

Tchu-Tchá:

poética em vídeo e performatividade da escrita nos “Poemas Videados”

Resumo: A proposta presente visa a contextualizar o processo criativo nominado “Poemas Videados”, desenvolvido em vídeo e veiculado na plataforma *Youtube*. Para tal, são relacionados conceitos de cinema, vídeo, arte e poesia. Sobre cinema e vídeo, Dubois (2004); poesia concreta, Campos e Pignatari (1975) e Bense (2003); ciberpoesia, em Santaella (2007) e letramento metamidiático, Lemke (2010). Deste modo, se busca a demonstração das aproximações das teorias com a prática. Afinal, é na prática e na existência diária, resultantes do hibridismo que sempre caracterizou a existência social, que a apropriação da tecnologia, comunicação e dispositivos de sensorialidades se tornam capazes de impactar a cultura e a sociedade, bem como as práticas de leitura e as discursividades.

Palavras-chave: Vídeo. Letramento metamidiático. Poesia concreta. Ciberpoesia.

Tchu-Tchá: videopoetics and performative writing on “Poemas Videados”

Abstract: The present proposal aims to contextualize the creative process nominated “Poemas Videados”, developed in video and broadcast on the Youtube platform. For that, concepts of cinema, video, art and poetry are related. On film and video, Dubois (2004); Concrete poetry, by Campos and Pignatari (1975) and Bense (2003); Cyberpoetry, by Santaella (2007) and metamedia literacy, by Lemke (2010). In this way, intends to demonstrate links between theory and practice. After all, it is in practical and daily existence, resulting from the hybridism that has always characterized social existence, that the appropriation of technology, communication and devices of sensorialities become able to impact culture and society, reading and discursive abilities.

Keywords: Video. Metamedia literacy. Concrete poetry. Cyberpoetry.

Tchu-Tchá: vieopoemas y performatividad de la escritura en los “Poemas Videados”

Resumen: La propuesta presente tiene por objeto contextualizar el proceso creativo nominado “Poemas Videados”, desarrollado en video y difundido



Cleber Nelson Dalbosco¹
Tania Mariza Kuchenbecker Rösing²

¹ Doutor em Letras pela Universidade de Passo Fundo, Professor nos cursos de Comunicação e Artes da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo.

² Pesquisadora da Universidade de Passo Fundo - Programa de Pós-graduação em Letras (mestrado e doutorado) e da Universidade Regional Integrada do alto Uruguai e das Missões - URI - Campus Frederico Wesphalen - Programa de Pós-graduação em Letras (mestrado).

en la plataforma Youtube. Para ello, se relacionan conceptos de cine, video, arte y poesía. Sobre cine y vídeo, Dubois (2004); Poesía concreta, Campos y Pignatari (1975) y Bense (2003); Ciberpoesía, en Santaella (2007) y letramento metamidiático, Lemke (2010). De este modo, se busca la demostración de de las teorías con la práctica. Al final, es en la práctica y en la existencia diaria, resultantes del hibridismo que siempre caracterizó la existencia social, que la apropiación de la tecnología, comunicación y dispositivos de sensorialidades se convierten capaces de impactar la cultura y la sociedad, así como las prácticas de lectura y las discursividades.

Palabras-clave: Video. Letramento metamidiático. Poesía concreta. Ciberpoesía.

1. Introdução

Em quaisquer contextos, sejam sociais, físicos ou simbólicos, estão presentes os meios/suportes que são utilizados para a veiculação das imagens, sons e palavras. As imagens veiculadas seduzem pela versatilidade e pela permanência potencial, sendo capazes de impactar a percepção e memória de quem com elas toma contato.

O objetivo deste artigo é a descrição do processo criativo de “Poemas Videados”. Ao mesmo tempo, buscam-se algumas das características dos suportes de comunicação contemporâneos, entre eles a utilização do vídeo enquanto recurso/ferramenta, tentando entender as relações de leitura enquanto criação de significados e discursos. Parte-se, portanto, da ideia de que as materialidades, os meios e as condições de produção operam e inscrevem potenciais, criam novas percepções, mas, não necessariamente são as próprias mensagens em sua essência.

Objetiva-se conceituar, brevemente, cinema e vídeo como a inaugural mídia da imagem em movimento. Em seguida, conceitos como “poesia concreta” e “ciberpoesia” são apresentados com o propósito de demonstrar as relações entre poesia, suporte e materialidade. Por fim, apela-se ao exemplo do “Poema Videado #3”, intitulado “Tchu-Tchá”, pretendendo, deste modo, demonstrar o processo criativo de apropriação terminológica, expandindo esta apropriação como não destoada da cultura e da sociedade, mas como reflexo das ideias, expressões e movimentações típicas dos seres em sociedade.

2. Vídeo, mídia híbrida

Inaugural tecnologia propagadora das imagens em movimento, o cinema, funciona, desde seu início, como recurso de comunicação e propagador de imaginários e simbologias. Há impacto e sedução pelo ver a “vida em uma tela”, mas, existe, também, criação e potencialização de

significados, sobretudo, quando as imagens se fazem similares ao vivido pelo espectador que as contempla.

O cinema, conveniente lembrar, é, inicialmente, um processo fotoquímico, ou seja, a luz impacta brevemente a superfície do filme negativo, para, depois, ser revelada e positivada. Posteriormente, cópias são feitas para atender à demanda dos mercados³. Mas, é justamente com a tecnologia do vídeo – primeiro eletromagnética/analógica, depois, digital/informática – que ocorre uma espécie de “desmaterialização” da imagem, que não mais será amparada pela existência de uma superfície onde o filme-película, e seus respectivos fotogramas, eram visíveis e tangíveis. Como atesta Dubois (2004, p. 63):

Se a imagem de cinema pode ser dita duplamente imaterial quando a observamos na tela, o espectador não deixa de saber que, na sua base (isto é, no projector e na cabine), existe uma imagem prévia, ela sim dotada de materialidade: o filme-película [...] Em todo caso, sabemos que ele está lá, na origem da imagem-movimento, dotado de corpo, podendo ser tocado etc. Com a imagem eletrônica da televisão e do vídeo, que é também uma imagem-movimento que passa numa tela, esta realidade “objetal” de uma imagem material, que seria visível na sua base, desapareceu. Não existe mais imagem-fonte. Não há mais nada para se ver que seja material (paradoxo de algo intitulado justamente vídeo – “eu vejo”).

Considerações tecnológicas à parte, importa aqui ter-se consciência do vídeo e do cinema como veículos propagadores da imagem em movimento. Essas duas mídias sofrerão influências e transformações com o advento do computador e das possibilidades decorrentes da digitalização da imagem. Uma vastidão de alternativas é ampliada, ainda mais, quando os computadores tornam-se ferramentas de uso pessoal, possibilitando a criação e produção audiovisual inclusive aos “não-profissionais”. O que então dizer da expansão gerada pela disponibilidade e profusão de suportes tais como: o computador portátil, os *smartphones* e *tablets*?

São os suportes, ou mídias, que viabilizaram novas formas e dimensões da comunicação, mas, também ampliaram as possibilidades de criação e expressão artísticas, sociais e sensoriais. Santaella (2013) irá inscrever o computador como a “metamídia”, ou ainda, “a mídia das mídias”. Não é gratuita tal caracterização, visto que, “[...] a revolução midiática do computador implica todos os estágios da comunicação, tais como a aquisição, a manipulação, o arquivamento e a distribuição, além de afetar todos os tipos de mídias” (SANTAELLA, 2013, p. 192).

Assim, é correto afirmar que as mídias contemporâneas, alicerçadas nas possibilidades dadas pela profusão da informática, acrescentaram ao invés de restringir, expandiram e expuseram os tempos e os espaços de consumo, produção e interação, permitindo novas maneiras de perceber e estar no mundo. A poesia, por exemplo, saiu do confinamento restritivo das páginas dos livros e suportes impressos, ou então, do recitar performático irreproduzível dos saraus e momentos de declamações públicas, para adentrar o mundo da “escrita performática” com potenciais de registro e permanência.

³ Para entender a demanda do mercado por filmes, desde o início do século XX, ver: COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papirus, 2006, 432 p.

Contudo, é preciso atentar para particularidades geradas pelo uso dos dispositivos que têm no computador sua matriz referencial e lógica. Contextualizando “três modos de exploração da cibertextualidade”, Santaella (2007, p. 335) classifica como tais, “[...] o hipertexto[1] e sua extensão na hipermídia; o texto visual cinético[2]; e os trabalhos em mídias programáveis[3]”. A centralidade deste artigo recai na questão do “texto visual cinético”, visto que, nesta categoria, estão delimitadas conceitualmente as possibilidades exploradas em “Poemas Videados”, manifestação poética em vídeo, motivadora deste estudo.

No entanto, para se ter clara a origem das terminologias adotadas, convém considerar que, conforme Santaella (2007, p. 335), “todas as três formas são multimidiáticas na medida em que são semioticamente híbridas, englobando texto escrito, exploração de suas possibilidades gráficas, as distintas mídias imagéticas (gráficas, fotográficas e videográficas) e o som”. Isso permite compreender que os processos de “cibertextualidade” são, antes de qualquer coisa, intersemióticos, pois não lidam apenas com uma única maneira de figurar a informação textual, visto que coadunam manifestações distintas que acabam convergindo numa mesma forma e apresentação. Santaella (2007, p. 335) ainda complementa: “está aí um dos poderes mais significativos da escrita na nova mídia: reunir texto com a imagem, assim como com outras mídias, tais como som e vídeo”.

Nessa unificação, onde o hibridismo não é ponto de chegada, mas força inaugural e motivadora da criação, a representatividade de manifestações que apelam ao uso do texto visível – diferentemente do texto falado, narrado, proveniente da locução gravada –, da imagem em movimento, do som e do texto como imagem, conquistam espaços. Esses recursos revelam a grandiosidade e a proliferação de sentidos, de semioses que se multiplicam, extraindo diferentes “entonações” e possibilidades que, talvez, antes eram inimagináveis. Se a poesia, com a constante e referente utilização figurada das palavras, amplificava os sentidos, como definir quando palavras, sons, grafismo e imagens são postos todos num mesmo manifestar simultâneo?

Há sentidos que, para abstraí-los, é necessário ter consciência de seus procedimentos, é o que revela Lemke (2010, p. 456) ao tratar dos “letramentos metamidiáticos”: “[...] um conjunto de competências culturais para construir significados sociais reconhecíveis através do uso de tecnologias materiais particulares”. São, assim, impensáveis quaisquer apontamentos que não tenham em consideração a lógica de que as materialidades geram significados, e que são potencialmente interpretáveis.

Em relação direta ao que aqui se propõe, há de se pensar sobre a condição das formas de leitura/escrita que se amparam em materialidades capazes de entrecruzar som, imagem, grafismo e apropriação de elementos e expressões culturais e simbólicas, que, nas práticas sociais, jamais deixaram de ser cambiantes. Neste sentido, é Lemke (2010) que explicita o entendimento da contemporaneidade e a relação entre mídias e significações:

Hoje, no entanto, nossas tecnologias estão nos movendo da era da ‘escrita’ para a era da ‘autoria multimidiática’ [...], em que documentos e imagens

de notações verbais e textos escritos propriamente ditos são meros componentes de objetos mais amplos de construção de significados. Os significados das palavras e imagens, lidas ou ouvidas, vistas de forma estática ou em mudança, são diferentes em função dos contextos em que elas aparecem – contextos que consistem significativamente de componentes de outras mídias. (LEMKE, 2010, p. 456).

⁴ Ver as publicações de Augusto de Campos, tais como: “Linguaviagem”, “Poemóbiles”, “Caixa Preta”, “Viva Vaia”. Referências disponíveis no site oficial do autor: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm>>

Exposto está, portanto, um panorama de interações sociais que, utilizando das formas materiais, da veiculação correlata e dos signos culturais, comunica e interage potencialmente com os públicos. Não destoa, assim, a poesia concreta, que usava, muitas vezes, os suportes impressos – fossem livros, mobiles de papel, cartazes e *displays* –, como expressão não apenas complementar, mas, essencial e condicionante de seus discursos. Na poesia concreta, está presente a utilização deliberada não apenas das palavras, dos sons e das estruturas/suportes, mas do pensar estratégico e de exploração das possibilidades tecnológicas disponíveis na época de seu advento, isto é, na década de 1950. A poesia concreta, convém lembrar, tentava “extrapolar” os métodos da tipografia, da composição e da impressão. Assim entendido, o tópico seguinte visa a contextualizar conceitos e, de certa forma, a metodologia de criação/produção da poesia concreta.

3. Dos suportes: a poesia concreta tirando proveito

A composição de mensagens de texto com pretensões poéticas, que pretende ser veiculado em diferentes suportes, requer a articulação gráfica e visual. Não se trata de um posicionar-se aleatório sem quaisquer considerações e ponderações. Trata-se de um processo de escolha, na maior parte das ocasiões não planejada em todos os detalhes, que exige atenção para as instâncias da representação visual, ou como explicam Bandeira e Barros (2008, p. 9), “ao trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, a poesia concreta propôs, desde meados dos anos 1950, novas maneiras de fazer poesia, visando a uma ‘arte geral da palavra’”.

A palavra, na poesia concreta, torna-se esta uma espécie de escultura que rompe, algumas vezes, a dimensão tradicional do papel como suporte. As palavras passam a representar, por sua disposição gráfica, ideias de perspectiva, jogos de luz e sombra, encadeamentos metalinguísticos e autorreferentes. Mais, as folhas podem ser dobradas⁴, criando para as palavras sentidos outros para além da mera semântica comum, não por se remeter ao texto, e, sim, por tratar a potencial expressão da materialidade da palavra.

Bense (2003, p. 177, grifos do autor), na sua análise sobre “textos visuais”, expõe: “Superfícies textuais materiais são as formadas pelos assim chamados *textos concretos*”, e, prossegue considerando enfaticamente que, “[...] superfícies textuais fenomenais ocorrem quando a ordenação do texto codifica uma vez mais sua informação semântica [...] a tipografia antecipa simultaneamente certos traços do conteúdo”.

É nesse comunicar onde a tipografia, bem como os recursos dados pelas possibilidades da impressão gráfica acabam gerando sentidos que extrapolam o sentido primeiro, corriqueiro e usual da palavra, afirmando a “concretude”. É um jogo onde a grafia empresta ao ato de escrever as noções da elaboração visual, transformando a semântica e conduzindo a interpretação. Atesta o próprio Campos (1975, p. 34, grifos do autor), reconhecido poeta “concreto”, que “[...] diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos”.

No que tange ao processo de produção da poesia concreta, as demandas internas de seus arranjos gráfico-visuais implicam tratamento diferenciado por parte, inclusive, dos impressores e tipógrafos. Criar poesia concreta não consiste em simplesmente escrever e remeter o material para a gráfica/editora. É, antes de qualquer coisa, articular e antever a possibilidade e viabilidade daquilo que foi projetado para ser poesia concreta.

A preocupação, portanto, na produção da poesia concreta encontra o seu limite, pode-se afirmar, nos recursos tecnológicos disponíveis. Não se considera aqui a produção artesanal, mas métodos permeados pela reprodutibilidade técnica, isto é, processos gráfico-industriais. Araújo (1986, p. 162), voltado para o contexto da editoração, evidencia alguns pontos que são característicos do modo compositivo e maquinico de impressão da poesia concreta, pois, “quanto à valorização dos brancos intervocabulares, interliterais, interlineares e marginais, é recurso amplamente (mas não exclusivamente, diga-se) usado pelos concretistas, que buscam encontrar um plano de expressão dito ‘verbi-vico-visual’ [*sic*] (=palavra-som-figura)”.

É deste valorizar de elementos que extrapolam o próprio texto, ou melhor, a própria palavra escrita, que as letras – códigos visuais gráficos utilizados para representar fonemas – renascem e amplificam os potenciais comunicativos da poesia concreta. É uma espécie de poesia que amplifica seu conteúdo através das formas gráficas, da materialidade da página e todo o seu entorno. Não se trata, portanto, de processo ao acaso, mas calculado, deliberado e ciente de certa “perfeição” que deve ser buscada. Eis o que pontua Pignatari (1975, p. 62): “A poesia concreta, [...] introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaço-temporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído.”

No propósito da citação de Pignatari, “linear” assume a noção de “linha”, pois, o que a poesia concreta fez, foi, primeiramente, romper com a noção de que palavras, uma após as outras, preenchem linhas. A “linha” da poesia concreta é a própria página, ou como Campos (1975, p. 15), definindo os instrumentos da poesia concreta pontua (grifos do autor), “*instrumentos*: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’”. Tal lógica reverbera a ideia de música, de sonoridade e, não é por acaso que Campos (1975, p. 15), para definir seus “instrumentos”, considera as composições de Anton Webern⁵, onde haveria

⁵ Sobre Anton Webern, ver: BAILEY, Kathryn. 1991. *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Music in the Twentieth Century 2. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006, 476 p. Ver ainda: OLIVEIRA I. B.; SALLES, P. T. Aspectos Rítmicos na Introdução das Variações para Orquestra Op. 30 de Anton Webern. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/etam/iencontro/comunicacao/Isis_Brazioloi_Oliveira_e_Paulo_de_Tarso_Salles.pdf>. Acesso em: 16 maio 2017.

“uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente a sua cor”.

Mas, no mecanismo de composição da poesia concreta, apresentam-se elementos múltiplos: a sonoridade das palavras, das letras, das sílabas que são organizadas, em alguns casos, pela e para visualidade. Busca-se um manifestar “concreto”, que torne o expressar daqueles signos algo “pulsante” e “vivo”, numa exibição de apelos e sentidos que se fazem decorrentes de si mesmo, da forma e da maneira de organizar os elementos. A síntese passa a codificar o sensorial, ou melhor, a multisensorialidade. Conforme Campos (1975, p. 81):

[...] o poema concreto, entre suas virtudes, possui desde logo a de desfrutar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbi-voco-visualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura.

É, portanto, a estratégia de comunicação e evidência de seu fazer que torna o poema concreto significante sobre si mesmo. O conteúdo passa a ser o conteúdo das formas, impactando o sentido que, também, se faz pela síntese e pelo agrupamento das estratégias visuais. Nesse sentido, como atestam Bandeira e Barros (2008, p. 9, grifos dos autores) “a expressão joyceana *verbocovisual*, sintetizando a exploração das dimensões semântica, sonora e visual do poema, permaneceu ao longo de mais de cinco décadas, no horizonte da produção desses poetas”.

Embora, saiba-se que, inclusive, poesias concretas de Augusto de Campos vieram a ser transformadas em vídeo⁶, isso ocorreu muito tempo depois de terem sido lançadas como material impresso. Já na proposta do presente artigo, “Poemas Videados”, as referências e semelhanças à poesia concreta podem até ser possíveis, assemelhadas, mas, de forma alguma, são a mesma coisa. Neste projeto, quase toda sua concepção é, do início ao fim, conduzida em suportes informáticos. Para além disso, quando elaborada, considera a simples expressão de uma ideia, seu relacionar com palavras que tragam, por vezes, sonoridades assemelhadas, e utilização dos recursos visuais, sejam de natureza gráfica, fotográfica ou “cinemática”.

Ainda, utiliza-se o som, não para “narrar” ou comentar as palavras que surgem na tela, mas, quase num propósito de “trilha sonora” acompanhando e conduzindo o movimento das palavras e frases. Não que não possa, futuramente, fazer a duplicação, contraposição dos sentidos, escolhendo “narrar” algumas palavras e frases, como no efeito de um “declamar público”, porém, não se insere em proposta inicial, pelo evidenciado nos doze primeiros vídeos postados no *Youtube*. Assim, segue-se para a descrição do processo criativo dos “Poemas Videados”.

⁶ Ver o canal no Youtube onde Cid Campos, músico e compositor, filho do poeta Augusto de Campos, que faz releituras/adaptações de algumas obras de poesia concreta, incluindo poesias de seu pai. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/minuspt/videos>>.

4. Poemas Videados, o criar tecnofágico

Na proposição dos “Poemas Videados”, pretende-se a exposição de poesia, porém, sem explicitar preocupação com correntes e nomenclaturas que definam o que é, ou não, poesia. Aqui, atenta-se para a necessária flexibilização do termo “poesia”. Supõe-se como leitor/receptor destes poemas, o não-especialista, ou seja, qualquer pessoa que assim viesse a chamar de poesia estas manifestações sonoro-visuais veiculadas em vídeo. São, portanto, formas que se pretendem como poesia, suportadas por mídias que permitem o potencial acesso em qualquer tempo e lugar. São “pretensões ensaísticas” de poesia que podem ser consumidas tal qual comida. Daí deriva o sufixo “fágica”, que associada ao termo “tecnologia”, passa a ser “tecnofagia”.

Ao processo criativo, cabe descrevê-lo como algo que já parte, desde sua concepção e estratégia, do suporte informático. Utilizando um *tablet*, escreve-se livremente os versos à medida que vão surgindo. Tendo os versos definidos, passa-se ao segundo estágio: formatar a divisão de linhas e palavras e, em seguida, fotografar ou filmar a tela do *tablet*. No terceiro estágio, fazem-se necessários os ajustes em computador, assim, “corrigindo”, criando e recriando elementos de significação, tanto frasais quanto estético-imagéticos. Entre os elementos e possíveis ajustes, recorre-se, com alguma frequência, aos parâmetros de cor, luminosidade, matiz e saturação, bem como possível (re) divisão de frases e versos. Nesta etapa, também podem ocorrer interferências de *design* gráfico sobre a imagem, como sublinhamentos, acréscimo de pontuações, desenhos e recortes, bem como o deformismo, proveniente da angulação da lente da câmera fotográfica direcionada para a tela do *tablet*.

Todo este processo, é necessário esclarecer, pode gerar significados múltiplos que são deixados ao critério interpretativo do receptor/leitor. Nem tudo é deliberado ao longo da criação e desenvolvimento, pois as fases de elaboração dos vídeos podem, por vezes, gerar sentidos não previstos. É na montagem, em programas de computador de edição não-linear⁷, que a ordem das “telas” é adequada em conformidade ao sentido proposto. A duração de cada trecho de texto, em sincronia com os sons, bem como a coloração e mudança de cada tela, servem como efeitos de pontuação. A mudança dos planos/tomadas de imagem, sequencialmente expostas permite afirmar que cada troca de tela é um ponto final, de exclamação ou interrogação sensória, muitas vezes não graficamente expressa.

A dimensão sonora, por exemplo, inserida no processo de edição – este que é o quarto e penúltimo estágio – pode gerar percepções totalmente imprevistas. O som, sejam ruídos usados como trilha sonora, sejam trilhas sonoras fragmentadas e utilizadas como ruídos, adicionam ou restringem interpretações. O som tem seu poder, no sentido que normalmente amplifica, mas, também, é capaz, dado seu impacto emocional associado, de condicionar a interpretação, acolher ou afugentar o receptor, que pode vir a se sentir “acolhido” ou “agredido”.

O quinto e último estágio tem a ver com a veiculação do material produzido, sob o condicionamento da forma vídeo, onde a soma das imagens

⁷ Edição não-linear é a nomenclatura proveniente da língua inglesa Non-linearediting system (NLE), que define os programas de computador que viabilizaram a montagem de filmes e vídeos sem a utilização massiva de equipamentos.

e dos sons são combinados num único material, carregado para a plataforma *Youtube*. Não se discute aqui o procedimento e as etapas da veiculação, tampouco, o funcionamento da plataforma em questão. Para veicular um vídeo no *Youtube*, é necessário fazer inscrição e cadastro e, posteriormente, disponibilizar o acesso ao vídeo criado.

4.1 O Poema Videado #3 Tchu-Tchá

Em “Tchu-Tchá”, o Poema Videado número três, está sendo proposta a leitura diferenciada de uma expressão largamente difundida em tempos correntes pela estética do *funk* carioca. A sonoridade do *tchu-tcha*, dada pelo ato de reproduzir/imitar com a boca as batidas percussivas – tal técnica, originária da década de 80 do século XX nos Estados Unidos, criada pelos grupos urbanos ligados ao *rap*, é conhecida como *beatbox*⁸ – é facilmente reproduzível. Embora possam existir músicos capazes de combinar esta técnica com canto simultâneo, bem como explorar nuances e vocalizações harmônicas, não são necessários instrumentos mais complexos do que a própria boca e a propulsão do ar e uma breve noção rítmica repetível para sua consecução.

Apela-se, neste poema, não à utilização convencional do *tchu-tcha*, amplamente empregada nas expressões sonoras do *funk* carioca, mas para a possibilidade de ressignificar, brincar e parodiar diferentemente esta expressão acentuadamente rítmica. Usa-se a expressão rítmica e musical do *tchu-tcha* para adentrar o universo das possibilidades semânticas e discursivas. Isto, contudo, não constitui novidade. A dupla de cantores João Lucas e Marcelo já havia explorado essa ideia. Em idos de 2012⁹ é lançada a canção “Eu quero tchu, eu quero tcha”, onde se verifica a significação de *tchu* e *tcha* para além do *beatbox*, pois na letra (as barras, aqui, indicam o término de cada frase/linha melódica cantada), tem-se:

Cheguei na balada doidinho pra biritar/ A galera tá no clima, todo mundo quer dançar/ Uma mina me chamou, disse: “faz o tchu tcha tcha”/ Perguntei “O que é isso?”, ela disse “Vou te ensinar!”/ É uma dança sensual, em Goiânia já pegou/ Em Minas explodiu, Tocantins já bombou/ No nordeste “as mina” faz, no verão vai pegar/ Então faz o tchu tcha tcha, o Brasil inteiro vai cantar/ Com João Lucas e Marcelo/ [refrão] Eu quero tchu/ Eu quero tcha/ Eu quero tchu tcha tcha tchu tchu tcha/ Tchu tcha tcha tchu tchu tcha.

Tchu e *tcha*, expostos na letra da referida canção, denotam um motivo que já não mais é apenas a reprodução da batida em correspondência onomatopéica. A expressão sonora é, neste caso, reconfigurada como mote de enlace possível entre dois personagens, o “ele”, sujeito ocultado, e a “mina”, que se propõe a “ensinar”. O protagonista da canção é o sujeito que narra o seu chegar “na balada doidinho pra biritar”. Verbos se criam num fluxo quase enigmático para os desacostumados.

⁸ Sobre o *beatbox*, ver: STOWELL, D.; PLUMBLEY, M. D. Characteristics of the *beatbox*ing vocal style. Centre for Digital Music, Department of Electronic Engineering, Queen Mary, University of London, 2008, 4 p. Disponível em: <<http://c4dm.eecs.qmul.ac.uk/papers/2008/Stowell08-beatboxvocalstyle-C4DM-TR-08-01.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

⁹ Curiosidade de como ocorrem apropriações de expressões e motivos sonoros pelos produtos culturais pode ser exemplificado no seriado *The Simpsons*. Neste mesmo ano, na dublagem em português do vigésimo episódio da vigésima terceira temporada da série, “O espião que me ensinava” Homer Simpson canta “eu quero tchu, eu quero tcha” ao chegar em casa.

Numa possível interpretação da canção podem ser lidas manifestações como, por exemplo, o verbo beber se transmutando em “biritar”, que por sua vez provém da locução popular “birita”, substantivo sinonimamente atribuído à “bebida”. Sua rima se faz no “dançar”, onde o ato primeiro, isto é o “biritar”, possivelmente deve ter criado as condições para a dança. É uma dança que se faz ausente para o personagem central, pois é ele quem, supostamente, desconhece o “tchu, tcha, tcha”. Por isso, cabe à “mina” ensinar. As credenciais, de algo que deve ser ensinado, está nos logradouros citados, onde a “dança sensual” já “bombou”. Goiânia, Minas Gerais e Tocantins são estados citados, assim como a região do Nordeste, servindo ao prenúncio de um Brasil “inteiro” que “vai cantar”. É, portanto, a evidência da possível contaminação cultural e gradual de um sucesso musical que se expande¹⁰.

O Brasil como meta, pelo que se entende, é a coroação deste processo dado pela canção, onde, ao mesmo tempo, estão presentes ritmo, música, palavras e um jogo de interação social. Afinal, pela narrativa exposta na canção, quando a “mina” diz que vai “ensinar”, denota-se uma relação de contato social, onde fazer um “tchu tcha tcha” é algo que oportuniza compreensões que extrapolam as dimensões da letra da canção. Tais possibilidades estão situadas na recepção/interpretação. O “tchu tcha tcha” sugere alguma ideia de contato sexual, quem sabe. Ou então, de prenúncio, de conversa, de dança que embala o começo de alguma coisa como o próprio balanço da música.

Ao fazer apropriação do “tchu e tcha”, o Poema Videado #3 não está apenas se referindo unicamente ao exposto pela rítmica *beatbox* do *funk* carioca. Está, também, fazendo referência ao sucesso da canção famosa na interpretação de João Lucas e Marcelo, bem como ao histórico indireto das associações possíveis: clima de festa, “sertanejo universitário”, a cultura comportamental que associa festa à bebida, dança, jogos de olhares, sensualidade e interação social.

Porém, na proposição criativa do poema em questão, o que se busca é o extrapolar da utilização dos termos *tchu* e *tcha*. Para tal, num primeiro momento, subverte-se ligeiramente a grafia. *Tcha*, vira “tchá”, podendo ser interpretado no sentido de “está”, ou, simplesmente, na forma contracta de “tá”. *Tchu*, embora sem qualquer sinal de acentuação que denote a modificação, é utilizado como “tu”. Assim, ao mesmo tempo que subverte, também faz associação à canção interpretada por João Lucas e Marcelo. O *Poema Videado #3*, se escrito como texto ficaria (as barras, neste caso, indicam mudança de tela): “Tchu/ Tchu/ Tchu/ Tchá/ Tchu tchá?/ Tchá tchu tchá, tchá?/ Tchu tchá tchu/ Tchu tchá, tchá?/ Tchu, tchu tchá!/ Tchu, tchá, tchá tchu? Tchá?/ E tchu?/ Onde tchá?/ Tchu tchá ou não tchá? Tchá- u!”

A intenção, desde o início, é interpelar o receptor, brincando com possibilidades semânticas. “Tchu”, aparecendo três vezes, em telas separadas, antes de surgir o primeiro “tchá”, tenta criar a experiência, como quem chamaria “tu”, e, aí, no clarão da quarta tela, surge a afirmação “tchá”. Seria o mesmo que “tu tá”. Apela-se, então, ao leitor da imagem-texto. Em seguida, incide outra tela com o questionar “Tchu tchá?”, seguida da próxima

¹⁰ Há uma interessante releitura da canção “Eu quero tchu, eu quero tcha”, da dupla João Lucas e Marcelo, feita ao piano pelo músico e compositor Nico Nicolaiewsky.

Tal proposta fazia parte de seu último espetáculo em apresentação solo intitulado “Música de camelô”, onde o músico reinterpreta obras da música popular, amplamente tocadas nas rádios, em versões rearmonizadas. Uma gravação de tal proposta se encontra no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2__O0DnARU>.

que também indaga, porém, acrescentando em número de “tchus” e “tchás”. Próximo ao fim do vídeo, a expressão interpela mais diretamente: “E tchu?”, para, em seguida, mais enfaticamente, perguntar “Onde tchá?”. Tal qual alguém que se irrita, numa última tentativa de ser “atendido”, “Tchu tchá ou não tchá?”. Por fim, sem aparente resposta, despede-se com um “Tchá-u!”.

É no fim, na despedida, na grafia de um “tchau”, dito como “Tchá-u!”, que o cansaço do eu lírico manifesto no poema se evidencia. O “u”, separado do tchá, além de apelar à expressão costumeira ao despedir-se de alguém, invoca a possível leitura da vogal “u”, como abreviação da palavra *you*, que em língua inglesa significa “você”, mas, poderia também ser “tu”. Há, portanto, um adensamento de retóricas e discursos, que se completam no imaginário do possível leitor/receptor.

O *you* pode-se definir como sendo o início de tudo, o inaugurar do processo de criação poética. É nele que se estabelece o destino do processo de comunicação. É também pelo *Youtube* – neste caso, reitera-se a presença do *you* como início de tudo – que o videopoema é veiculado. Em suma, é por pressupor a existência de um *you*, um “você”, ou um “tu”, que existe a elaboração e veiculação de mensagens, sejam elas imagens, sons, textos, poemas ou até mesmo artefatos tecnológicos como computadores, *tablets*, *smartphones* ou quaisquer outros suportes.

“Tchu” e “tchá” tornam-se expressões discursivas capazes de constituir materialidades visuais e artísticas, onde o som percussivo original de uma canção pode se tornar o texto visualmente “agressivo” de um poema em vídeo, ou melhor, de um “Poema Videado”. Evidencia-se, portanto, a “performatividade da escrita” derivando de uma canção popular para adentrar o universo da brincadeira (vídeo)gráfica que pode ser acessada em qualquer espaço.

5. Considerações finais

O mecanismo inicial, na maioria dos casos, base de todo processo de leitura, pouco se altera na essência. Os olhos do leitor captam a informação visual e este entrecruza as informações com suas próprias referências, o vivido, a bagagem cultural, enfim, o conhecimento prévio que possui. Forma-se um deflagrar instantâneo entre o tempo de leitura e o tempo de imaginação, como em qualquer texto. Porém, na textualidade audiovisual, é o som, as pausas e os ruídos que podem preencher o espaço da imaginação. Assim, cria-se a possibilidade para o reelaborar constante, derivado e interminável, onde o sentido é grandemente dependente das tecnologias e dos suportes, mas, sobretudo, das condições da época, dos contextos e situações de recepção.

Relinearização é o que se faz como práxis de leitura nos “Poemas Videados”. Pois, antes de qualquer coisa, são utilizadas as convenções e características da tecnologia do vídeo em função de uma sequência lógica e linear de leitura, onde uma tela – dentro de cada vídeo, a divisão de frases e palavras, foi aqui, para fins deste estudo, denominada “tela” – precisa da anterior para fazer sentido. Rompe-se com certa imposição da lógica do

hipertexto, pois vídeo não é hipertexto. Vídeo é ferramenta daquilo que se convencionou chamar de “hipermídia”, mas, na sua lógica interna, enquanto recurso de comunicação, é um discurso através de imagens, cuja ordem, na maioria das vezes, é propositalmente estabelecida por seu criador/diretor.

No hipertexto, não há um texto, há vários. O texto não existe em si como algo condensado, linearizado e dentro de uma lógica de causa e consequência, como se fosse no contemplar de uma narrativa disposta num livro, por exemplo. O hipertexto explicita uma lógica de ação e reações possíveis, que levam a caminhos diversos, onde o destino até poderá ser o mesmo ou muito semelhante, mas o trajeto jamais será o mesmo, pois marcado está pela subjetividade do leitor/interator. Nos “Poemas Videados”, não há hipertexto, há uma orientação de leitura criada e conduzida para ser vista, lida e sentida naquela ordem estabelecida. Não é permitido ao leitor/interator qualquer mudança, exceto o interromper, retroceder ou pular ao final do vídeo. Não há escolha de caminhos, há um caminho apenas.

O que se buscou neste artigo foi visualizar questões próprias à leitura, ao processo de apropriação discursiva e criatividade em audiovisual, bem como evidenciar as possibilidades de armazenamento em redes e visibilidade pública. Afinal, a cultura é o espaço das manifestações – quer “boas” ou “más” – que interagem com o ser humano, muitas vezes sem a autorização do mesmo. É como um barulho estridente, que dispara e é perceptível, mesmo que dele não se goste ou admire qualquer traço característico. Assim, ao escolher o poema “Tchu-Tchá”, escolheu-se chamar a atenção para uma expressão contemporaneamente presente nos espaços culturais, lendo-a e relendo-a em prol de uma criação em vídeo-poema.

O Brasil, necessário considerar, sempre foi um celeiro de produções e apropriações semânticas. Em outros tempos, era *tchã* o que hoje é *tcha*. O verbo anglofônico *must*, em idos da década de 90, era usado – graças à difusão no vocábulo dos personagens de uma telenovela da Rede Globo –, com o significado de “o máximo” ou “maravilhoso”, conotação bem distante da original, na utilização da língua inglesa. Entre *tchus*, *tchas* e *tchãs*, o que se tem como constante é a evidência de que a língua é uma permanente festa. A língua se faz não pelas atribuições indexadoras de um dicionário, mas pela vida que pulsa em todos os lugares, seja numa biblioteca, de um modo recôndito; seja no potencial ubíquo das telas sensíveis ao toque e que, inclusive, acompanham os potenciais leitores numa “balada”, onde vão para “biritar”, dançar ou simplesmente cantar *tchus* e *tchas*.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. Poesia. Normalizações especiais. In: _____. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986, 674 p.

BANDEIRA, J.; BARROS, L. Introdução. In: _____. **Poesia concreta**: o

projeto verbovocovisual. São Paulo: Artemeios, 2008, 256 p.

BENSE, Max. Textos visuais. In: _____. **Pequena estética**. Trad. J. Guinsburg; I. D. Koudela. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, 233 p.

CAMPOS, Augusto de. Poesia Concreta. In: _____. PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, 207 p.

CAMPOS, Haroldo de. Poesiaconcreta-linguagem-comunicação. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; _____. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, 207 p.

DUBOIS, Philippe. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: _____. **Cinema, vídeo, Godard**. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 323 p.

LEMKE, Jay. L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, v. 49, n. 2, p. 455-479, jul./dez. 2010.

PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal In: _____. CAMPOS, A.; _____. CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975, 207 p.

SANTAELLA, Lucia. Da poesia concreta à ciberpoesia. In: _____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007, 468 p.

SANTAELLA, Lucia. Literatura expandida. In: _____. **Comunicação ubíqua: repercussões na cultura e na educação**. São Paulo: Paulus, 2013, 376 p.

RECEBIDO EM: 29/05/2017 ACEITO EM: 26/06/2018