

A arte cinética de Arnaldo Antunes: uma odisseia no ciberespaço

Arnaldo Antunes' kinetic art:
an odyssey in the cyberspace

Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Resumo

Neste artigo, analisaremos alguns desdobramentos da arte cinética, com o objetivo de relacionar artes plásticas, digitais e vídeos à mídia tecnológica. Em nossa pesquisa, de natureza bibliográfica, estabelecemos a seguinte metodologia: seleção, análise de textos e análise comparativa. A partir deste estudo, conseguimos demonstrar que o ambiente virtual e a linguagem eletrônica, por privilegiarem o hibridismo inerente à intersemiotividade, interferem de modo positivo na literatura e nas artes em geral, ampliando os recursos e inovando o processo criativo. Dessa forma, concluímos que as artes criadas ou difundidas no ciberespaço refletem valores da contemporaneidade, como rapidez, síntese e multiplicidade.

Palavras-Chave: movimento, ciberespaço, intersemiótica

Abstract

In this article we will analyze some kinds of kinetic art, in order to relate visual, digital and video arts to the technological medium. In our bibliographical research, we established the following methodology: selection, analysis of texts and comparative analysis. starting from this study, we got to demonstrate that virtual space and electronic language interfere in a positive way with literature and arts in general, enlarging the resources and renewing the creative process, for they privilege the hybridism inherent to intersemiotic relationships. that way, we concluded that the arts created or spread in the cyberspace reflect contemporary values, as speed, synthesis and multiplicity.

Keywords: movement, cyberspace, intersemiotics



Introdução

O ciberespaço é uma vitrine cobiçada por artistas e expressões artísticas e a justificativa para isso é bastante convincente. Os títulos e os nomes que fazem parte da rede têm o consumo impulsionado, no mercado formal, assim como têm a garantia de que serão associados à modernidade, tecnologia e inovação estética. Além disso, é preciso enfatizar que os recursos oferecidos pelo computador, *on-line* ou *off-line*, possibilitam novos modos de expressão artística, pelos efeitos que podem ser criados com as novas ferramentas ou a partir do intercâmbio de recursos e linguagens que a relação interartística oferece. Os limites de todas as artes são, hoje, testados, praticamente a todo momento, e a conclusão é sempre a mesma: não existem fronteiras. Todas as expressões artísticas acabam sempre encontrando novas formas, novas tendências e novos estilos, próprios à superação:

[...] em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que libertam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes. [...] tal liberdade, inclusive, pode viabilizar interessantes trocas sógnicas entre arte e tecnologia (GUIMARÃES, 2007, p. 39).

A heterogeneidade e a interação são características que predominam no ciberespaço, o que torna as trocas particularmente interessantes, já que o processo de identificação entre coisas tão distintas exige mais tempo e mais ajustes. Mas, simultaneamente, garante resultados mais inovadores e surpreendentes, por agregar elementos que, muitas vezes, nunca tinham dividido a mesma unidade de espaço-tempo:

A interface é o lugar onde a interação entre domínios heterogêneos se realiza e é a própria condição de possibilidade da interação. As interfaces permitem a conexão entre usuários e computadores, colocando à disposição novos serviços e formas de comunicação que redimensionam os processos de interação social e a produção de identidade e de subjetividade (REGIS, 2012, p. 182).

Embora Fátima Regis aborde especificamente as relações interpessoais, a análise feita pela autora cabe também às artes, que, contemporaneamente, apesar das diferenças, são modificadas e *redimensionadas* pelo ciberespaço. Tal ampliação será demonstrada, neste trabalho, a partir da literatura, arte que está se transformando constantemente, pelo uso da linguagem eletrônica. Lúcia Santaella (2015) é uma das autoras que estuda esse período de transição e de inovação do processo artístico-literário e, tal como Denise Guimarães (2007) e Fátima Regis (2012), a autora destaca que a tecnologia de fato assegura ao texto literário a conquista de um novo território, com técnicas e recursos igualmente novos:



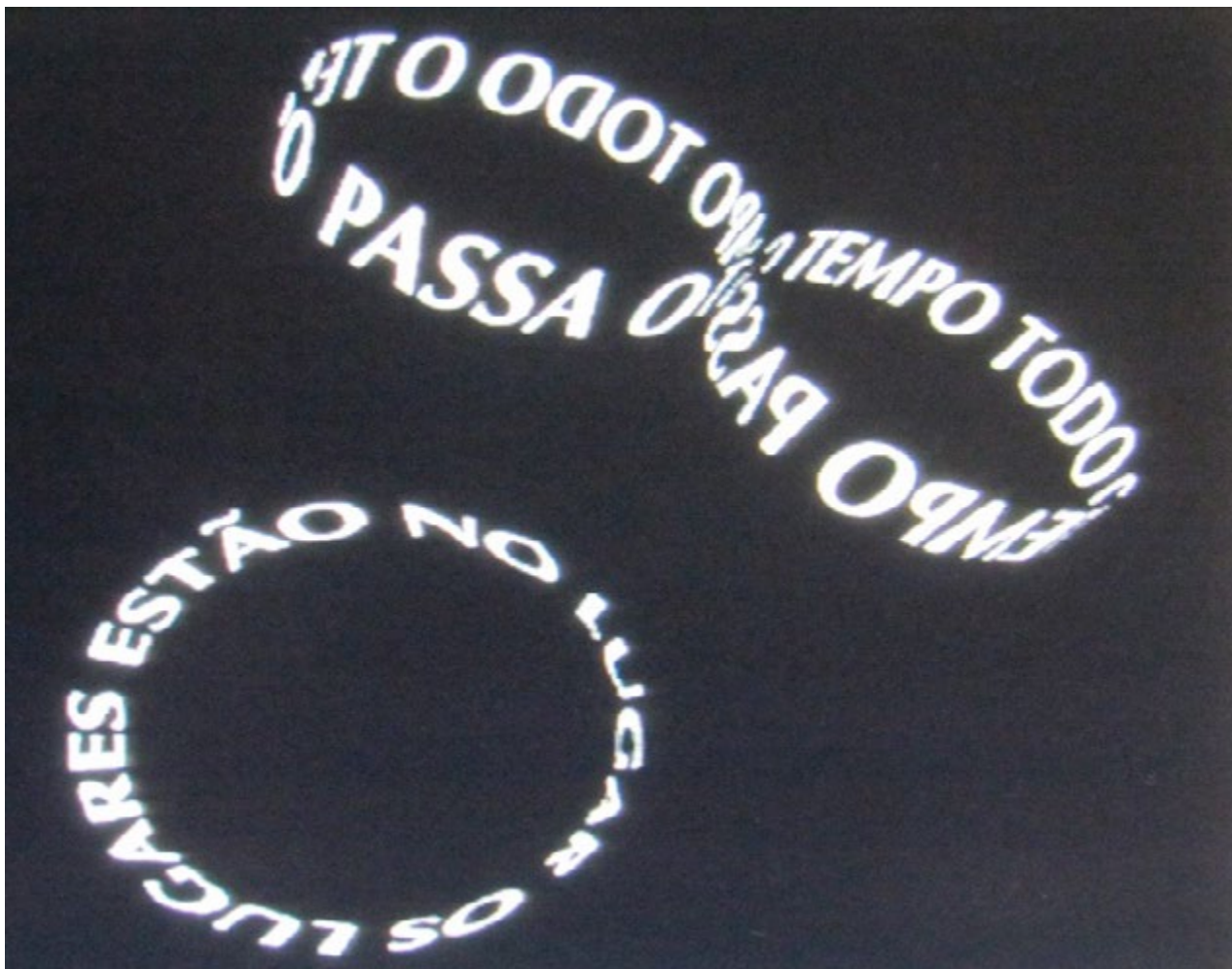
[...] a poesia atual entrou na paisagem eletrônica. [...] agora se trata de informação digital que se envia para todo o planeta em uma rede, de uma infraestrutura composta por computadores, cabos e transmissores [...] (SANTAELLA, 2015).

Escrever no meio digital oferece a oportunidade de se reimaginar o que é escritura, oportunidade que é levada às últimas consequências pelo artista-poeta (SANTAELLA, 2015).

Com base nessa perspectiva, que investiga a contribuição da tecnologia para o fazer literário, analisaremos, neste artigo, textos de Arnaldo Antunes que abrangem arte digital, artes plásticas e arte videográfica, para demonstrar de que maneira o artista trabalha a questão do movimento, para enfatizar a função do computador nas expressões artísticas em questão e para associar as características dessas obras ao perfil da sociedade contemporânea.

Arte digital e movimento

O poema *Tempo lugar*, de Arnaldo Antunes, é um ciberpoema que opõe as ideias de permanência e passagem do tempo, assim como expõe a relatividade da fixidez do espaço. Usando como reforço a figura geométrica do círculo, formado em linha contínua, sem indício de começo ou de fim, o artista dispõe, lado a lado, dois círculos com a mesma inscrição: “O tempo passa o tempo todo” (ANTUNES, 2015a). A repetição e a focalização do interior e do exterior do círculo permitem que o espectador visualize o texto na íntegra. Esse processo exige que as duas imagens representem ritmos diferentes do movimento do círculo, como se cada uma das figuras resultasse de um flagrante diferente da figura que gira, flutuando no espaço. Abaixo delas, surge um terceiro círculo, em que se lê: “Os lugares estão no lugar” (ANTUNES, 2015a), verso que é totalmente desconstruído pela ideia da passagem do tempo e pela sugestão de movimento, inerente à estrutura circular, predominante no poema.



Tempo lugar, de Arnaldo Antunes

Imagem disponível em: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>

Nesse poema, elementos verbais e não verbais se complementam, auxiliados pela manipulação digital do verso, que dobra e molda as palavras, conformando-as e posicionando-as em três círculos. “A imagem é, nesse caso, integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 54). A imagem do círculo, a repetição tripla dessa figura geométrica e o fato de o movimento circular sugerido ser reforçado pela constituição da própria circunferência exemplificam a equivalência mencionada pelos autores, processo que acentua a “complementaridade” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 54) ou a “determinação recíproca” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 55) e que também estabelece a intersemiotividade como pressuposto para a criação artística:

A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que conteúdos de imagem e palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 55).



Esse recurso da complementaridade, usado em *Tempo lugar*, era empregado com frequência na poesia concreta, movimento que influenciou bastante a arte de Arnaldo Antunes, que, inclusive, fez inúmeras parcerias com o concretista Augusto de Campos. Santaella e Nöth (1998), com base na divisão feita por Kibédi-Varga, mencionam a relação intrínseca da palavra com a imagem, ao apresentarem a definição de *coexistência*, processo que ocorre quando “palavra e escritura aparecem em uma moldura comum; a palavra está inscrita na imagem” (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 56). O poema *Tempo lugar* representa um exemplo desse artifício, quando os versos formam os círculos, concretizando a premissa de que *o tempo passa*, de fato. O texto cria ilusão de movimento, ao mesmo tempo em que demonstra a impossibilidade de que os lugares permaneçam.

A escolha de signos verbais e não verbais para compor o poema demonstra um exemplo de criação artística fundada no hibridismo e encontra perfeita sintonia no que Philadelpho Menezes (1991) denomina *montagem intersígnica*:

A leitura de um poema de montagem intersígnica está condicionada à ruptura com as estruturas de interpretação que [...] são predominantes culturalmente [...] (MENEZES, 1991, p. 162).

Sem dúvida, a combinação de dois elementos imagéticos distintos, palavras e formas geométricas, propõe estrutura diferenciada, ocasionada, principalmente, pela disposição dos versos na página e pelo contraste de cores. Entretanto, no caso do poema em análise, importa também verificar a influência da mídia nesse processo, afinal, em *Tempo lugar*, o texto é produzido em uma mídia eletrônica, o que o faz migrar da página impressa para a tela e, nessa transferência, mudam também o código e as ferramentas utilizados no fazer poético.

No texto poético em questão, sua natureza digital permitiria o movimento real dos círculos, a partir de efeitos de animação. Porém, a opção do artista foi pela sugestão apenas. Desse modo, a cinesse não se realiza plenamente, evitando que o texto concretize e execute o movimento. Mesmo assim, a arte digital de Arnaldo Antunes filia-se à arte cinética. A nomenclatura mais adequada pra classificar *Tempo lugar* é “arte op”, um tipo específico de arte cinética, que opta pela sugestão, em vez de privilegiar o movimento real, como explica Cyril Barret (2000):

[...] uma obra de Arte Op, quer seja considerada um ramo da Arte Cinética, quer não, não *representa* movimento: dá uma *impressão de que realmente se movimenta* (BARRET, 2000, p. 184, grifo no original).

No texto em análise, o verso é manipulado, de modo direto e inverso, possibilitando que ele seja torcido em formato circular, como se fosse uma linha ou um fio, tridimensional e maleável. Esse processo ocorreu pela fusão das artes escrita e digital, exemplificando o que Antônio Risério (1998) chama de *poemática*:

Não penso em poema digitado *no* computador, mas em poema feito *do* computador – ou seja: no texto que se constrói tirando partido



criativo do recurso da máquina. O que está em tela, portanto, é o texto submetido a procedimentos específicos da nova tecnologia da computação gráfica. É nesse sentido, e neste apenas, que me ocorre utilizar uma expressão como, digamos *poemática* (poesia + informática). Em outras palavras, a 'poemática' existe ali onde o produtor textual aciona as novas tecnologias de inscrição signíca, fazendo com que operações de interferência física na camada 'significante' do material simbólico dirijam-se para a configuração de 'significados' (RISÉRIO, 1998, p. 126, grifo no original).

Essa combinação de mídias reflete o apagamento das fronteiras que caracteriza a sociedade contemporânea, em consequência do fenômeno da globalização (BAUMAN, 2001, p. 122). Nessa perspectiva, não apenas as classes sociais, mas também as artes e as diversas áreas de conhecimento, se relacionam e se complementam, a partir de trocas e negociações contínuas, as quais possibilitam a ampliação de recursos e possibilidades. Cria-se, então, uma via de mão dupla, em que o ambiente digital se beneficia com a poesia, ao mesmo tempo em que a arte poética testa novas formas de expressão. A ideia que prevalece nesse processo é a de intercâmbio midiático, de modo a desencadear uma evidente evolução. Para enfatizar essa reciprocidade, em que a tecnologia oferece recursos que atualizam e ampliam as expressões artísticas e em que a arte se integra ao contexto do espaço virtual, Denise Guimarães (2007) afirma:

[...] a obra de arte contemporânea, se acaso perdeu sua hegemonia, aproxima-se da tecnologia não apenas como estratégia de sobrevivência, mas sim de enriquecimento expressivo. Desse modo, em interface com as máquinas, a arte busca nova energia no universo cibernético, naquele mundo híbrido e perturbador, no qual impera a conexão entre natural e artificial (GUIMARÃES, 2007, p. 39).

Sem dúvida, com o advento da Informática, a sociedade passou por inúmeras transformações, as quais ocasionaram a revisão das expressões artísticas. Contudo, tal como a arte é delineada pelo aspecto social, ela também o influencia, redefinindo paradigmas e reorientando as ações do artista e do espectador, respectivamente, nos momentos de criação e recepção do objeto artístico.

Artes plásticas e cinese

A noção de movimento também é trabalhada por Arnaldo Antunes nas artes plásticas, que não apenas sugerem, mas concretizam a cinese e, algumas vezes, fazem uso da tridimensionalidade para alcançar esse efeito. Ao apresentar os principais tipos de arte cinética, Cyril Barret menciona as "obras envolvendo movimento por parte do espectador" (BARRET, 2000, p. 189). A peça intitulada *360°*, que é mostrada na imagem a seguir, se encaixa nessa classificação:



360°, de Arnaldo Antunes

Imagem disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=2#>

Esse tipo de obra tem dois antecedentes de fundamental importância. Em primeiro lugar, o objeto *porta* é descontextualizado, ou seja, é tirado de seu ambiente e de seu uso convencionais e vira uma obra de arte. A reinserção ou a recontextualização dá à porta uma nova função, totalmente distinta de seu uso habitual, tal como estabeleceu Marcel Duchamp, por meio do conceito de *ready-made*.

Em *360°*, a porta não serve para ser aberta ou fechada, possibilitando entradas e saídas. Aliás, não existe nem mesmo um limite que estabeleça e diferencie o lado interno e o externo. Arnaldo Antunes propõe que o espectador observe o objeto e passe a usá-lo de outra maneira, girando-o e posicionando-o de modo a escolher e a delimitar o espaço e a posição de um interior, que se desenha apenas mentalmente, na imaginação de cada um, em um processo ativado pelo modo como cada espectador manipula e movimenta a porta.

O segundo nome e o segundo conceito a influenciar a porta (re)criada por Arnaldo Antunes são Ferreira Gullar e neoconcretismo, respectivamente. Sem dúvida, para a arte cinética, esses antecedentes são de maior importância, pois é justamente a teoria do *não objeto*, de Gullar, que exige a interferência do espectador, o que, por sua vez, dá movimento à

obra, tal como demonstrado anteriormente, no tipo de obra cinética apresentado por Barret. Na passagem abaixo, fica explícita a função determinante do espectador, no neoconcretismo, razão pela qual esse movimento pode ser considerado uma das bases de 360°:

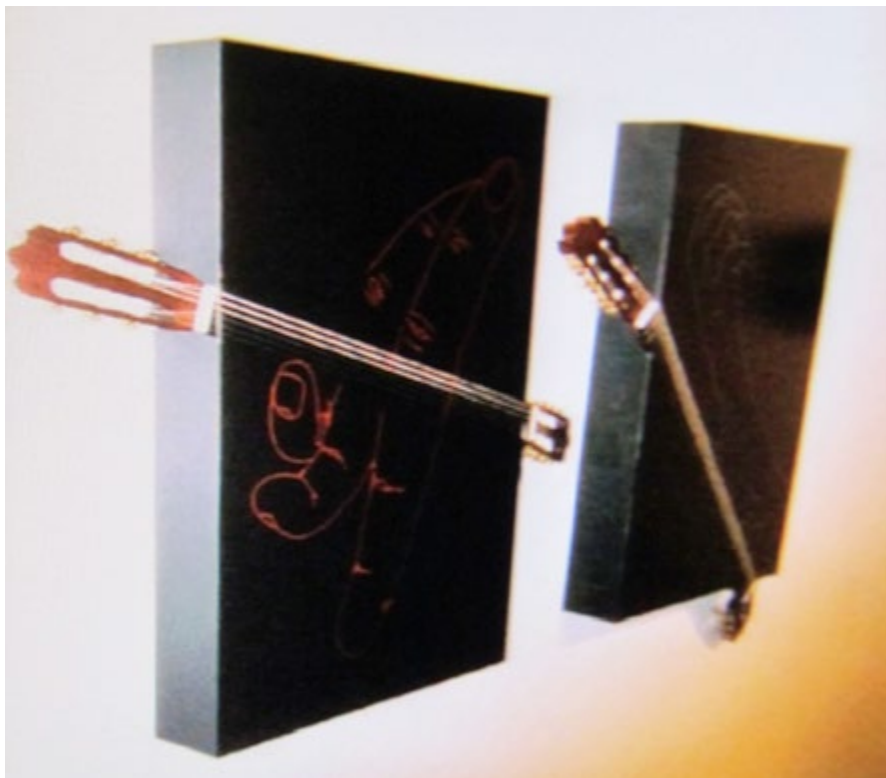
O não-objeto, formulado por Ferreira Gullar, é o signo que não substitui nem representa nada, e sua existência depende da ação do espectador sobre ele, dando-lhe expressividade. É uma potencialidade pura, cuja existência se dá pela manipulação do espectador que lhe confere significados no ato da leitura ou apreensão: 'o espectador é solicitado a *usar* o não-objeto. A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra' (MENEZES, 1991, p. 59, grifo no original).

A porta de 360° é, então, um *não objeto* e só conquista o status de objeto, no momento em que recebe a ação do espectador sobre ela:

Na Arte Cinética, a composição não se mostra toda de imediato. O espectador [...] tem que recompor e construir a obra por si mesmo (BARRET, 2000, p. 187).

Entretanto, o objeto, no ambiente da exposição, não respeita as mesmas normas e funções do objeto *porta* convencional, porque ele se presta a interferências variadas.

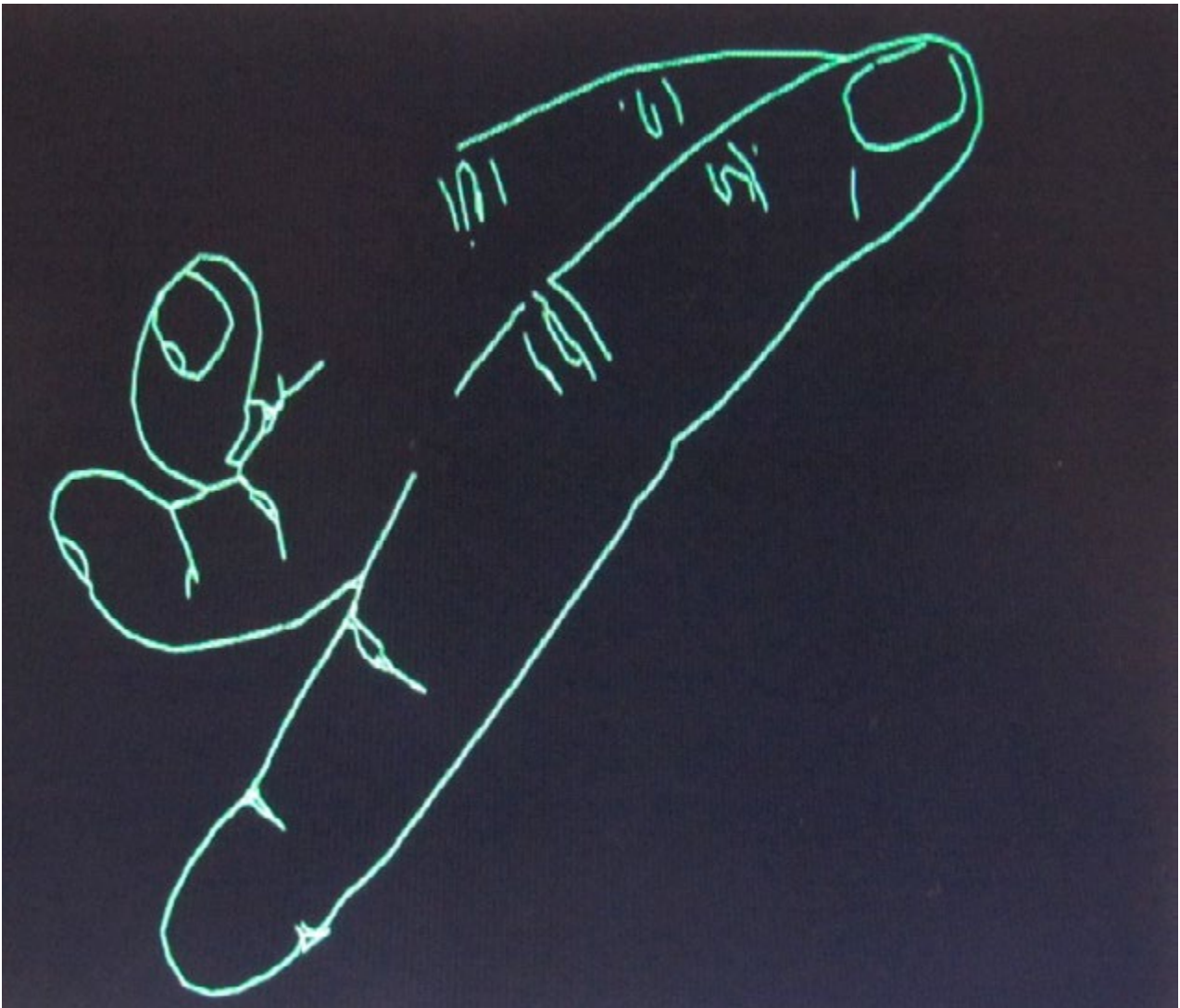
Outra obra de arte que aparece na seção de artes plásticas, no site oficial de Arnaldo Antunes, é *Meu refrão*, com desenhos feitos com contornos de cores fortes e que representam mãos com dedos que sugerem movimento.



Meu refrão, de Arnaldo Antunes

Imagem disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=2#>

As telas da série são feitas a partir de uma arte digital que representa a intensidade e o movimento da luz néon sobre uma superfície preta. A imagem a seguir, *Hand-made 6*, pode ser considerada a precursora de *Meu refrão*.



Hand-made 6, de Arnaldo Antunes

Imagem disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=7#>

As obras são classificadas diferentemente, no site oficial do artista. *Meu refrão* aparece na seção de artes plásticas e *Hand-made 6* integra a parte de artes digitais. Desse modo, ambas filiam-se a tendências distintas, porque utilizam linguagem e recursos variados. O exemplo-base, feito no computador, artificializa o traço do desenho e, pelos efeitos de cor, luz e sugestão de movimento, dada pela posição da mão e dos dedos, filia-se a outro tipo de arte cinética: as “obras envolvendo luz” (BARRET, 2000, p. 191). Na área da cinesis, “a luz é o meio mais efetivo de apresentação visual de ritmos e padrões de movimento” (BARRET, 2000, p. 191).

As experiências de Arnaldo Antunes com a luz compreendem expressões artísticas variadas. Além das artes plásticas e digitais, as parcerias dele com Augusto de Campos



iluminaram o céu de São Paulo, em instalações realizadas à noite e que utilizavam a luz néon em pleno espaço. Em 1990, poemas são “projetados com raio laser na intervenção urbana realizada na Avenida Paulista, com Haroldo e Augusto de Campos e Walter Silveira” (ANTUNES, 2015g). Um ano depois, ocorre a segunda intervenção, que contou não apenas com projeção de textos a laser “nas fachadas dos edifícios das avenidas Paulista e Consolação” (ANTUNES, 2015g), mas também com sons. “O evento incluiu poemas de Arnaldo, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira e do mexicano Octavio Paz” (ANTUNES, 2015g). A partir dessa arte cinética, o próximo passo foi usar a mídia tecnológica, ou seja, o computador, para fazer o contorno luminoso, o que obrigou o artista a trocar a noite pela tela escura. Posteriormente, a imagem criada digitalmente virou quadro e a tela deixou de ser relacionada a propriedades eletrostáticas, para se configurar na tradicional estrutura de tecido esticado sobre uma base de madeira.

Nesse tríptico processo, houve perdas e ganhos significativos. Se, na arte digital, a obra perdeu o efeito real dos tubos de néon, é certo que ganhou maior repercussão, pelo fato de, hoje, o mundo virtual ser a maior e melhor vitrine para qualquer tipo de arte. Na outra experiência de transição, que transformou a imagem digital em arte plástica, a repercussão diminuiu, considerando-se que esse tipo de arte, convencionalmente, restringe-se a galerias e a salas de museus (mas até esse efeito pôde ser contido, com a ajuda do computador, já que, a foto do quadro, quando exposta em um site, passa novamente a fazer parte da vitrine eletrônica, o que garante mais visibilidade e maior acesso). Contudo, a noção de movimento foi potencializada, pela inclusão de parte de um instrumento na imagem, peça que completa o gesto e a posição da mão e dos dedos. Forma-se, então, uma imagem parcial: mão tocando um instrumento de cordas.

Entretanto, em um plano maior, a imagem pode ser ampliada: alguém tocando um violão. Evidentemente, essa segunda imagem empresta as vantagens de uma representação baseada na metonímia (que, no caso de *Meu refrão*, ocorre, fundamentalmente, pela imagem do *braço* da guitarra, que é parte do instrumento musical, mas que, pelo fato de ser chamado de *braço*, pode ser também relacionado ao corpo humano). Sendo assim, a partir da imagem inteira, que mostra alguém tocando violão, é feita uma seleção, que privilegia apenas parte essencial à significação, ou seja, o ato de tocar o instrumento. Então, a obra em questão, após a imagem ter sido selecionada e recortada, sugere o todo, que é imaginado pelo espectador, a partir da visualização de uma parte do conjunto.

Vídeo e movimento

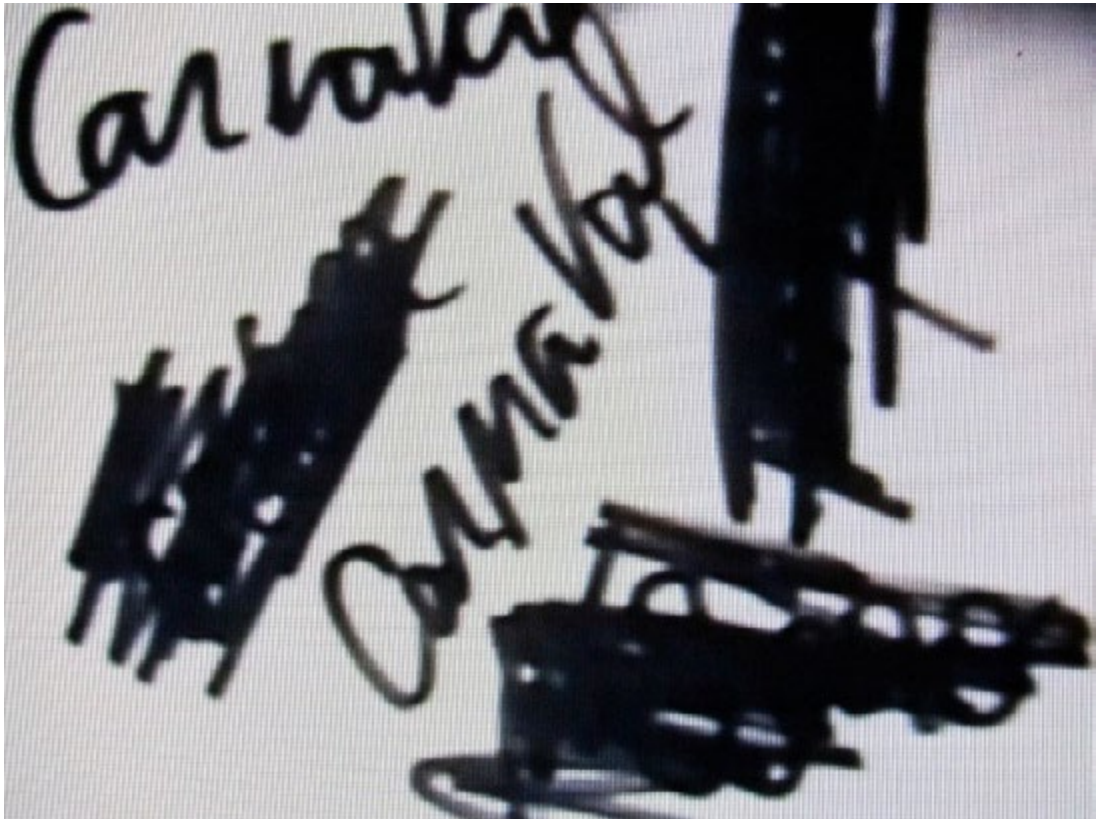
Com o vídeo, o movimento atinge seu ápice. Se antes o texto ficava inerte na página impressa e a *montagem* era feita pela sucessão das páginas em um processo não contínuo, pela interferência da pausa a cada movimento de virada da página, agora o texto ganha movimento. Nos textos de Arnaldo Antunes que se enquadram nessa categoria, a videografia e o espaço virtual disponibilizam recursos que modificam completamente a expressão literária. Essa nova característica é dada pela passagem

do texto da página impressa para a tela do computador. Dessa forma, os vídeos do poeta podem ser qualificados como “obras que se movimentam” (BARRET, 2000, p. 188), exemplificando mais um desdobramento da arte cinética. Observem-se, a seguir, alguns fotogramas de *Carnaval*:

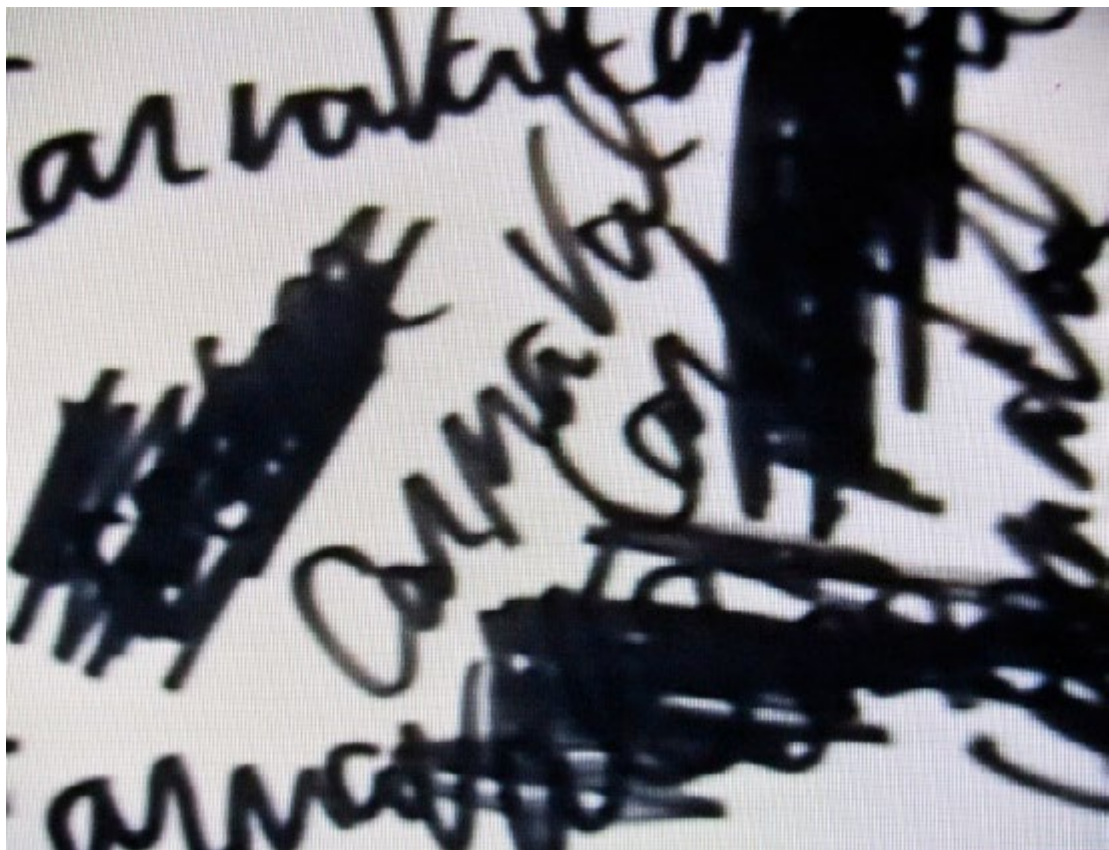


Primeira etapa do vídeo *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, com as palavras *árvore* e *pássaro*.¹
Vídeo disponível em: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>

1 As três etapas de *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, foram fotografadas pela autora deste artigo, durante a execução do vídeo. O mesmo ocorreu com as imagens do vídeo **O interno exterior**, que serão mostradas mais adiante.



Segunda etapa do vídeo *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, com as palavras *árvore*, *pássaro* e *carnaval*.
Vídeo disponível em: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>



Terceira etapa do vídeo *Carnaval*, de Arnaldo Antunes, na qual predomina a palavra *carnaval*.
Vídeo disponível em: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>

Além da cinesa, que é elemento-base da arte videográfica, há outros aspectos que se sobressaem no texto *Carnaval*. O aspecto temporal do enunciado coincide com o da enunciação, pois a duração da leitura do texto é igual ao tempo de execução do vídeo. Não há cortes, de modo que o artista prioriza o tempo real, assim como ressaltam Santaella e Nöth (1998), em comentário sobre a *fatura videográfica*:

Caracterizando-se basicamente como registro de imagens em tempo real, que, diferentemente da foto e do cinema, pode dispensar os processamentos intermediários, a fatura videográfica permite, antes de tudo, a coincidência do tempo da emissão com o tempo da recepção (SANTAELLA; NÖTH, 1998, p. 80).

Essa característica relaciona-se fortemente com o caráter metalinguístico, pois o espectador acompanha toda a realização do texto, no momento exato em que ele é feito. Seguindo à risca o significado da expressão *work in progress*, o vídeo *Carnaval* mostra a execução do texto. Entretanto, o texto se diferencia de outras obras de cunho metalinguístico, porque não dá acesso ao processo prévio à sua realização, etapa em que a criação artística de fato ocorre. Em vez disso, o autor, já tendo estabelecido como será apresentado o vídeo e quais serão as etapas de sua composição, privilegia o momento posterior à concepção da ideia, momento em que a obra se consolida, sem espaço para erros, rasuras ou novas tentativas. Desse modo, o vídeo se faz simultaneamente ao momento da *leitura* e da observação do espectador.

Excetuando o processo criativo, a execução do texto, em sua perspectiva prática, é instantânea, assim como sua apreensão pelo leitor. Considerando que essa é uma das propriedades da imagem, sobretudo do vídeo, que tem ao seu dispor o movimento, o qual permite ao artista imprimir determinado ritmo à sua obra, ocorre, então, perfeita sintonia entre as características da mídia escolhida (e também da própria tecnologia, em um sentido mais amplo) e a demanda da contemporaneidade, época marcada pelo imediatismo, pelo efêmero e pela transitoriedade. Sobre isso, Zygmunt Bauman (2001), em *Modernidade líquida*, faz a seguinte afirmação:

Não se ganha muito com considerações de 'longo prazo'. Se a modernidade sólida punha a duração eterna como principal motivo e princípio da ação, a modernidade 'fluida' não tem função para a duração eterna. O 'curto prazo' substituiu o 'longo prazo' e fez da instantaneidade seu ideal último. Ao mesmo tempo em que promove o tempo ao posto de contêiner de capacidade infinita, a modernidade fluida dissolve – obscurece e desvaloriza – sua duração (BAUMAN, 2001, p. 145, grifo no original).

Carnaval apresenta essa característica de rapidez. Entretanto, isso não se dá pelo caráter metalinguístico ou pelo formato de vídeo, mas porque esses dois elementos são difundidos por meio de uma mídia tecnológica que privilegia a instantaneidade. Tempo e espaço se misturam e se confundem no ciberespaço, de modo a priorizar a velocidade, tanto nos produtos informativos quanto nos textos artísticos. Pela escolha dessa mídia



específica, o vídeo de Arnaldo Antunes pode ser considerado um *videopoema*, termo que, segundo Denise Guimarães (2007):

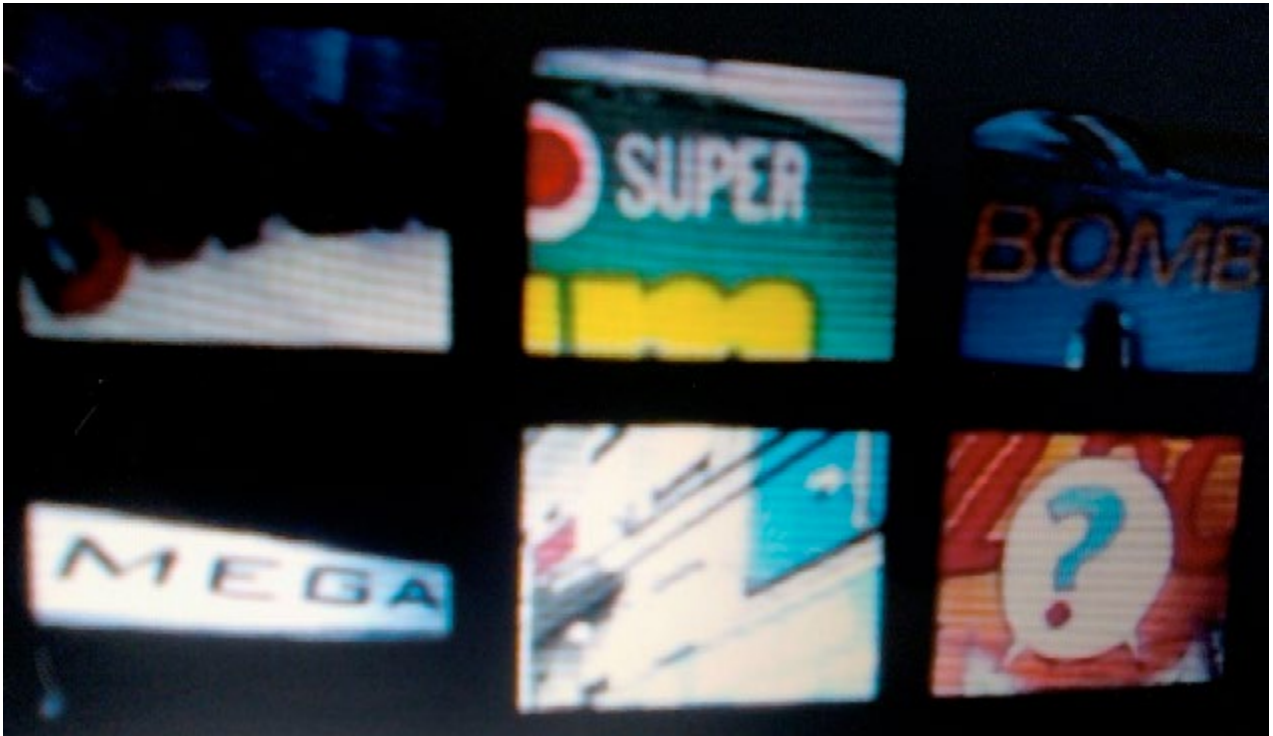
[...] tem sido usado, no Brasil e em Portugal, desde os anos 80, quando ocorrem algumas experiências pioneiras com a poesia nas telas dos computadores ou das televisões, viabilizando as primeiras obras poéticas que se valem da exploração de novas tecnologias e reiterando a busca de um movimento que vá além da bidimensionalidade da página impressa (GUIMARÃES, 2007, p. 51-52).

Apesar de Antunes não ter feito parte do primeiro grupo que trabalhou com *videopoema*, ele é considerado um precursor nesse tipo de arte, no Brasil, e integrou projetos que se destacaram na década de 1990, como o *Vídeo Poesia*, realizado “no Laboratório de Sistemas Integráveis, da escola politécnica da USP, entre 1992 e 1994” (GUIMARÃES, 2007, p. 55). Nesse grupo, tiveram destaque os seguintes trabalhos:

Bomba e SOS, de Augusto de Campos, *Parafísica* e *Crisantempo*, de Haroldo de Campos, *Femme*, de Décio Pignatari, *Dentro*, de Arnaldo Antunes, e *O arco-íris no arco curvo*, de Júlio Plaza (GUIMARÃES, 2007, p. 55, grifo no original).

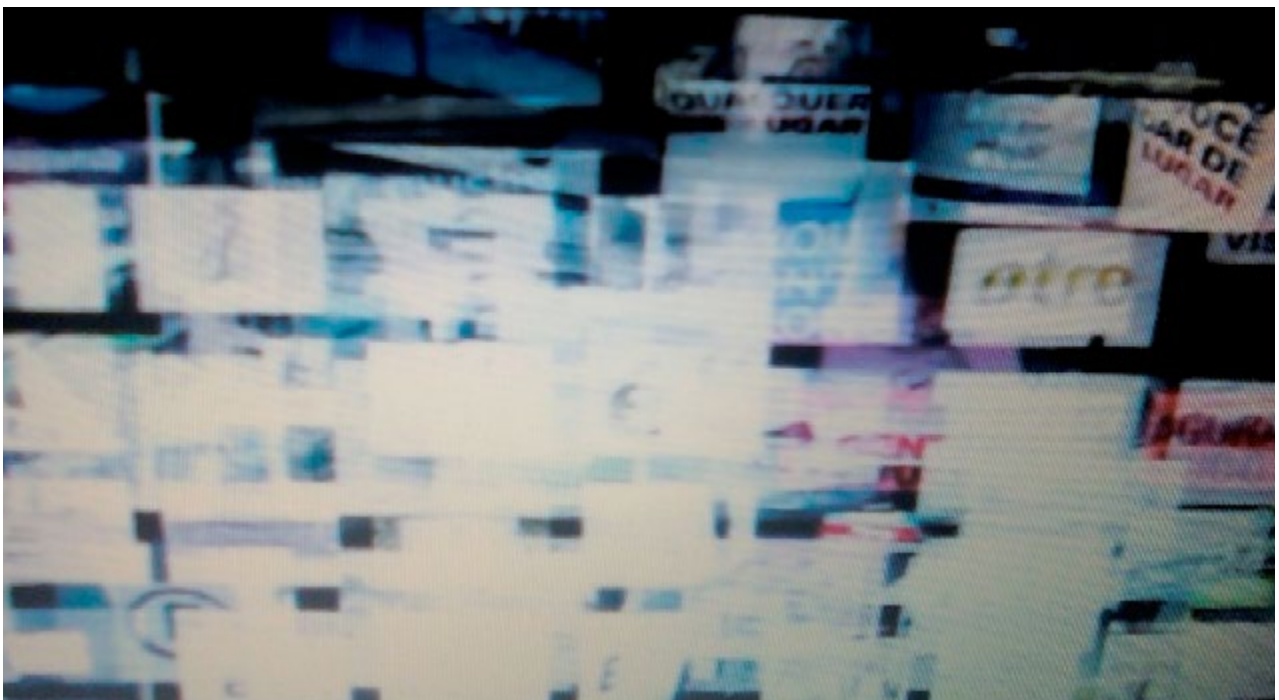
A lista é bastante representativa, não apenas porque reúne artistas de renome, mas também porque define as relações e as influências da obra de Arnaldo Antunes, que utiliza muitos dos princípios do trio concretista com o qual trabalhou. Em consonância com seu trabalho também está a parceria entre o poeta e o escritor Júlio Plaza, afinal este autor é contemporaneamente reconhecido como estudioso e nome referencial nos estudos que envolvem Intersemiótica, área em que se inserem as produções de Antunes, pelo hibridismo dos recursos e das linguagens que o artista utiliza.

Seguindo a tendência da intersemiotividade, o vídeo *O interno exterior*, de Arnaldo Antunes, faz uso de linguagens múltiplas e distintas, porque agrega diferentes sistemas sógnicos, próprios da arte digital, do cinema, do videoclipe, da publicidade e da literatura. Como *Carnaval*, a obra intitulada *O interno exterior* é um *videopoema* que celebra a rapidez e a instantaneidade. O vídeo, de quase quatro minutos, exemplifica e questiona o excesso e a diversidade de informação, que invadem a sociedade contemporânea, nas ruas, nos comerciais de TV e também no ciberespaço. Inicialmente, o vídeo mostra textos publicitários separados, mas em ritmo acelerado. Em seguida, nove e, depois, doze anúncios dividem espaço, sendo focalizados em uma mesma tela. Em uma próxima etapa, dezenas de informações se sobrepõem e, finalmente, surgem várias telas, que reproduzem simultaneamente diversas informações. Nesse processo, multiplicidade e rapidez servem para expandir o alcance dos textos, na tentativa de tornar evidente uma característica importante do ciberespaço: o agigantamento do espaço destinado à publicidade, à informação e ao consumo, qualidade (ou defeito) que, por sua vez, está associada à maior vulnerabilidade do leitor/espectador, manipulado constante e inconscientemente por uma avalanche de marcas, produtos e notícias. As imagens abaixo demonstram algumas etapas do vídeo:



Detalhe da tela de anúncios de *O interno exterior*

Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=CfyDoL5MY_s>



O interno exterior: Sobreposição de anúncios

Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=CfyDoL5MY_s>



Philadelpho Menezes (1991), em *Poética e visualidade*, relaciona a colagem à rapidez, associação que pode ser usada como base para a análise de *O interno exterior*:

A colagem exerce a mesma função que nas artes plásticas [...], já que a organização caótica dos signos [...] subjuga a finalidade semântica, impedindo uma produção de leituras de significados, demais difusos e confusos, dirigindo o observador a uma apreensão sensorial predominantemente visual [...]. A leitura [...] parece se reduzir a uma intenção de rapidez informacional [...] que afasta a criação de elaborações semânticas, prevalecendo o significado elucidativo do título (MENEZES, 1991, p. 114).

Nessa passagem, o autor ressalta que a colagem dificulta a interpretação, pela organização caótica e pelas inúmeras referências que apresenta. Além disso, a pluralidade de anúncios gera, de fato, um efeito de esvaziamento do conteúdo proporcionalmente inverso ao imenso número de informações que é apresentado. Em razão disso, logo após os primeiros anúncios publicitários veiculados no vídeo, aparecem, na tela, as seguintes palavras: “SILENCE / STOP TOTAL / nada fica” (ANTUNES, 2015f, grifo no original). Depois do acúmulo de produtos e marcas, apresentados em ritmo frenético, vem a pausa, momento em que, quase sempre, o espectador constata que não se lembra de todas as informações, muito menos do primeiro produto que foi anunciado. Isso encontra respaldo nas palavras de Karin Hueck (2015), que afirma:

A velocidade com que a informação viaja o mundo é algo muito recente, com o qual os seres humanos ainda não sabem lidar – e muito menos aprenderam a filtrar (HUECK, 2015).

Em meio aos textos que se alternam ininterruptamente no vídeo, surge outro conjunto de palavras, em telas diferentes: “Excess / EXCESS ACESSO Etc. / [...] / TUDO / I AM ENDLESS / [...] / NO LIMITS” (ANTUNES, 2015f, grifo no original). Para acentuar a repetição e a multiplicidade, esporadicamente são usados símbolos feitos com círculos, figuras que metaforizam o ciclo vicioso do consumo, movimentado pelo próprio consumidor e pelos anúncios de ofertas e produtos. Devido a isso, destaca-se, em *O interno exterior*, a função conativa da linguagem, pela utilização de verbos no modo imperativo, como “faça”, “suba” e “reserve” (ANTUNES, 2015f). Mostrando total afinidade com o público atual e com as características da sociedade e da arte contemporâneas, Arnaldo Antunes reproduz, em seu *videopoema*, o acúmulo informacional que aprisiona o leitor cotidianamente.

Considerações finais

A arte de Arnaldo Antunes, aqui apresentada, com foco na cinesia, privilegiando diferentes expressões artísticas e também tipos distintos de movimento, acompanha a sociedade, que se caracteriza, hoje, pela rapidez e pelo imediatismo. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, há uma passagem que trata especificamente da rapidez e, nesse trecho do livro, Ítalo Calvino refere-se ao século XXI como um período em que

“outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso [...]” (CALVINO, 1998, p. 58, grifo no original). Em consonância com essa constatação, Arnaldo Antunes usou a tecnologia para fazer mudanças que permitem que sua obra se alinhe às novas linguagens e tendências. Sendo assim, sua *odisseia* se renova, porque faz uso de um novo tipo de espaço, virtual, cibernético, característico do mundo contemporâneo nos aspectos mais diversos: pessoal, profissional ou artístico. Portanto, se a sociedade muda, a arte também muda, a exemplo do que é mostrado nesta imagem, de *O interno exterior*:



As palavras *arte* e *change*, no detalhe de uma das telas de *O interno exterior*
Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=CfyDoL5MY_s>



Nos textos aqui analisados, embora a rapidez se destaque, pelo fato de todos os exemplos estarem relacionados à arte cinética, ressalta-se o caráter híbrido, inerente ao ciberespaço e à linguagem digital, que permitem a “interdependência dos elementos dentro de um ambiente em constante fluxo” (SANTAELLA, 2015).

Essa evolução, que acarretou mudanças nas artes, novamente encontra respaldo no aspecto social, que condiciona o fazer artístico, de modo a fazer com que a arte e o próprio artista sejam totalmente inseridos em seu tempo, refletindo suas tendências e seus princípios:

Em toda a parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição [...]; que retiram seus recursos [...] de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2004, p. 88).

O global é, hoje, inseparável do hibridismo, da multiplicidade e das inter-relações, características que vigoram no século XXI e na arte, consolidando e exemplificando o aspecto social do fazer artístico.

Referências

ANTUNES, A. **Tempo lugar**. Disponível em:

<http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>. Acesso em: 15 abr. 2015a, 12:57:26.

_____. **360º**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=2#>. Acesso em: 15 abr. 2015b, 12:55:42.

_____. **Meu refrão**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=2#>. Acesso em: 15 abr. 2015c, 12:54:23.

_____. **Hand-made 6**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras.php?id_type=7#>. Acesso em: 15 abr. 2015d, 12:41:12.

_____. **Carnaval**. Disponível em: <http://arnaldoantunes.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>. Acesso em: 22 abr. 2015e, 13:15:42.

_____. **O interno exterior**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=CfyDoL5MY_s>. Acesso em: 21 abr. 2015f, 15:10:07.

_____. **Biografia**. Disponível em: <http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php>. Acesso em: 07 jul. 2015g, 11:47:23.

BARRET, C. Arte cinética. In: STANGOS, N. (Org.). **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 184-195.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.



- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- GUIMARÃES, D. A. D. **Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.
- HUECK, K. **Sobre a ansiedade**. Disponível em:
<<http://super.abril.com.br/saude/ansiedade-447836.shtml>>. Acesso em: 23 mar. 2015, 09: 12: 21.
- MENEZES, P. **Poética e visualidade**. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: UNICAMP, 1991.
- REGIS, F. **Nós, ciborgues: tecnologias de informação e subjetividade homem-máquina**. Curitiba: Champagnat, 2012.
- RISÉRIO, A. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SANTAELLA, L. **A poesia concreta como precursora da ciberpoesia**. Disponível em:
<<http://issuu.com/mimacarfer/docs/outubro>>. Acesso em: 28 abr. 2015, 08: 38: 53.

Recebido em 29/05/2015

Aceito em 04/07/2015

Verônica Daniel Kobs

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2009). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2000). Licenciada em Letras Português-Latim pela Universidade Federal do Paraná (1997). Professora do Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade. Professora do Curso de Graduação de Letras da FACEL e da FAE. Consultora de língua portuguesa e linguagens da RPC TV. Membro de grupos de pesquisa credenciados junto ao CNPq. Autora de diversos artigos sobre Literatura e Estudos Interartes. Autora de livros didáticos de Língua Portuguesa publicados pela editora Iesde Brasil S. A. Atualmente, desenvolve trabalhos que abrangem as áreas de Intermídias e Estudos Culturais, enfocando, respectivamente, as relações entre palavra e imagem e as questões de identidade e alteridade na sociedade contemporânea. E-mail: anfib@bol.com.br