo de sistemas já mencionado, pela proposta de abertura à participação, que entendo como uma espécie de hibridação obra/espectador, ou seja, uma *hibridação interformativa*.

A versão de *ARMAR* para *web* foi realizada a quatro-mãos por mim e Nardo Germano. Na transposição dos meios, transferiu-se a mediação do suporte gráfico para a *interface* digital. O tratamento dado à obra, em sua nova versão, preserva estruturalmente o original – em conformidade a uma tradução intersemiótica indicial – correspondendo ponto a ponto com a configuração de cada uma das peças, reconstruídas vetorialmente. Atentos à intenção do poeta, apresentamos as peças do quebra-cabeça digital umas sobre as outras, fora de ordem, sem nenhuma demonstração prévia da imagem a ser montada. Com os movimentos do cursor, cuja forma aqui é a de uma mão (correlacionando o caráter participativo=>interativo pelo efeito tátil-visual), o interator mobiliza as peças através de sua ação interativa. Reiterando uma operação de hibridação de poéticas da versão original, cria-se uma estrutura própria na disposição das peças (entre elas e no campo do monitor de vídeo) e, articulando significações nessa nova configuração, abre-se o campo de interpretabilidade da obra, podendo o interator concluir ou não o quebra-cabeça.

A função do suporte gráfico guttembergiano como mediação entre o artista e o público na obra original, transformaram-na em item de coleção, posto que as peças do quebra-cabeça

não podem ser manipuladas por grande quantidade de pessoas: a materialidade desgastável do papel-cartão não resistiria às participações reiteradas do público. Neste novo contexto, a relação atual/virtual característica do meio digital torna-se fundamental, uma vez que as imagens, codificadas em linguagem numérica binária, podem ser seguidamente acionadas pelo público sem perda de dados, ou danos físicos à obra. Assim, a transposição realizada cumpre esse papel suplementar ao converter uma forma de arte participativa em arte interativa.

MATRIX-TRAMIX (fig. 47)

Matrix-Tramix (2003) é uma gravura digital, cuja matriz promove um *mix* de tramas. É provida de uma matriz-memória digital e interativa, uma combinatória híbrida de elementos de imagem a serem articulados pela ação do interator – propondo uma hibridação de poéticas na construção permutatória de seu próprio mix de tramas. O termo “imagem” é aqui considerado em sua acepção mais ampla, que também reflete o universo da imagem verbal (as palavras AMONADOR, DRAMA, TRAMA, GRAMA, FRAME, BRAME, ARAME — e os anagramas-título da obra, MATRIX, TRAMIX, MIXTRA e ARTMIX), tátil e acústica (a frase “matrix-tramix” em voz sintética). Todas essas formas de imagem se contemporizam nas *hibridações intersensoriais* das tramas (visuais, verbais e sonoras) desta gravura que propicia tanto uma percepção digital quanto material.

Vislumbro aqui uma arte do provável, na linhagem de artistas que “baseiam suas obras numa técnica permutatória ou que incorporam em seu projeto, em sua sintaxe mesma, a idéia de múltiplas transformações” previamente organizadas pelo autor, “pelo menos como âmbito

virtual de possibilidades”¹³² e que vão estabelecer, para o interator, as condições para interagir com a obra. Nesse sentido, a operação é o ato fundamental que envolve a recepção desta obra interativa a cada novo receptor na medida em que este “instancia uma matriz”¹³³ virtual e operacional, atualizando-a a partir da multiplicidade de opções pré-codificadas na *interface* digital, traçando caminhos virtuais e imprevisíveis de um nó a outro da matriz.

Antes mesmo do meio digital empregado cumprir uma função enquanto meio reprodutivo da possível gravura, ele se “apresenta” a si mesmo, com as qualidades que lhe são próprias, de luz-através e som, em estado de suspensão e fluidez tátil-visual-sonora, que definem seu aspecto sensível, envolvendo uma percepção digital. Se pensarmos nessas tramas como gravuras virtuais e potenciais, vemos que, em se cumprindo a vocação de reprodutibilidade inerente às gravuras, essas imagens desprender-se-iam inevitavelmente das qualidades imateriais do suporte tecnológico no qual estão incorporadas, o que as transformaria em pigmento sobre papel (no caso de uma impressão *ink-jet*), envolvendo uma percepção material.

A multiplicidade de saídas desta obra é uma característica recorrente em minha poética pessoal e está em sintonia com a defesa de “Parabola-Imago: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual”, que propõe o conflito e a complementaridade entre imagens em ambiente digital e instalações em ambiente real/físico. Acredito que a obra de arte não precise necessariamente se cristalizar numa forma única e imutável; ao se transmutar de uma a outra forma, as diferentes versões da obra criam contrapontos e reverberações poéticas mútuas. No caso específico de *Matrix-Tramix*, a reprodutibilidade da matriz digital (que contém informação luminosa, animada e sonora) propõe uma escolha que pressuporia renúncias: ao mudar a mídia, muda-se o percepto e elementos novos surgem para a percepção, em

¹³² CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável*. S.Paulo, Perspectiva, Col.Debates 16, 1977, 4ª ed, p.24

detrimento dos anteriores. Mas, na verdade, nada se perde, pois a memória do interator é também um registro do que viu e, ao cotejar as cópias e o original, as perdas tornam-se ganhos que se revelam mutuamente.

Paradoxalmente, como autor, não escolho entre os suportes: não renuncio a eles. Trata-se de um projeto poético que defende, através da contemporização das diferentes saídas de imagem, uma visão sem preconceitos ou valorações entre este ou aquele tipo de imagem ou suporte. Defendo, sim, as possibilidades perceptivas das tramas — expandidas ao serem *plotadas* como pigmento sobre papel, ampliadas em mídia fotográfica bem como exibidas digitalmente no monitor de luz-atraves e outras mídias que venham a ser criadas, numa hibridação de meios que permita explorar a obra em sua gama de intersensorialidades.

Por fim, em consonância a afinidades e *approachs* poéticos, *Matrix-Tramix* é dedicada a Mônica Nador. O *insight*, a imagem mental que deflagrou a criação foi uma imagem verbal — o *mot-valise* “AMONADOR”. Nesse jogo de palavras aglutinam-se uma dedicatória (A MONica NADOR), uma declaração artística de amor (AMO MONica NADOR) e também o mote temático (AMO NA DOR), e outras aproximações poéticas e filosóficas.

Mônica Nador, numa criação paradigmática, apropria-se dos esquemas abstratos das pinturas de Ad Reinhardt aos quais sobrepõe *patterns* ornamentais islâmicos. A artista, com humor, afirma que o fator herético dessa experiência foi o que a impulsionou a concretizá-la. Reafirmando sua admiração pela Arte Abstrata, Nador constata que reelaborar Reinhardt, significa reelaborar também o abstracionismo dos anos 50/60, que por sua vez havia reelaborado o abstracionismo do início do século XIX¹³⁴.

¹³³ PIERRE, Lévy. *A Máquina Universo*. Porto Alegre, Ed. Artmed, 1998, pp.53-55

¹³⁴ NADOR, Mônica. *Uma investigação sobre os elementos do processo pictural contemporâneo*. São Paulo, ECA/USP, 1997, p.24.

Encanta-me neste caso uma hibridação de poéticas que, para além da interformatividade, promove um *continuum* de elaborações da Arte, numa perspectiva histórica, validada por recriações paradigmáticas como as de Mônica Nador, em relação a quem meu projeto lança esse mesmo olhar.

28 OPERAÇÕES (fig. 48)

Em *28 Operações* (1999)¹³⁵, Carmela Gross apresenta uma proposta intertextual poética inspirada no que se conhece como “A porta de Duchamp”¹³⁶. A artista constrói uma instalação que articula um “mesmo conceito operatório” empregado por Marcel Duchamp: “o princípio da reversibilidade”¹³⁷. Conferindo reversibilidade às obras e ao pensamento dialético, a poética duchampiana apresenta um elemento recorrente na “utilização literal e paradoxal da idéia de *gonzo*, as portas e idéias de Duchamp se abrem sem deixar de estar fechadas e vice-versa”¹³⁸. Além disso, a ocupação do espaço pela artista cria um caráter ambiental e vivencial que se aproxima dos *penetráveis* de Hélio Oiticica e estabelece conexões com projetos anteriores da própria artista, como *Feche a Porta*¹³⁹ – revelando outras relações intertextuais e intratextuais.

¹³⁵ apresentada na exposição *Por quê Duchamp?* Paço das Artes, 1999.

¹³⁶ VAN HEECKEREN, Jean. “La porte de Duchamp” *Orbes*, Paris, v.2, n.2, p.14, In: DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp*. S. Paulo, Fundação Bienal, 1987, p.60 *apud* MILLIET, Maria Alice. “O que resta da Noiva?” in *Por quê Duchamp?* Paço das Artes, 1999, p.35. Sabe-se que no apartamento “que Marcel Duchamp construiu inteiramente por conta própria há, no estúdio, uma porta de madeira natural que dá para o quarto. Quando essa porta se abre para que se entre no quarto, fecha a entrada para o banheiro; e, quando é aberta para que se entre no banheiro, fecha a entrada para o estúdio”. O texto refere-se ao apartamento do artista em Paris, Rua Larrey, nr.11.

¹³⁷ MILLIET, Maria Alice. “O que resta da Noiva?” In: *Por quê Duchamp?* Paço das Artes, 1999, p.38.

¹³⁸ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Editora Perspectiva, Col. Elos, nr.13, 1990, 2ª ed (trad. Sebastião Uchoa Leite), p.64 (*grifo meu*)

¹³⁹ MILLIET, Maria Alice. “O que resta da Noiva?” in *Por quê Duchamp?* Paço das Artes, 1999, p.38.

A representação gráfica do projeto da instalação “não substitui a construção ambiental em seu aspecto de acontecimento experimentado, mas evidencia o rigor construtivo que determina as combinações que se operam ao toque do espectador”¹⁴⁰ que, neste momento, converte-se em “participador”¹⁴¹. A meu ver, esses desenhos possuem uma considerável autonomia e não se restringem a uma função subsidiária da criação. Possuem uma energia particular, guardam potencialmente uma carga poética que reconheci desde logo como deflagradora de sensações passíveis de serem experimentadas diferentemente – enquanto *obra*. O rigor construtivo desses desenhos gráficos do projeto apresenta uma série de simulações de possíveis combinações entre as hastes, o que me inspirou para a transposição realizada: de fato, o próprio projeto gráfico é que foi traduzido intersemioticamente.

A transposição efetuada envolveu um processo de *hibridação interformativa*, na medida em que minhas traduções foram submetidas à apreciação da artista para escolha, aprovação e/ou sugestões, estabelecendo um diálogo direto entre nossas formatividades enquanto autora e tradutor, numa tradução intersemiótica a quatro mãos.

As escolhas tradutórias fixaram-se no elemento construtivo do projeto, refletindo sobre a “linguagem fixa” da instalação no espaço físico para transpô-la ao meio digital. Nesse operar, o conjunto de dados e seleções previamente definidos pela formatividade da autora é recolocado em movimento “para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo”¹⁴². A linguagem cristalizada na instalação ambiental definiu para nós a analogia na localização, sobreposição e movimento das hastes nas laterais do gráfico.

¹⁴⁰ *Idem*, p.39.

¹⁴¹ termo empregado por Hélio Oiticica para se referir ao papel do público nas obras de participação In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Editora Rocco Ltda, p.77.

¹⁴² PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. Editora Perspectiva, Col. Estudos nr.93, São Paulo, 1987, p.39-40

Da mesma maneira, a escolha da cor da base fixou-se num cinza que preservou o aspecto construtivo da obra – predominando, assim, os elementos de transposição.

Para além de um transpor, houve um investimento em um traduzir transcriador. Nesse transcriar da nova versão, promoveu-se uma síntese inédita entre signos da instalação original e do projeto gráfico. Os semicírculos do projeto gráfico, que indicam o movimento das hastes, traçados em 180 graus com variados raios, ao serem movidos como gonzos em sentido horário e anti-horário, transformam-se em “bandeiras” que se sobrepõem em múltiplas camadas de transparência.

Na recepção, a obra digital resultante permanece aberta à recriação, ampliando o leque da hibridação interformativa em curso, agora através da interatividade com o público. Na passagem para a condição de obra, os elementos espaciais do projeto foram tratados em conformidade com a noção de espaço interno, com o deslocamento do ponto de vista do observador para um ponto privilegiado por sobre o ambiente no qual interage – o que enfatiza as notações do movimento de *gonzo* das hastes. Considerando esse aspecto, a transposição enfatizou as condições de interação que, no ato frutivo, estabelece diferentes combinações entre essas 28 “portas”, ou hastes móveis, compondo espacialidade e ambiente sempre renovados.

AUTO-RETRATO COLETIVO: AlterEgo (fig. 49)

Meu gesto intertextual transpôs *AlterEgo*¹⁴³, de Nardo Germano, para o *corpus* deste projeto por conta dos diferentes procedimentos do artista ao hibridar a imagem fotográfica com texto, além de mesclar poéticas dadaístas e surrealistas em colagens que envolvem *hibridações intersensoriais e intertextual-semióticas* na criação e que, na recepção, são disponibilizadas para interatividade.

Nesta obra, há um investimento no emprego do monitor como metáfora de um ambiente psicológico. O interator ou o *spect-acteur*, abstraindo a imagem-swap entre *alter* e *ego* como um *avatar* de si mesmo, engendra, segundo o artista, aquele movimento de identidades/alteridades próprio da “hibridação sujeito-imagem-objeto” promovida pela imagem interativa¹⁴⁴. Efetiva-se, nesse processo interativo, uma hibridização¹⁴⁵ de pontos de vista no articular das linguagens em curso. A imagem atualizada no monitor absorve as transformações e deformações operadas conforme as motivações psicológicas do interator, que frui sua própria formatividade em ação sobre a obra (que contém a formatividade do artista), criando um híbrido “necessariamente dialogizado interiormente” – que me parece resultar de uma espécie de *interformatividades* em conflito. Nessa interiorização, os pontos de vista sócio-lingüísticos do autor e do público não se fundem necessariamente “mas se justapõem dialogicamente” sem convir num “diálogo individual, sensato, acabado e

¹⁴³ *AlterEgo* foi inaugurado no projeto em 2003, durante a *Gestão On-Line*. Originou-se de um *e-poema* que articulava hipermídia e interatividade, utilizando apenas as palavras “alter” e “ego”. A essa estrutura o artista sobrepôs o projeto fotográfico-interativo da série *AUTO-RETRATO COLETIVO* que vem sendo desenvolvido desde a origem da série em 1987.

¹⁴⁴ COUCHOT, Edmond. “Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração”. In: PARENTE, André (org.) *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*, RJ, Ed. 34, 1993, p.44

¹⁴⁵ termo empregado no sentido de “fissão”, por não se tratar de uma síntese, mas de um dialogismo, de uma metáfora do ser híbrido dialogizado.

nítido”¹⁴⁶, permanecendo em aberto, num exercício que busca atuar em níveis de conscientização social da problemática identitária colocada pela obra.

Durante exibição de *AlterEgo* no FILE MEDIA ARTE SP2006, tive a oportunidade de observar os interatores atuando sobre esta obra. Enquanto interagiam, fruíam não apenas as configurações finais de suas ações, mas o próprio movimento das ações configuradoras e/ou deformadoras em curso. Cada interação se transforma em um fato temporal diante dos olhos de quem interage.

Nardo Germano propõe seu auto-retrato à coletividade como imagem interativa, como transferência contemporânea da presença que se opera sob uma matéria semiótica, numa presença à distância, explorando a interatividade como “simulação do outro”¹⁴⁷. Ao submeter seu corpo à ação coletiva através da imagem digitalizada de um auto-retrato de cabine Fotomática que “pela iteração dos diferentes interatores em rede atinge uma dimensão plural, coletiva”¹⁴⁸, o artista propõe-se a re-elaborar no meio digital a noção de “corpo-coletivo”, de Lygia Clark¹⁴⁹, criando níveis híbridos entre o indivíduo e o coletivo, através de operações de *hibridação interformativa*.

***e-STESIA* (fig. 50)**

Este *e-poema* é uma versão para *web* do poema concreto intitulado *Estesia* (1999), de Nardo Germano¹⁵⁰. O poema original, em versão gráfica, é uma construção paradigmática “à

¹⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, São Paulo, Ed.Unesp, 1998, 4ª edição, p.158.

¹⁴⁷ WEISSBERG, Jean-Louis. “Les Paradoxes de la Téléinformatique” In: *Présences à Distance*. Chapitre V – Retour sur interactivité. <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/weissberg/presence>>

¹⁴⁸ GERMANO, Nardo. *AUTO-RETRATO COLETIVO: Poéticas de Abertura ao Espectador na [Dês]Construção de uma Identidade Coletiva*. São Paulo, dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2007, p.137.

¹⁴⁹ CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.41

¹⁵⁰ *Estesia* compõe a coletânea *L[íngua]*, de Nardo Germano, São Paulo, 2000, p.17.

maneira de...” Cummings e Mallarmé, em que o texto atomizado em grupos de caracteres pretos é espacialmente distribuído na extensão da página em branco. O leitor, numa captura transversal do poema ou nos interstícios dos versos fragmentados, pode re-estruturar ou reiterar os significados do texto em suas (re)combinações semânticas – e mesmo negá-lo, graças à dialética presença da palavra “não”, estrategicamente repertoriada pelo poeta.

Na versão digital denominada *e-STESIA*, em tradução a quatro mãos com o próprio autor, promovemos expansões intersensoriais, proporcionando uma fruição do *e-poema* com cruzamentos entre o visual, o tátil e o sonoro. Ainda que traduzindo a obra com um sutil pendor para uma transcrição, a obra original/gráfica, contudo, comparece em sua integridade de texto (e mesmo de distribuição espacial) na versão digital, revelando aí uma predominância da transposição¹⁵¹.

A aparição do *e-poema*: um “livro-imagem” virtual/atual instaura-se em contraponto ao objeto “livro”. Híbrido no paroxismo de um registro indicial fotográfico e uma iluminação uniformemente obtida pela varredura de luz do *scanner* na captura digital, o livro – campo da ação poética em suspensão – apresenta-se aberto no mutismo visual de duas páginas em branco. O texto verbal é inaugurado tatilmente, a partir do primeiro toque do cursor sobre o livro-potencial, criando, sinestesticamente, uma citação visual que remete às elaborações da poesia concreta que recorriam à *letra-set* para dispor graficamente os caracteres no espaço compositivo. O *e-poema* passa a ser revelado pela ação reiterada do interator sobre os caracteres atualizados em grupos esparsos, que deflagram os grupos seguintes. Os versos atomizados, virtuais e pré-construídos, atualizam-se gradualmente, em toda a extensão das duas páginas do livro, atravessando a dobra do papel.

¹⁵¹ conforme Plaza, a manutenção parcial ou integral do texto na versão traduzida, como neste caso, configura uma operação de transposição (apesar da inserção de um elemento novo, que é a imagem fotográfica do livro como base para o texto). PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos 93, 1987, p.92.

Ao final da página, na última sílaba, a sonorização é introduzida no *e-poema*. A partir de então, todas as unidades respondem foneticamente ao toque do “leitor”, fato que permite rearticular sonoramente o *e-poema*, do qual o interator pode extrair múltiplos voco-poemas.

Nesse campo intersensorial de *e-STESIA*, que acresce inicialmente o efeito tátil do cursor à percepção e “leitura” da obra, recria-se analogamente o trânsito de poéticas do poema original. Autor, obra e público, na recepção, são os componentes de uma *hibridação interformativa*, na qual a obra, o material poético do artista, seu cristal de seleções, sua *poiesis* enfim, transformam-se em repertório para as experimentações do interator, que reelabora, reitera ou nega o texto do poeta, fruindo suas próprias versões sonoras enquanto atualiza latentes *e-poemas*.

CONSTELAÇÕES (fig. 51)

O *e-poema Constelações* (2003) é uma transposição de uma experiência participativa realizada por mim e Nardo Germano em três circunstâncias diferentes, desde sua inauguração em 1982 até a apresentação na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação – FE/USP, em 1988. Nas duas primeiras experiências, os participantes escreviam seus nomes e de seus entes sobre estrelas recortadas em papel auto-adesivo para, em seguida, dispô-las em uma lona azul escuro. Na FE/USP, o ambiente participativo foi o *hall* do anfiteatro, cujas paredes foram pintadas de azul especialmente para a ocasião.

Constelações é um *sky-art* interativo que convida o interator a compor diagramas¹⁵² com prenomes e apelidos de seu círculo de relações afetivas. Esta proposta foi apresentada ao

público em maio de 2003 e o material enviado passou a ser disponibilizado a partir do último dia da *Gestão On-Line*, em 19 de outubro do mesmo ano, permanecendo *on-line* e aberto a novas interações. O público, a partir desses diagramas constelativos, distribui os nomes nos vetores em composições visuais estelares, num investimento poético de forma e conteúdo. *A posteriori*, sua composição é inserida no *corpus* do *e-poema* e vai se deslocando para o final na ordem de exibição, à medida que se somam novas contribuições. O *e-poema* promove uma hibridação de poéticas ao incluir a formatividade de cada interator no cosmograma, validando o pensamento “público é tríada” – pensamento poético e político na medida em que a obra estimula o público a uma apreciação estética imbuída de um empenho de *poiesis*¹⁵³.

Mobilizando sua experiência de vida e seu imaginário, o interator nos transforma, de propositores em espectadores de suas constelações. Contemplando-as, cogitamos, intuímos, nas disposições dos nomes, histórias de vida, possíveis hierarquias, graus de afetividade, memórias de entes ausentes/onipresentes – sugeridas não somente pelos significados das palavras, nomes e apelidos, e sim pela expressão sensível através de uma linguagem visual gráfica. Durante a exibição de *Constelações* no FILE MEDIA ARTE SP2006, pude testemunhar as motivações de alguns interatores ao preencherem seus diagramas constelativos. Dentre eles, destaco um casal com seus dois filhos que compuseram juntos um diagrama: a esposa, no comando, colocou-se no centro; em quatro posições equidistantes a ela, dispôs o marido, ladeando-o com os dois filhos em cada uma das quatro posições; a cada preenchimento, marido e filhos assentiam e se compraziam, cúmplices, com a constelação: Orialy, a esposa matriarcal, amada e amorosa, rodeada por seus amores.

¹⁵² esses diagramas têm como referência os discos de Gunnar Goude e Inga Hjortzberg, in ARNHEIM, Rudolf. *Arte & Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora e EDUSP, 1980 (trad.. Ivonne Terezinha de Faria), p.7.

¹⁵³ JAUSS, Hans Robert. “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis” in: LIMA, Luiz Costa (ORG). *A Literatura e o Leitor*. R.Janeiro, Paz e Terra, 1999.

O *e-poema* constelativo, imerso no menu-cósmico, atualiza-se ao toque do interator e também instaura-se no encerramento do projeto, luzindo no encantamento da luz-através do monitor. Os diagramas se sobrepõem em hibridações mútuas que se mesclam em configurações entre as imagens sob o efeito cinematográfico de *fade-ins* e *fade-outs*. Num *looping* de efeito hipnótico, o *e-poema* se expande num *continuum* cumulativo de todas as constelações enviadas e aspira às que estão por vir...

CONCLUSÃO

*“Um homem distinto
é um homem misturado”*
MONTAIGNE

POÉTICA HÍBRIDA EM EXPANSÃO

*“Pour ces techniques hybrides,
il faut des artistes également hybrides
qui soient capables de bien les maîtriser
et les combiner.”¹⁵⁴*

EDMOND COUCHOT

Cumpridas as proposições do programa artístico de **ÚTERO ∴ COSMOS**, o cosmograma-uterino permanece aberto e em expansão. No centro do monitor, o *ícon* da obra *Video Artem* – paradigma interno da criação do próprio projeto – é um ponto de *luz-através*, ao redor do qual o menu-cósmico se compõe e se recompõe para absorver o *continuum* de experimentações poéticas vindouras, latentes num *corpus* híbrido virtualizado. Neste estágio, o projeto preserva uma estrutura hipermidiática que dá acesso às três edições que lhe deram forma. Com o processo criativo cristalizado em etapas mês a mês na primeira edição e bienalmente na seguinte, as obras guardam, cumulativamente na terceira edição, potenciais desdobramentos e devires.

O projeto criativo realizou-se em três momentos bem distintos. Em *Gestação on-line*, hibridam-se meios e sistemas na matriz artepoesiavisualdigital, em criações individuais, e hibridam-se poéticas, em criações a quatro mãos e paradigmáticas. Inaugura-se um universo intersensorial de *e-poemas* digitais visuais sonoros táteis e cinéticos, habitados por palavras visuais e visualidades escritas, por palavras-coisas e-animadas, e-disponíveis, e-amalgamáveis. Em uma metáfora da criação compartilhada com Nardo Germano, dialogamos com as poéticas dos mestres e abrimos o projeto para interatividade, cumprindo já na primeira edição a proposição triádica fundamental entre o artista, a Arte e o público, configurando o

projeto cósmico dentro do projeto uterino. Em *Constelações*, movido por afinidades e filiações artísticas, transpus do sistema da Arte um elenco de obras-*texto* de Augusto de Campos, Carmela Gross, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Julio Plaza, Regina Silveira e Ronaldo Azeredo. O cristal de seleções de suas obras foi inserido com operações intertextuais ou recriado em traduções intersemióticas entre-poéticas. Em *Expansões*, promoveu-se um novo incremento às afinidades artísticas com a transposição de obras que contêm o gesto intertextual dos próprios mestres em relação aos gênios da arte. No diálogo dessas poéticas em circulação, entre traduções intersemióticas e intertextualidades, o projeto revalida experimentações e inquietações artísticas precedentes, através de contínuas re-elaborações efetivadas pelos artistas contemporâneos.

O termo “expansões” da terceira edição de **ÚTERO .: COSMOS** é declaradamente uma reafirmação quanto ao prosseguimento do *work in progress*. Propõe a continuidade do projeto com versões renovadas das obras que já compõem suas edições; investe nas operações de hibridação apreendidas e na autonomia das obras que contêm o germen de séries ou projetos, ampliando-as em harmonia com a metáfora do projeto uterino-cósmico em expansão.

Nessa perspectiva, um conjunto de obras deflagrou etapas de criação extra-útero. Entre elas, as matrizes de tramas da obra *Matrix-Tramix*¹⁵⁵, por exemplo, adquiriram um porte que solicita uma estruturação como série artística autônoma. Também as versões de videotexto para *web* reforçaram em mim o propósito de produzir e desenvolver um projeto de recriação digital daquelas obras, cujo meio produtivo foi desabilitado. Consistiria assim em recuperar o

¹⁵⁴ COUCHOT, Edmond. “Boïts Noires” in KLONARIS, Maria et THOMADAKI, Katerina (org). *Technologies et Imaginaires - Art Cinéma Art Vidéo Art Ordinateur*. Paris, Dis Voir, 1990, p.51

¹⁵⁵ *Matrix-Tramix* é uma obra de 2003; trata-se de uma matriz instanciada pelo público que possui uma versão digital envolvendo uma hibridação multimídia e intersensorial, exibida parcialmente neste projeto, com matrizes instanciadas nos nódulos externos (a versão completa com matrizes em todos os nódulos fará parte da série autônoma), e possui também uma versão impressa.

modo de exibição e escansão das obras originais, recolocá-las no sistema artístico e oferecê-las à fruição do público presente e futuro, no espírito de um *museu imaginário*¹⁵⁶.

Alguns desdobramentos foram já lançados e estão em exibição. Dentre eles, o projeto *Poesia.Digital.Poetry*¹⁵⁷, de criação individual e a quatro mãos, é uma extensão da experiência interformativa vivida durante a *Gestação On-Line*. Menciono também as obras de linguagem de painéis eletrônicos, produzidas na segunda edição, *Constelações*, que integram meu projeto estético-político de intervenção na cidade digital *vendograttuitamente.com*¹⁵⁸ que reúne artistas convidados em função de afinidades não necessariamente artísticas, mas ideológicas.

Por fim, o projeto transformou-se em útero virtual de criação artística, cumprindo sua vocação para a germinação e gestação de obras *in futuro*, renunciando novas hibridações.

O debruçar reflexivo sobre a *práxis* artística aplicada durante o processo criativo conduziu-me à formulação dos conceitos de *hibridação intersensorial*, *intertextual-semiótica* e *interformativa*, os quais, por seu caráter geral e abrangente, apresento como uma contribuição artística e teórica desta pesquisa para estudos e produção artística ulteriores, no contexto dos métodos heurísticos da criação e do hibridismo nas artes.

¹⁵⁶ As versões de videotexto para *web* foram concebidas e produzidas entre 2002 e 2005, sendo que as versões das obras de Julio Plaza foram realizadas à luz do conceito de *Museu Imaginário* de André Malraux.

¹⁵⁷ A primeira edição deste projeto foi publicada In: Revista Texto Digital, UFSC, edição nr. 5, dezembro de 2007. Trata-se de uma criação em parceria com Nardo Germano, que remonta às nossas “Jornadas Poéticas” que realizávamos na década de 80. <<http://www.textodigital.ufsc.br>>

¹⁵⁸ *vendograttuitamente.com* é uma intervenção e-urbana em mecanismos de busca que visa a desviar o internauta do contexto do *e-commerce* para uma fruição gratuita de artes visuais, com as obras LOGO/JOGO (Agnus Valente), ON TRANSLATION: Warning (Antoni Muntadas), EU SOU DOLORES (Carmela Gross), LUZAZUL (Julio Plaza), NEON (Nardo Germano) e DÍGITO (Regina Silveira). A intervenção atua no mecanismo de busca do Google em datas comemorativas, de caráter religioso ou afetivo. Já em curso no Brasil desde 20 de dezembro de 2006, o projeto conta com mais de 450.000 e-intervenções computadas pelo Google AdWords. O projeto está aprovado para publicação (“Dossier Intervenções Urbanas” - Revista ARS) e agendado para o FILE SYMPOSIUM 2008.

Ainda que depreendidos de minha própria *praxis* artística, a aplicabilidade desses conceitos não se restringe à minha produção pessoal, mas se mostra ser um instrumental de grande valia na compreensão da obra de outros artistas – como acredito ter demonstrado nos textos de metalinguagem sobre as obras de meus mestres da Poesia Concreta e das Artes Visuais, bem como das poéticas históricas.

No que tange às hibridações de meios, o fenômeno que parece predominar é o de uma *hibridação intersensorial*. À contemporização dos diferentes meios produtivos de imagens e seus códigos analógicos, transcodificados em números binários, corresponde também a contemporização dos sentidos privilegiados por esses meios através do registro simultâneo de informação verbal, sonora, visual, tátil, cinética etc. Esse aspecto dúctil sugere um ambiente em hibridez por excelência no meio digital, propício a camadas sucessivas de hibridações que absorvem uma multiplicidade de sistemas e poéticas.

Relativamente aos sistemas, ocorre o que eu considero uma *hibridação intertextual-semiótica*, ou seja, uma hibridação de cunho intertextual e intersemiótico. Essas hibridações, concebidas a partir do conceito ampliado de *texto*, da *intertextualidade crítica e poética*, e da *tradução intersemiótica*, viabilizam as relações intersígnicas entre sistemas ou aquelas decorrentes das passagens de um meio ou sistema a outro. A hibridação entre sistemas artísticos é aqui exemplarmente representada pela Poesia Concreta como uma matriz híbrida entre Literatura e Artes Visuais, bem como pela poética da Tradução Intersemiótica que transfere o signo estético de um a outro sistema, recriando-o, sintática e semanticamente, em formas análogas – sendo que o inevitável cruzamento de poéticas entre autor/tradutor enceta uma hibridação de poéticas.

Quanto à hibridação de poéticas, compraz-me ter nomeado de *hibridações interformativas* às operações que proporcionam uma dinâmica criativa entre estilos distintos, que demandam uma criação-síntese “sob o signo da formatividade”. De um lado, visualizo-as operando como influências e/ou afinidades artísticas que afetam poéticas pessoais, promovendo paradoxos na medida em que definem uma linhagem entre essas poéticas, ao mesmo tempo em que as diferencia em suas singularidades. De outro lado, no processo criativo, reconheço essas hibridações no engendramento de formatividades múltiplas nas criações em co-autoria ou a quatro mãos, nas criações paradigmáticas “à maneira de...”, ou no bojo das recriações tradutoras intersemióticas, no qual conjugam-se as poéticas do tradutor e do autor da obra traduzida. E, ainda, na recepção da obra interativa, interessa-me o acréscimo cumulativo das interações do público que inscreve a obra num *work in progress* de ação-pensamento que é *forma*. Enfim, operando na interformatividade, as hibridações de poéticas mobilizam as relações artista/artista ou artista/público, promovendo encontros inusitados cuja somatória expande o repertório de signos e edifica uma *poiesis* enquanto lógica, ética e estética.

Sem incorrer em categorizações rígidas, as formulações acima foram apresentadas a partir do reconhecimento das predominâncias e do modo como diferentemente compareceram na criação artística em tese. É de fundamental importância ressaltar que essa classificação é de caráter inclusivo, uma vez que, nessa imbricada teia de hibridações, como se pôde constatar no transcorrer desta pesquisa, as modalidades descritas deslizam-se umas sobre as outras, mesclam-se – o que denota fidelidade a um princípio fundamental desejável em uma estética de misturas: a dissolução de fronteiras para o livre trânsito e interpenetrabilidade dos signos.

À guisa de conclusão, cumpre, a partir da reflexão sobre as hibridações em curso no projeto criativo, distinguir a unidade sintetizadora original dessas operações. Aparentemente em trânsito, essa unidade ora repousa na ductilidade do meio produtivo digital, ora na hibridez fundante do sistema literário/visual da Poesia Concreta, ora no projeto artístico proposto – e ora repousa nas poéticas, como operações do processo criativo ou como programas artísticos históricos e individuais.

É importante salientar que não basta que os meios, sistemas e poéticas encontrem um campo fértil para hibridações se o artista não for igualmente híbrido para implementá-las, tornando-as de fato operantes. Assim, podemos situar no artista, em cujo estilo já se manifesta uma predisposição para essas escolhas artísticas, a unidade inaugural que as sintetiza. Na síntese mesma dessas hibridações, no *modo próprio* com que o artista as orchestra e as reelabora, podemos apreender o caráter inovador e inédito, único e irrepetível, de uma poética híbrida, cuja exemplaridade e fecundidade são validadas por este projeto.

Ancorado nas múltiplas modalidades de minha poética pessoal, reafirmo minha singularidade de artista enquanto unidade aglutinadora das *hibridações intersensoriais, intertextual-semióticas e interformativas* aqui propostas como operações criativas legítimas. É nessa condição de artista sintetizador – portanto híbrido –, sintonizado a uma *práxis* de invenção e reinvenção entre meios, sistemas e poéticas, que traduzo e trago à luz esta metáfora constelativa da arte, o *sky-art* interativo **ÚTERO ∴ COSMOS**

BIBLIOGRAFIA

- ALINOVİ, Francesca. “La Fotografia: l’Illusione della Realtà”, in: Francesca Alinovi & Claudio Marra. *La Fotografia. Illusione o Rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, *apud* FABRIS, A. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”.
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris, Editions Gallimard, Collection Poésie, 1925 (1966 pour le préface).
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual — Vídeo Poesia*. São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates nr.275, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell’arte come storia della città*. Editori Riuniti, Roma, 1ª edição, 1983.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Ed. Martins Fontes, SP, 1989.
- _____. *Arte & Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo, Edusp e Livraria Pioneira Editora, tradução: Ivonne Terezinha de Faria, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Editora Hucitec, 6ª edição, tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira et alii, 1992.
- _____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, São Paulo, Ed.Unesp, 4ª edição, 1998.
- BANDEIRA, João. BARROS, Lenora. *Grupo Noigandres*, São Paulo, Cosac & Naif, Centro Universitário da USP, 2002
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 19ª edição, 1991
- BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo, SP, Editora Cosac & Naify Edição, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica” in: *Obras Escolhidas — Magia e Técnica, Arte e Política*. (I) São Paulo, SP, Editora Brasiliense, 3ª edição, tradução: Sérgio Paulo Rouanet, 1987.
- _____. “Pequena História da Fotografia” e “A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica” in *Walter Benjamin, Obras Escolhidas. vol I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Ed. Brasiliense, (1ª ed: 1985), trad: Sergio Paulo Rouanet, 3ª ed. 1987.
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates nr.30, 2ª edição, tradução: Haroldo de Campos et alii, 1975.
- CAMPOS, Augusto. *Despoesia*. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, Coleção Signos nr.17.
- CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 2ª edição, 1975.
- _____. *et alii. Antologia Noigandres 5*. São Paulo, SP, Massao Ohno Ed., 1962.
- _____. *et alii. Poesia Concreta 30*. Salvador, Bahia, Código 11, 1986.
- _____. & PLAZA, Julio. *Poemóbiles*. São Paulo, SP, Brasiliense, 2ª edição, 1985.
- _____. & PLAZA, J. *Caixa Preta*. S. Paulo, SP, Edição Invenções, 2ª edição, 1975.
- CAMPOS, Haroldo (org). *Ideograma—Lógica, Poesia, Linguagem*. SP, EDUSP, 3ª ed, 1984.
- _____. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, Coleção Debates nr.16, 4ª edição, 1977.
- _____. *Metalinguagem (Ensaio de Teoria e Crítica Literária)*. Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1967.

- COHEN, Renato. “*Work in Progress* na Cena Contemporânea” in MEDEIROS, Maria Beatriz (ORG). *Arte e Tecnologia na Cultura Contemporânea*. Brasília, Dupligráfica Ed. Ltda, 2002.
- _____. “*Work in Progress* na Cena Contemporânea – Criação, Encenação e Recepção” São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 1997.
- COUCHOT, Edmond. “Hybridations” in THÉOFILAKIS, Élie. (ORG) *Modernes, et Après? “Les Immatériaux”*. Paris, Éditions Autrement, 1985.
- _____. “Da Representação à Simulação: Evolução das Técnicas e das Artes da Figuração”. In: PARENTE, André (org.) *Imagem-Máquina: A Era das Tecnologias do Virtual*, RJ, Ed. 34, 1993.
- _____. “O Tempo Real nos Dispositivos Artísticos” In: LEÃO, Lúcia (org.) *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. Fapesp/Illuminuras, 2002.
- _____. A Tecnologia na Arte da Fotografia à Realidade Virtual. Porto Alegre, Ed. UFRGS, 2003, p.169-170. Tradução: Sandra Rey.
- _____. “Boïts Noires” in KLONARIS, Maria et THOMADAKI, Katerina (ORG) *Mtechnologies et Imaginaires - Art Cinéma Art Vidéo Art Ordinateur*. Paris, Dis Voir, 1990.
- DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a Pintura*. Editora Papyrus/Editora Unicamp. Campinas. SP. Tradução: Enid Abreu Dobránszky, 1993.
- DOMINGUES, Diana (org.). *A Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias*. São Paulo, editora UNESP, 1997
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Editora Perspectiva, Coleção Debates nr. 4, 2a edição, trad: Giovanni Cutolo, 1988.
- EISENSTEIN, Sierguéi. “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma” in: CAMPOS, Haroldo. *Ideograma—Lógica, Poesia, Linguagem*. SP, EDUSP, trad: Heloysa de Lima Dantas, 1994
- FABRIS, Annateresa. “Sombras Simuladoras” in MORAES, Angélica (org). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, EDUSP, FAPESP, São Paulo, SP, 1995.
- FABRIS, Annateresa. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas” in
- FENOLLOSA, Ernest. “Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia” in: CAMPOS, Haroldo. *Ideograma—Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo, EDUSP, tradução: Heloysa de Lima Dantas, 1994.
- FOREST, Fred. “A Cidade Digital de Amanhã para Pôr a Tecnologia a Serviço do Homem” in DOMINGUES, Diana. (org). *A Arte no Século XXI – A Humanização das Tecnologias*. S.Paulo. Fundação Editora UNESP, 1997. Trad: Gilse Boscato Muratore e Diana Domingues.
- GROSS, Carmela. “Fontes Luminosas”. Texto inédito. São Paulo, 1983.
- _____. “Texto-Projeto para EU SOU DOLORES”. São Paulo, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix, São Paulo, 13a edição, tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, 1988.
- JAUSS, Hans Robert. “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis” in: LIMA, Luiz Costa (ORG). *A Literatura e o Leitor*. R.Janeiro, Paz e Terra, 1999.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la Faculte de Juger*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris, 6a ed., 1984. Trad: A Philonenko.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotografico: por una teoria de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili S.A., 2002
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Seuil, 1974 – in *Intertextualidades*. Poétique 27, Livraria Almedina, Coimbra. 1979

- LEÃO, Lúcia (org.) *Interlab: Labirinto do Pensamento Contemporâneo*. Edição Fapesp/Iluminuras, 2002.
- LESSING, G. Ephraim. *Laocoonte ou Sobre os Limites da Pintura e da Poesia*. Libreria y Editorial “El Ateneo”, B. Aires, 1946.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard*. Separata integrante do livro *Mallarmé in CAMPOS, Augusto et alii*. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, Coleção Signos, 3ª edição, 1991.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, EDUSP, 1ª / 2ª edição 1993/1996.
- _____. Em comunicação apresentada no Seminário de Fotografia “Textos seminais para a fotografia no Brasil”, promovido pela Prefeitura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura e Centro Cultural São Paulo. CCSP, São Paulo, SP - no dia 12/agosto/2004.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media – The Extension of Man*. copyright 1964, London, England, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1994.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Copyright 1964. São Paulo, Editora Cultrix, (tradução: Décio Pignatari), 1969
- MILLIET, Maria Alice. “O que resta da Noiva?” in *Por qué Duchamp?* Paço das Artes, 1999.
- MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. Editora Perspectiva, S.Paulo, 1981.
- MORAES, Angélica(org). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, EDUSP, FAPESP, S.Paulo, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, tradução: Ephraim Ferreira Alves, 1993
- _____, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Editora Martins Fontes, São Paulo, trad: Maria Helena Nery Garcez, 1997
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Elos, nr.13, 2ª ed., tradução: Sebastião Uchoa Leite, 1990.
- _____. “Traducción: Literatura e Literalidad”, in: *Cuadernos Marginales* nr.18. Barcelona, Tusquets Editor, 1971.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, Coleção Estudos nr. 46, São Paulo, SP, tradução: José Teixeira Coelho Neto, 1977
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica” in *Intertextualidades*. Poétique nr. 27, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.
- PIERRE, Lévy. *A Máquina Universo: criação, cognição e cultura informática*
- _____. *Cibercultura*, editora 34, S.Paulo, 2ª ed. 2000, tradução Carlos Irineu da Costa
- PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação* Ed. Cultrix, São Paulo, 1980.
- _____. *Semiótica & Literatura (Icônico e Verbal, Oriente e Ocidente)*. São Paulo, SP, Editora Cortez & Moraes, 2ª edição, 1979.
- _____. *Contracomunicação*. São Paulo, SP, Editora Perspectiva, Coleção Debates nr.44, 2ª edição, 1973.
- PLAZA, Julio. *Videografia em Videotexto*. Editora Hucitec. São Paulo, 1986.
- _____. *Tradução Intersemiótica*. Ed. Perspectiva, Coleção Estudos 93, S.Paulo, Brasil, 1987.
- _____. “(A Questão da Contemporaneidade)” in: *Simbologias e Alternâncias*. Catálogo 13º Salão de Arte Contemporânea José Pancetti – MACC, 1988.

- _____. *A Imagem Digital — Crise dos Sistemas de Representação*. São Paulo, SP, tese de Livre-Docência, ECA, USP, 1991.
- _____. *Arte e Interatividade: autor-obra-recepção*, 2000. Acessado em 25/06/2003, [http://www.plural.com.br/jplaza/texto01.htm].
- PLAZA, Julio. TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. Editora Hucitec. São Paulo, 1998.
- POPPER, Frank. *Art, Action et Participation: l'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris, Éditions Klincksieck, 1980.
- _____. *Art of the Electronic Age*. Thames and Hudson Ltd., 1993
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. SP. Ed. Cultrix, 5ª ed, 1986.
- SCHARF, Aaron. *Arte e Fotografia*. Torino, Einaudi, 1979, *apud* FABRIS, A. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”
- VALENTE, Agnus. *Parabola-Imago: Transmutações Criativas entre o Verbal e o Visual*. São Paulo, SP, Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, ECA-USP, 2002.
- VALÉRY, Paul. “L’Invention Esthétique”, in *Oeuvres I*. Paris, Gallimard, 1957.
- SANTAELLA, Lúcia. “Cultura Tecnológica & O Corpo Biocibernético” in *Interlab: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. LEÃO, Lúcia (ORG). Ed. Iluminuras, 2002.
- _____. “Palavra, imagem & enigmas” in *Revista da USP*, São Paulo, SP, nr. 16, 1992-93.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Coleção Universidade Moderna nr.18, 4ª edição, 1971.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Editora Arbor, Coleção sobre Fotografia, R. Janeiro, 2ª ed, 1983, trad. Joaquim Paiva
- SOUZA, Erthos Albino (editor). *Poesia Concreta*. Salvador, Bahia, Código 11, 1986.
- TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*. New York, Da Capo, 1969, *apud* FABRIS, A. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”
- VALÉRY, Paul. “L’Invention Esthétique”, in: *Oeuvres I*. Paris, Gallimard, 1957
- VAN HEECKEREN, Jean. “La porte de Duchamp” *Orbes*, Paris, v.2, n.2, in DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp*. S. Paulo, Fundação Bienal, 1987.
- VAUDAY, Patrick. *La matière de Images*. L'Harmattan, 2001.
- VIRILIO, Paul. *La machine de vision*. Paris, Galilée, 1988, *apud* FABRIS, A. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”
- WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance*. [http://hypermedia.univ-paris8.fr/weissberg/presence]
- _____. “Simuler-Interagir-S’Hibridar=Le Sujet Rentre sur Scène” in THÉOFILAKIS, Élie. (ORG) *Modernes, et Après? “Les Immatériaux”*. Paris, Éditions Autrement, 1985.
- ZANINI, Walter. “A Aliança da Ordem com a Magia” in MORAES, Angélica. (org). *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*, EDUSP, FAPESP, São Paulo, SP, 1995.

LISTA DE FIGURAS

- FIG. 01 - POEMA VISUAL ÚTERO \ COSMOS (2002), AGNUS VALENTE
- FIG. 02 - VIDEO ARTEM (1983-1988-2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 03 - ORIGEM.(2002), AGNUS VALENTE
- FIG. 04 - CUBOGRAMA.(2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 05 - CORESPAÇOLUZ (1994-2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 06 - TEMPO=TEMPO (2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 07 - ENTREVER.(2004), AGNUS VALENTE
- FIG. 08 - MOTIVA (2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 09 - TODAY (2004), AGNUS VALENTE
- FIG. 010 - ANAMORFOBIA (2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 011 - AMORHUMOR (2000-2004), AGNUS VALENTE E NARDO GERMANO
- FIG. 012 - LIFE (2000-2005), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE
- FIG. 013 - FOR ALL (2003), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE
- FIG. 014 - AMARÉ (2002), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE
- FIG. 015 - NAUTAS (2000-2003), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE
- FIG. 016 - CONTEMPORÂNEO(A) (2002-2008)), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE,
- FIG. 017 - INKS OF THE NIGHT (2003), NARDO GERMANO E AGNUS VALENTE
- FIG. 018 - CIDADECITYCITÉ (1963-1999) AUGUSTO DE CAMPOS.
- FIG. 019 - SOS.(1983-2000), AUGUSTO DE CAMPOS
- FIG. 020 - ROSAE .(2003), NARDO GERMANO
- FIG. 021 - UMSOM .(2000-2003), NARDO GERMANO
- FIG. 022 - RÃ LUA .(2002), NARDO GERMANO
- FIG. 023 - DADOS.(1999-2008), NARDO GERMANO
- FIG. 024 - ENTREPARÊNTESIS:EXISTO, BELJO, ALTEREGO, ORFANADES (2000-2005), NARDO GERMANO
- FIG. 025 - LUZ NEGRA (1999-2003), NARDO GERMANO
- FIG. 026 - CIRCLES (2002), AGNUS VALENTE
- FIG. 027 - YES/NO (2003), AGNUS VALENTE
- FIG. 028 - NOIGIN (1989-1991-2008), RONALDO AZEREDO
- FIG. 029 - INFÂNCIA (2003), NARDO GERMANO
- FIG. 030 - FLASH (2003-2004), NARDO GERMANO
- FIG. 031 - SÉRIE SISTEMA - MATISSE-SISTEMA (1996), JULIO PLAZA 31 A SISTEMA (1981-2004) PLAZA
- FIG. 032 - ÍCLONE (1998-2005), JULIO PLAZA
- FIG. 033 - CUMFIGURIS (1983-2003), JULIO PLAZA.
- FIG. 034 - ALUZAZUL (1982-2004), JULIO PLAZA
- FIG. 035 - FONTES LUMINOSAS (1983-2004), CARMELA GROSS.
- FIG. 036 - AVESSO (1983-2004), CARMELA GROSS.
- FIG. 037 - EU SOU DOLORES (1999-2004), CARMELA GROSS.
- FIG. 038 - DÍGITO (1982-2004), REGINA SILVEIRA.
- FIG. 039 - PROJETO A (1981-2004) 39 A MASTERPIECES(1981-1983-2008), REGINA SILVEIRA
- FIG. 040 - ORGANISMO (1960-2004), DÉCIO PIGNATARI
- FIG. 041 - ORGANISMO ÁUREO (1960-1980), DÉCIO PIGNATARI E JULIO PLAZA
- FIG. 042 - AUR(E-ORGASM)O (1960-1980-2004), DÉCIO PIGNATARI, JULIO PLAZA E AGNUS VALENTE
- FIG. 043 - CORAÇÃO CABEÇA (1980-2005), AUGUSTO DE CAMPOS.
- FIG. 044 - SKY ART (1986-2004), JULIO PLAZA .
- FIG. 045 - COSMORRENASCE (1958-2004), HAROLDO DE CAMPOS, GILBERTO MENDES, AGNUS VALENTE E NARDO GERMANO
- FIG. 046 - ARMAR (1977-2004), RONALDO AZEREDO
- FIG. 047 - MATRIX-TRAMIX (2003), AGNUS VALENTE.
- FIG. 048 - 28 OPERAÇÕES (1999-2007), CARMELA GROSS
- FIG. 049 - AUTO-RETRATO COLETIVO: ALTEREGO (2003-2005), NARDO GERMANO.
- FIG. 050 - E-STESIA (1999-2004), NARDO GERMANO .
- FIG. 051 - CONSTELAÇÕES (1982-2003), AGNUS VALENTE E NARDO GERMANO .