



Escrita e leitura nos vídeos de Patrícia Lino e Matilde Campilho

Writing and Reading in the Videos by Patrícia Lino and Matilde Campilho

Thadeu C. Santos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro / Brasil

thadeusantos@gmail.com

Resumo: Desde *Roda lume* (1969), de Ernesto M. de Melo e Castro, o videopoema português perpassou décadas de experimentação ao largo da história da poesia editada em livros e impressos. Nos últimos anos, novidades tecnológicas como a câmera de celular e plataformas de compartilhamento de vídeos como o YouTube modificaram a maneira com que um videopoema pode ser feito, distribuído e lido/assistido. Essas novidades mostram-se imprescindíveis para analisar os videopoemas de Patrícia Lino e Matilde Campilho publicados recentemente. Na tentativa de propor um debate paralelo à crítica que se dedica ao estudo do videopoema em termos de expansão e de hibridismo em poesia, são apresentados tópicos sobre palavra e imagem presentes no ensaio “A reinvenção da leitura”, de Ana Hatherly (1981). A simplificação da feitura de vídeos e a facilidade de hospedá-los em plataformas como o YouTube parecem interferir propositivamente nos vídeos de Lino e Campilho e apontam para um caminho oportuno a esta e a novas gerações de poetas portugueses.

Palavras-chave: escrita; leitura; poesia portuguesa contemporânea; poesia concreta; videopoema; videopoesia; YouTube.

Abstract: Since *Roda lume* (1969) by Ernesto M. de Melo e Castro, Portuguese video poem has gone through decades of experimentation along the history of poetry edited in books. In recent years, technological innovations such as the mobile camera and video sharing platforms like YouTube have changed the way that a video poem can be made, hosted and read/watched. These novelties are essential to analyze the

recently published video poems by Patrícia Lino and Matilde Campilho. In an attempt to propose a debate parallel to the criticism of the study of video poem in terms of expansion and hybridism in poetry, important topics on word and image are presented in Ana Hatherly's essay "The Reinvention of Reading" (1981). The simplification of video-making and the ease of hosting them on platforms such as YouTube demonstrate a purposeful interference and seem to point to an advantageous path for this and new generations of Portuguese poets.

Keywords: writing; reading; contemporary Portuguese poetry; concrete poetry; videopoem; videopoetry; YouTube.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 21 de novembro de 2019.

1 Introdução

Um dos debates críticos mais acalorados sobre poesia nas últimas décadas concentrou-se em desmistificar (ou mistificar?) as relações entre palavra e mídia para além dos modelos gráficos. Se, em algum momento da jornada gutembergiana, impressos impuseram-se como um padrão para o acesso à poesia, novidades tecnológicas como a do vídeo inseriram-se nesse contexto e complexificaram a feitura do poema por poetas e/ou artistas visuais. Desde então, a crítica teceu diferentes aportes para tentar distinguir a poesia entre outros campos das artes cinéticas como o cinema, a videoarte e a televisão, em alguns casos, fornecendo predicados para fomentar a má afamada discussão sobre o que é e o que não é poesia.

Nesse sentido, uma classe de objetos a qual denominou-se videopoema aparenta materializar essa discussão. Embora não seja unanimidade, o termo *videopoema* nos ajuda a estudar os pormenores da manifestação da poesia em vídeo tendo em vista um exercício de crítica literária. Provoca-se, a partir do termo, uma possibilidade de análise do vídeo enquanto partícipe da literatura. A atitude mostra-se necessária pois dificilmente um videopoema não poderia também ser entendido como uma peça de videoarte, termo mais afim da crítica de cinema. *Videopoema*, pois, cumpre um papel importante aqui, pois abre as possibilidades do vídeo para interpretações sobre escrita e leitura, temas capitais para a literatura, entre outros.

Além disso, essa concorrência interna da crítica sobre o vídeo (videopoema *versus* videoarte) permite uma discussão do videopoema voltada para o próprio campo audiovisual, em paralelo a noções de expansão – ou de hibridismo –, ora rotineiras no trato da poesia contemporânea (PEDROSA, 2015; SOARES, 2019). Talvez assim seja possível iluminar as tentativas de aferir se os videopoemas importam pouco ou muito à compreensão dos fenômenos latentes do vídeo. E, por conseguinte, avaliar como tais fenômenos influem na atividade de criação e de crítica literárias sobre vídeos.

Para dar escopo ao assunto deste artigo, a produção recente das poetas portuguesas Patrícia Lino e Matilde Campilho, em seus diferentes vídeos, nos coloca em um novo momento para a crítica sobre o videopoema. Isso porque a distribuição dos vídeos no YouTube – desde 2010, a mais popular plataforma de compartilhamento de vídeos on-line – reconfigura algumas notações da história recente do vídeo, principalmente por favorecer a fragmentação, a não-convencionalidade e a autopublicação (*self-made videos*), tópicos fundamentais quando pensamos as práticas de *videomakers*. Soma-se, ainda, a divulgação imediata. Diante desse novo cenário, a mirada/leitura de cada vídeo compartilhado pode acontecer simultaneamente a sua divulgação, mantendo-se disponível ao longo do tempo, conforme a vontade de sua própria criadora, que pode decidir quando o vídeo pode ou não pode ser visto – os canais mantidos pelas poetas funcionam como um arquivo aberto, em que é possível, além do fácil acesso aos materiais, comentá-los e republicá-los livremente.

2 Videopoema ou um problema para a leitura

O vídeo *Engenhoca* (2019a, 3'37"), de Patrícia Lino, é quase didático diante desses problemas generalizados do videopoema. Em seus primeiros segundos, vemo-nos diante de uma captura de tela retransmitida. O espectador/leitor está diante de uma página em branco do Microsoft Word, um dos softwares mais comuns para o escritor profissional na atualidade. Lino intencionalmente provoca o clichê do escritor diante da página em branco como ponto de partida da criação. Esse artifício inicial do poema, porém, não se trata apenas de um espelhamento para ilustrar como um escritor trabalha, pois o vídeo é mesmo um exercício de doloroso sentimentalismo: a trilha sonora, um

remix de “Barco negro”, fado de Amália Rodrigues, dá ritmo para a composição dos versos que surgem um a um na tela, acompanhados pela marcação do cursor. O refrão entoado pela voz da cantora “Eu sei, meu amor / Que nem chegaste a partir / Pois tudo em meu redor / Me diz qu’estás sempre comigo” (LINO, 2019a, 1’20”) surge no meio do vídeo, anunciando uma quase epígrafe do poema. *Engenhoca* trata-se, portanto, de um coração que incorpora o destino irrecusável de amar alguém cuja presença mostra-se descontinuada: “O amor não proíbe a engenhoca, / que é o coração”.

O vídeo reforça a sensação de um poema que está sendo escrito naquele exato instante, como se fosse um flagrante do momento em que é criado. No entanto, não sabemos se é realmente isto o que está em cena, não sabemos se se trata de uma performance, pensada de antemão, sobre a atividade de uma poeta ou se é de fato um registro em tempo real de como um poema é feito por Lino, praticamente de improviso. Um momento específico contribui para essa confusão. Na minutagem 2’30” do vídeo, o cursor apaga um verso há pouco escrito para colocar outro no lugar. Onde lemos:

Faço-te gargalhar, a tua cabeça
brilhante sobre a mesa e não

não vás

Deixas-me a tua camisola
Deixas-me provar o teu gelado de açafraão
(LINO, 2019a, 2’30”)

Passamos a ler:

Faço-te gargalhar, a tua cabeça
brilhante sobre a mesa e não

não vás

Deixas-me a tua camisola
Leva uma maçã para o caminho

O teu cheiro no algodão
O portão que se fecha sozinho
(LINO, 2019a, 2’37”)

Essa modificação nos aproxima da atividade de composição (e de edição) do poema, fazendo com que nós, como leitores, nos perguntemos se aquele movimento possui alguma interpretação implícita ao próprio vídeo. Fica-se na dúvida se, afinal, o verso “Deixas-me provar o teu gelado de açafão” faz parte ou não do poema, uma vez que podemos considerá-lo como elemento movido e interrompido do vídeo – algo inconstante que se manifestou, que apareceu mas que não quis ficar. Como citar o verso que foi apagado? Esse verso também deve ser ignorado pela leitura? Curiosamente, *Engenhoca* termina com uma procura um tanto angustiante pelo ser amado, em duas estrofes repetidas, reforçando não apenas a situação de impassibilidade amorosa como a de apego aos vestígios que foram deixados por algum amor que está de partida – que não está mais presente.

Onde estás que já não me alinho
com os dias

Onde estás que já não me alinho
com os dias
(LINO, 2019a, 3’25’)

A exposição da página em branco e a composição letra a letra do poema em *Engenhoca* também evidencia a origem imagética da escrita. A página em branco é, pouco a pouco, ocupada por uma mancha tipográfica, facilmente identificada como um poema. No entanto, não podemos nos distanciar do entendimento de que esta mesma página é, pois, uma tela – seus motivos tipográficos também são motivos videográficos. Essa ambivalência parece reelaborar o estatuto de permanência da palavra escrita. De repente, o verso apagado abruptamente após a seleção do cursor também coisifica aquela frase, torna-a frágil, capaz de ser colhida e movida com extrema facilidade. A palavra se pulveriza, provoca a leitura a cada inscrição, fazendo-nos ler de acordo com o ritmo que a poeta programou, como se os leitores estivessem reféns de seu tempo. Artifícios da imagem em movimento colocam-se, então, como um problema para a leitura.

3 Ler desenhos: Ana Hatherly e “A reinvenção da leitura”

No entanto, como ler um videopoema? O ensaio “A reinvenção da leitura”, de Ana Hatherly (1981), publicado primeiramente em 1975, importa-nos especialmente porque propõe uma análise dos resultados – a própria motivação para ler – da prática do poema visual enquanto modificador do entendimento de que a leitura é algo que se realiza alienadamente à constituição da palavra enquanto imagem.

Nesse ensaio, Hatherly (1981) empenha-se em indicar as consequências à leitura da evidência da imagem apresentada pela poesia visual. Para lograr seu objetivo, ela nos coloca em direção à origem da escrita pictórica, remontando a mais longínqua antiguidade da escrita. Em diálogo com Sylvester Houéddard, a autora recupera a noção de que o ato de escrever está intimamente ligado ao ato de desenhar, “a escrita é uma pintura de palavras” (HATHERLY, 1981, p.138), ela diz, afastando-se de noções banalizadas sobre o uso do alfabeto, como a que se concentra em denotá-lo apenas como um sistema de representação fonético.

Hatherly (1981) provoca o leitor de poesia a submergir dentro das propostas de problematização da leitura oferecidas por alguns movimentos vanguardistas do século XX, principalmente aqueles que evidenciaram a escrita como uma particularidade da imagem. O “texto-visual” (termo emprestado de Max Bense para denominar escritas como as do poema visual) remonta milênios de práticas escriturais, em diferentes sociedades, desde o pictograma ao ideograma e o alfabeto, entre outros.¹

¹ Um importante estudo do artista visual Julio Plaza (1986), que tratou das possibilidades videográficas de um sistema de comunicação à época chamado de videotexto (VDT, uma espécie de fax decodificado via linha telefônica em tela), parece dialogar com a perspectiva diacrônica de Hatherly sobre escrita e leitura. Plaza resgata a malha geometrizada do Neolítico (7000 a.C.-2500 a.C.) como uma das raízes da linguagem daquele novo serviço de telecomunicação. Isso porque a cestaria dos povos que habitavam a região que hoje corresponde ao Oriente Médio produziu imagens muito similares às que Plaza experimentou naquele equipamento eletrônico. “A partir disso”, diz Plaza (1986), “já se pode adiantar, através de uma analogia claramente visível, que o operador de VDT tem hoje a mesma dificuldade que o homem do Neolítico, quando este tratava de adequar e traduzir um desenho analógico em forma orgânica para a malha altamente geometrizada da cestaria, das esteiras em papiro e mesmo do tecido, pois a trama e urdume organizavam-se como retícula que apreendia o desenho, adequando-o à nova realidade industrial. O resultado era um desenho altamente geometrizado e digitalizado por ser esquemático em relação ao original”. PLAZA, J. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 83.

Logo, o poema visual não poderia revelar-se totalmente à leitura que o pretendesse resumir apenas pelo significado de alguma palavra sem que houvesse igual atenção ao conjunto de características que lhe conferem uma imagem. Isso está, de certo modo, na raiz do desenvolvimento da poesia visual. Nesse contexto, também a ilegibilidade – os usos da forma das inscrições e dos espaços em branco – deve somar-se ao resultado da interpretação, principalmente quando estamos diante de um poema concreto.

A leitura reinventada, portanto, também implica em ato criativo, não apenas como algo consequente à legibilidade, mas também como algo que considera as demais comunicações ilegíveis que o poema transforma. É por isso que Hatherly conclui que “saber ler é saber criar” (1981, p. 141), intuindo a abertura pela participação que o poema visual requer à noção mesma de leitura. A ilegibilidade, então, é jamais algo descartável ou fortuito.

Embora sem essa intenção, o ensaio de Hatherly encontra campo fértil para uma transferência propositiva de suas explanações – à leitura do poema visual – para o videopoema. Não apenas dos videopoemas que foram originados diretamente do exercício concretista, mas de qualquer videopoema. Assim aponta o comentário do professor e crítico Manuel Portela (2012, p. 442) ao ensaio “A reinvenção da escrita”:

Legibilidade e ilegibilidade são resultado da tensão interna entre as diferenças materiais que o texto propõe e a relação dessas operações formais com os limites dos códigos de leitura disponíveis. Reinventar a leitura seria responder à reinvenção da escrita decorrente dos processos de intermediação, fragmentação, especialização, visualização e performativização da palavra.

As questões levantadas por Hatherly (1986) sobre palavra e imagem se mostram perspicazes para uma melhor compreensão das dinâmicas operantes em *Engenhoca*. Apesar de este videopoema guardar alguma distância dos ditames da poesia concreta, não seria também causa de uma “tensão interna” o apagamento daquele verso? Haveria alguma situação oculta no fato de que “Deixas-me provar o teu gelado de açafraão”, um verso que ainda não parece aceitar o distanciamento que por ora se coloca, fora substituído por “Leva uma maçã para o caminho”, um verso que parece liberar o ressentimento para o inevitável distanciamento? Podemos ler essa substituição também como “texto”, ter

ciência do que foi apagado, para ter ciência do que depois foi incluído? Vale dizer que é este justamente o momento de virada do poema, quando o tom de negação é desdobrado para o de aceitação e de despedida.

Esse breve trecho de invenção mostra-se bastante singular quando aproximamos *Engenhoca* dos videopoemas realizados pelo concretismo como, por exemplo, *Roda lume* (1969, 3'02"), de Ernesto M. de Melo e Castro, um videopoema produzido para a televisão que, após ser veiculado certa vez, fora destruído pela emissora por ter sido considerado de nenhum interesse (REIS, 2014). Em *Engenhoca*, lidamos com um poema em verso livre, cuja aparição do texto volta-se mais a exteriorização – flagrante ou feitichizada – da atividade em tempo real de criação de um poema no Microsoft Word. De certa forma, esta implicação está muito mais próxima da atividade dos poetas atualmente do que a atividade dos poetas concretos, embora seja evidente a importância da aventura concreta para analisarmos a materialização desse videopoema.²

Contudo, *Roda lume* não pode ser atropelado quanto à importância do gesto de Melo e Castro na realização de seu empreendimento artístico inaugural. Belén Gache (2006), poeta e pesquisadora espanhola-argentina, lembra no catálogo do II Festival Internacional de Video Poesía organizado pelo coletivo VideoBardo, em 2006, em Buenos Aires, de um importante vídeo realizado por Rrose Sélavy, pseudônimo de Marcel Duchamp, com colaboração de Man Ray, intitulado *Anémic cinema* (1926, 8'43"). Para Gache (2006), *Anémic cinema* pode ser considerado uma das obras precursoras do videopoema – é um vídeo que, de fato, parece antecipar a estética concretista que tomaria o mundo da poesia de assalto a partir dos anos 1950. Não à toa, é possível perceber em *Anémic cinema* alguma influência de *Un coup de dés*, de Mallarmé, poema-livro que causou forte impacto tanto em Duchamp quanto nos concretistas (ARBEX, 2011). *Roda lume* apresenta-se, portanto, como um vídeo que inaugura a tomada do concretismo da atividade poético-

² Vale ressaltar que os videopoemas concretos, tanto os de Melo e Castro quanto os da franquia brasileira do grupo Noigandres e de poetas afins, realizados no início dos anos 1990 na Universidade de São Paulo, consistiam em sua maioria em animações dos poemas gráficos já existentes ou continham premissas doutrinárias já bem exploradas em publicações anteriores, talvez por isso, sejam um tanto menos significativos diante da totalidade do labor poético encampado pelo concretismo no Brasil e em Portugal (FERREIRA, 2004; BUORO, 2018; REIS, 2014).

cinética trabalhada anteriormente em *Anémic cinema*. Dessa vez, partindo de princípios literários, emparelhando-os às perspectivas da imagem em movimento, da composição ideogramática em direção à videográfica.

3 Os recados de Matilde Campilho: uma rachadura no YouTube?

Em um dos seus vídeos no YouTube, *REVOLUTION* (2019b, 2'16"), Patrícia Lino se aproxima do concretismo ao abrir diálogo direto com uma peça visual de Augusto de Campos, a "enigmagem" "Pentahexagrama para John Cage", uma homenagem ao silêncio trabalhado pelo antiprocedimento fundamental do músico norte-americano. Campos centraliza a figura de uma pauta musical comum subvertida através da pontuação das notas musicais nos espaços brancos, quando habitualmente é feita nas linhas pretas. De que se trataria essa revolução? Lino reproduz com cores a imagem de Campos e uma nota de piano soa a cada mudança de coloração. O silêncio é quebrado por um acompanhamento sonoro monótono e vagaroso. No entanto, a palavra "revolution" é processada em diferentes estados de animação e, aparentemente, desacompanha a instrução sonora, promovendo um contraste em direção a uma vitalidade primaveril. A palavra "revolution", pois, parece ganhar vida própria, desobedecendo com seus movimentos a ode ao silêncio e refazendo a perspectiva afixada anteriormente, tal qual uma anedota videográfica, que a imagem de Campos encapsulara.

Esse tipo de apropriação é amplamente debatida como um dos procedimentos mais inventivos que a internet propulsionou em relação ao "comportamento respeitoso" da recepção de obras de arte. É, inclusive, uma das consequências notadas pela convergência dos pontos de saída e chegada de objetos artísticos em um mesmo dispositivo multimídia, como os computadores e celulares. Isto posto, é possível apontar outros tipos de explorações mediais que se pautam de maneira similar, uma vez que plataformas como YouTube funcionam como arquivo aberto em constante modulação, intensificando ainda mais tais proposições de convergência da aparelhagem digital e do retrabalho e reprocessamento de obras.

Além disso, como parte da noção de arquivo aberto aqui encarada, não apenas videopoemas, mas vídeos que aparentam registros notadamente de arquivo de família, misturam-se nos canais que Patrícia Lino e Matilde Campilho mantém no YouTube. Se, por curiosidade, executamos todos os vídeos dos canais dessas poetisas em sequência,

assistiremos a não apenas as obras de arte mas também registros pessoais e, portanto, íntimos.

Contudo, nos vídeos de Matilde Campilho publicados no canal macmakuu (um pseudônimo?), as esferas artística e íntima ganham o mesmo corpo audiovisual, chegando ao ponto de desafiar a própria consideração de que se tratam de videopoemas no sentido trabalhado por Lino. Campilho parece remontar uma proposta audiovisual diarística, trabalhando um tipo de relato individuado que alcança uma posição elevada de poeticidade. É o caso de *Fevereiro* (2014c, 5'24"). Com 400 mil visualizações no YouTube, *Fevereiro* tem status de *hit*.

Na oportunidade do lançamento de *Jóquei* (2014), quando Campilho estreou no círculo oficial das letras portuguesas como autora de poemas, ela foi entrevistada pelo *Jornal I e*, ao ser questionada sobre se “os videopoemas e essas publicações na internet” trariam “algo de fresco ao embrulho da poesia”, respondeu assim (CAMPILHO, 2014b, s.p.):

É engraçado porque as pessoas deram-lhes o nome de videopoemas. Aquilo eram recados. Eu vivia longe, [no Brasil] com um fuso horário diferente, e muitas vezes aquilo eram só observações do mundo. Embora o poema seja normalmente curto, via que, quando a coisa passava um certo tempo, perdia-se. Temos muito para fazer. Aquela coisa do vídeo e do som talvez se apanhe de outra forma. Não sabia se chegavam a ser poemas. Para mim, são histórias que ia contando. Lá estava meio escondido, mas foi aparecendo. Trabalhava com notícias e misturava as duas coisas. Usava aquele espaço para contar as coisas como queria.

“Aquilo eram recados”. A montagem de *Fevereiro* é feita com registros notadamente amadores. Cenas gravadas no celular de paisagens do Rio de Janeiro revelam quadros que parecem direcionar o olhar do espectador para o céu e o horizonte infinitos. A tropicalidade evidente das escolhas de Campilho, como a aparição de coqueiros esvoaçados e panoramas do entardecer na praia de Ipanema, reforça a estação do verão na zona sul do Rio de Janeiro. Há também uma encenação do saudosismo, uma vez que *Fevereiro* é um vídeo que assume uma estrangeiridade, conseqüente do tempo vivido pela autora enquanto morou no Brasil. Poderíamos dizer, sem querer fincar pés em estereótipos, que a visualidade de *Fevereiro* poderia fazer parte de qualquer álbum audiovisual de recordações turísticas. No entanto, a narração produz um corte incisivo nessa plasticidade quase relaxada. No início do filme, a voz de Campilho (2014c) entra em *off*:

Escute só, isto é muito sério. Anda, escuta que isso é sério! O mundo está tremendamente esquisito. Há dez anos atrás o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi. Você percebe alguma coisa da mistura entre falhas e iluminação? Aliás, me diga, você percebe alguma coisa de carpintaria? Você sabe por que meteram um boi naquele estábulo ao invés de um pequeno rinoceronte? Deve ter tido alguma coisa a ver com a geografia. Ou com os felizmente insolucionáveis mistérios que só podem vir do misticismo asiático. Um boi é um bicho tão... inexplicável. Ainda bem. O amor é um animal tão mutante, com tantas divisões possíveis. Lembra daqueles termômetros que usávamos na boca quando éramos pequeninhos? Lembra da queda deles no chão? Escute, isto é sério. Andamos crescendo juntos, distraidamente. As árvores crescem conosco. Nossa pele se estende; nosso entendimento, teso, também. O século cresce conosco. O amor pelas vendas da cara do mundo... também. Quanto a um para um entre nós dois, isso logo se vê. Não sei nada sobre a paixão. Suspeito que você também não. Mas começo a entender que o compasso da fé está mudando a passos largos: dois pra lá e dois pra cá. Portanto, escute: isto é muito sério, isto é uma proposta aos trinta anos. Agora que o mercúrio assumiu sua posição certa, vem comigo achar o metrônomo mágico entre a folhagem. E no caminho até lá, vem dançar comigo, vem (CAMPILHO, 2014c, 0'03").

A narração de Campilho sobrepõe-se à pacata orla carioca, revelando a partir daquelas imagens uma série de situações completamente deslocadas de uma leitura que privilegia o olhar de turista; eis, então, a forma completa de seu recado. Um recado sobre o amor, sobre a cumplicidade e o destino.

No entanto, de início, quando Campilho rememora algum ensinamento sobre aquele estado de coisas, diz: “Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, não sei se entendi” (CAMPILHO, 2014c, 0'20"). Há, talvez, uma remissão à própria manifestação da luz no vídeo. Seja a luz que permite que uma imagem seja capturada pelo celular ou a luz da emissão da captura na tela. Também, essa “luz” que entra poderia ser a própria emissão do vídeo, manifesto feito uma rachadura no senso comum de realidade. Uma rachadura no YouTube? Consequente, Campilho explora essa imagem em outros trechos da narração em *Fevereiro*, quando diz: “A luz entrou torta por nós a dentro, mas, olha, eu gosto de você!”, “a luz do verão passado quebrou

o vidro da melancolia e agora ela fica se expandindo pelas ruas todas” e “o mestre ainda não veio decretar o começo da abstenção e, olha, a luz ainda está conosco” (CAMPILHO, 2014c, 3’22”; 3’57”; 4’48”). Essas indicações de manifestações da luz parecem construir uma ponte entre o discurso mesmo do vídeo e dos ambientes que lhe serviram de cenário para filmagem, num curioso jogo de remontagem e deslocamento entre visualidade e narratividade.

Em seus vídeos, Campilho engenhosamente provoca outras estranhezas a partir da própria mídia que está, então, a manipular. No vídeo *Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio* (2014a, 2’11”), uma roda-gigante toda iluminada com neons chamativos concorre com sua narração pausada, então, a voz de Campilho arma mais uma jogada em seu próprio discurso, “você me olhando e me pedindo que fale / ‘por favor fale mas não escreva’”, ela diz, para depois dar mais detalhes sobre a conversa que protagoniza o enredo de seu vídeo. Aqui, Campilho parece reforçar que é aquela a forma que ela quer dizer, talvez por não ser possível dizer de outra forma, mesmo que isso cause algum estranhamento, afinal, ela está falando consigo mesma. Ouvimos ela falar por dentro. O reforço em oferecer a fala no lugar da escrita – aparentemente quando era a escrita que era demandada – dá ao videopoema uma força apenas possível em seu próprio meio.

Assim também, em *não é cair: é voar com estilo* (2014d, 3’15”), a narração de Campilho inaugura o vídeo com uma desistência da escrita, quando a narradora procura, oportunamente, outra maneira de dizer o que deseja: “*I was going to write you a poem, but then I didn’t. A week ago I wrote you a tiny telegram e dizia ‘I’ll be home soon. Do not cry, Princess’*” (CAMPILHO, 2014d, 3’05”).³

É possível que essas escolhas pela recusa do poema como forma de discurso (de certa maneira também presente na entrevista para o *Jornal I*, quando Campilho prefere usar a palavra “recados” em vez de “videopoemas”) sejam intencionais no sentido de desenquadrar certo tipo de “mídia” de uma classificação já dada e, por isso, óbvia demais para dar conta do seu fazer. Talvez se sua intenção fosse realmente criar videopoemas, suas escolhas poderiam ter sido outras, distantes da aproximação da intimidade com a própria vida da poeta, segundo sua engenharia audiovisual particular.

³ “Eu ia escrever um poema para você, mas não escrevi. Semana passada, eu escrevi para você um telegrama breve e dizia ‘Eu vou voltar logo pra casa. Não chore, Princesa’.”

Contudo, a maneira como esses vídeos (poemas ou não) foram feitos e chegaram aos espectadores traz uma interessante lição sobre o momento da videoarte após a popularização do YouTube e plataformas similares. A vulgarização dos equipamentos de captação audiovisual e a facilidade de edição e distribuição é, com certeza, bastante determinante para a oportunidade que temos, agora, de observar tais objetos dentro de uma proposição de crítica literária. Se em algum momento dos anos 1990 foi necessário que um equipamento sofisticado e caro fosse adquirido pela Universidade de São Paulo para que poetas concretos brasileiros conseguissem produzir videopoemas ou que houvesse um convite de uma grande emissora de televisão para que Melo e Castro criasse *Roda lume* (REIS, 2014), hoje, algo próximo disso é possível a partir de um simples celular. Para o pesquisador Rodrigo Lopes (2012, p. 4):

Essa teia de inclusão e vulgarização do vídeo não poderia estar completa sem a inserção das câmeras de vídeo nos celulares. Sua criação e também constante evolução permitiu, mesmo com as diversas limitações técnicas impostas pelo tipo de lente e capacidade de personalização da captura, um registro foto e videográfico bastante peculiar do cotidiano.

A importância desses equipamentos é clara se pensamos nas possibilidades de interação entre eles e o computador: essas câmeras digitais – sejam as de celulares ou as fotográficas – facilitam o processo de captura das produções por parte do computador, agora uma peça-chave na produção videográfica. Placas de captura e caros cabos especiais passam a ser dispensáveis, o que em muito barateia e simplifica tal processo. Efetivamente, a presença dos computadores traz uma nova realidade técnica a ser levada em conta: ele possibilita processo de edição em quase qualquer contexto.

Os apontamentos levantados por Lopes (2012) que nos ajudam a compreender as técnicas utilizadas no trabalho em vídeo de Campilho também podem ser analisados a partir de um vídeo de Patrícia Lino que se aproxima bastante do Rio de Janeiro capturado por *Fevereiro*. Em *Copacabana* (2017, 1'54"'), o espectador/leitor vê-se diante do mar que remói a praia com suas ondulações em frente a duas crianças brincando na praia. O quadro do vídeo é intercalado por cartelas pretas em que o texto do poema aos poucos se revela, estabelecendo, desse modo, um constructo que pretende fundir os frequentadores do balneário com a própria noção de moradia, de lugar onde a vida não apenas acontece, mas é guardada.

olha lá os menino inquilino (*sic*) do mar
mora na minha testa o que resta do teu beijo

[...]
olha lá a vida
as circunstâncias do afeto
(LINO, 2017, 1'47'')

4 Considerações finais

Se podemos aqui delinear um momento inicial dessas práticas videopoéticas em arquivos abertos, rememorando o passado vanguardista recente e as reconfigurações dos modos de se fazer um vídeo na atualidade, vemo-nos próximos da vivência de uma profecia enviada pela experimentação do século XX sobre o futuro da poesia. Esta fora proferida por Waly Salomão, em 1983, durante a gravação de um encontro dele com Paulo Leminski, mediado pelo jornalista Leão Serva, da *Folha de S. Paulo*, e exibido em um programa de televisão. “O futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico”, disse Salomão, enquanto debatia com Leminski as novas configurações para o poema propostos por Julio Plaza a partir da manipulação do videotexto (ALBUQUERQUE, 2017).⁴

A simplificação de feitura do vídeo e a facilidade de distribuí-lo em plataformas como o YouTube demonstram, desde já, uma interferência propositiva para esses novos objetos da poesia. Se bem sabemos que a história da escrita se constitui num enredo em que palavra e imagem fundem-se em um mesmo corpo visual, as dinâmicas intrínsecas desse tensionamento apresentam-se mais expostas diante das artes digitais, em que as estruturas de linguagem são mais facilmente movidas e os objetos são mais facilmente distribuídos. A popularização de aparelhos capazes de emitir e receber arquivos em tempo real virtualiza os laboratórios de experimentação artística, mudando noções habituais em artes sobre acervo e exposição, publicação e autoria. Resta-nos, a partir de agora, aguardar o que será feito por esta e pela próxima geração de poetas portugueses, cujos caminhos para a inscrição videográfica colocam-se integralmente diante dessa abertura.

⁴ Ver também nota de rodapé 3.

Agradecimento

Agradeço imensamente a Juliana Travassos pelas lições sobre o videopoema na modernidade e contemporaneidade.

Referências

ALBUQUERQUE, T. Z. *Arranjos dinâmicos: escritura, gesto e vocalidade na poética de Waly Salomão*. 2017. 172 f. Tese. (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ARBEX, M. Anémic Cinéma: uma experiência do avesso da linguagem. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 8, p. 89-98, 2011. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.8.0.89-98>

BUORO, T. A escrita do poema concreto e sua recriação em vídeo. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 12, p. 47-58, 27 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely12a2>

CAMPILHO, M. *Conversa de fim de tarde depois de três anos no exílio* (vídeo). YouTube, 2'11", 2014a. Disponível em: <https://youtu.be/pQqBRZezPJk>. Acesso em: 29 set. 2019.

CAMPILHO, M. Entrevista ao *Jornal I*, 2014b. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/311971>. Acesso em: 29 set. 2019.

CAMPILHO, M. *Fevereiro* (vídeo). YouTube, 5'24", 2014c. Disponível em: <https://youtu.be/VasLnEWnAxY>. Acesso em: 20 set. 2019.

CAMPILHO, M. *não é cair: é voar com estilo* (vídeo). YouTube, 3'15", 2014d. Disponível em: https://youtu.be/TsFWIi_nOtU. Acesso em: 29 set. 2019.

FERREIRA, A. P. Videopoesia: uma poética da intersemiose. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 8, p. 37-45, dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-0739.8.0.37-45>

DUCHAMP, M.; RAY, M. *Anémic cinema* (vídeo). YouTube, 8'43", 1926. Disponível em: <https://youtu.be/eLwlsNK2CGg>. Acesso em: 24 set. 2019.

GACHE, B. Videopoesía o cómo escapar de la página blanca, 2006. Disponível em: <http://findelmundo.com.ar/belengache/videopoesia.htm>. Acesso em 29 set. 2019.

HATHERLY, A. “A reinvenção da escrita”. In: HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. (org.). *Po-Ex: textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p. 138-152.

LINO, P. *Copacabana* (vídeo). YouTube, 1’54”, 2017. Disponível em: https://youtu.be/8puJFhSI_UQ. Acesso em: 25 set. 2019.

LINO, P. *Engenhoca* (vídeo). YouTube, 3’37”, 2019a. Disponível em: <https://youtu.be/8DpzJHrn94E>. Acesso em: 20 set. 2019.

LINO, P. *REVOLUTION* (vídeo). YouTube, 2’16”, 2019b. Disponível em: <https://youtu.be/Qf6jqkVtb8w>. Acesso em: 29 set. 2019.

LOPES, R. E. L. Redimensionamento do espaço de exibição e distribuição de videoarte. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXV., 2012, Fortaleza. *Anais [...]*. Fortaleza: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012.

MELO E CASTRO, E. M. *Roda lume* (vídeo). PO-EX, 3’02”, 1969. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/>. Acesso em 29 set. 2019.

PLAZA, J. *Videografia em videotexto*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. *Estudos avançados* [on-line], São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142015000200020>.

PORTELA, M. Introdução a “A reinvenção da escrita”. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra, v. 2, p. 441-469, 2012.

REIS, P. Videopoesia: produção poética híbrida em língua portuguesa. In: TORRES, R. (org.). *Poesia experimental portuguesa: contextos, ensaios, entrevistas, metodologias* (e-book). Porto: Universidade Fernando Pessoa, p. 101-116, 2014. Disponível em: <http://www.po-ex.net>. Acesso em: 20 set. 2019.

SOARES, I. S. A linguagem da videopoesia e uma leitura de “Fevereiro”, de Matilde Campilho. *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, n. 13, p. 95-113, 9 jul. 2019. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely13a5>