

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

MARIA CLÁUDIA LOPES

POÉTICAS DIGITAIS: EXPERIMENTALISMO E HIBRIDISMO

GOIÂNIA

2016

MARIA CLÁUDIA LOPES

POÉTICAS DIGITAIS: EXPERIMENTALISMO E HIBRIDISMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e Estética.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins Nascimento

Goiânia

2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

L864p Lopes, Maria Cláudia.
 Poéticas digitais [manuscrito] : experimentalismo e
 hibridismo / Maria Cláudia Lopes – Goiânia, 2016.
 140 f. : il. ; 30 cm.

 Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
 de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
 – Literatura e Crítica Literária, 2016.
 “Orientadora: Profª. Dra. Maria Teresinha Martins do
 Nascimento”.

 Bibliografia.

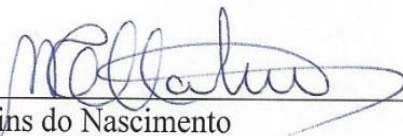
 1. Poesia. 2. Hibridação. 3. Computadores e civilização. I.
 Título.

CDU 82-1.09(043)

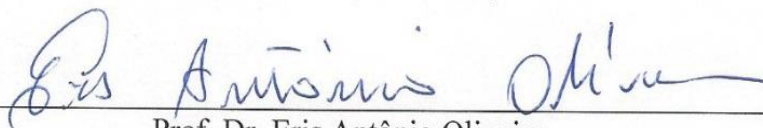
POÉTICAS DIGITAIS: EXPERIMENTALISMO E HIBRIDISMO

Dissertação aprovada em 09 de março de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA



Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Eris Antônio Oliveira
PUC Goiás



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso
IFG

Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri Oliveira
PUC Goiás (Suplente)

Dedico este trabalho a Deus por ser a minha fonte de inspiração durante todo o processo de escrita desta dissertação. Aos meus queridos e amados filhos, Camila e Gustavo, pelo carinho e apoio.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela minha vida e todas as bênçãos concedidas;

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Teresinha Martins Nascimento, por direcionar os meus estudos e orientar na elaboração desta dissertação;

Aos queridos professores, Dr. Éris Antônio de Oliveira e Dr. Maurício Vaz Cardoso, que aceitaram o convite para participar da Banca Examinadora de minha defesa;

Aos meus filhos pela compreensão, dedicação e carinho durante todo o desenvolvimento deste trabalho;

À minha família que sempre acredita e confia em mim;

Aos amigos que me incentivaram e apoiaram na realização deste mestrado.

OS POEMAS

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro,
eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante
em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhoso espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

Mário Quintana

RESUMO

A poesia digital consiste num tipo de produção poética para a qual é imprescindível o uso do computador e da internet, tanto no âmbito de sua produção quanto de sua leitura, sendo caracteristicamente, um objeto da cibercultura. Propõe-se demonstrar a poesia digital, enfatizando suas características como produção literária, reconhecendo-a como uma modalidade que provoca mudanças em relação ao paradigma do texto impresso, sendo realizado em uma tela de computador, em ambientes polissêmicos, tendo suas marcas fônicas e visuais do signo verbal presente. Mesmo hibridizado, permanecem as marcas da poeticidade, comprovando que as novas mídias vieram concretizar o movimento das palavras no espaço, o que pode reconhecer como percurso de revelação da visualidade no poema. A pesquisa bibliográfica desta dissertação foi feita a partir dos pressupostos teóricos de Ana Hatherly, Emanuel de Melo e Castro, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco e Lúcia Santaella, visando demonstrar o trabalho com inclusões e hibridações, adequadas ao universo móvel do ciberespaço, onde tudo interage e se transforma, em que o passado e o presente se aglutinam, o espaço e o tempo não são mais medidos em termos cronológicos ou diacrônicos, mas sim, em termos de sintonias, simultaneidade, sincronicidade.

Palavras-chave: Poesia digital; hibridismo; semiótica; cibercultura.

ABSTRACT

Digital poetry is a poetic production that uses computers and internet in its production and reading is essential, typically being an object of cyberculture. It is proposed to demonstrate the digital poetry, emphasizing its features as a literary production, recognizing it as a mode that causes changes to paradigm printed text, being held on a computer screen in polysemic environments with their phonic and visual cues this verbal sign. Even hybridized, the trademarks of poetic remains, proving that new media came to realize the movement of the words in space, which can recognize as route revelation of visuality in the poem. The literature of this work was made from the theoretical assumptions of Ana Hatherly, Emanuel Melo e Castro, Charles Sanders Peirce, Umberto Eco and Lucia Santaella, aiming to demonstrate the work with inclusions and hybridizations, suitable for mobile cyberspace universe, where everything interacts and turns in the past and present coalesce, space and time are no longer measured in chronological or diachronic terms, but in terms of tunings, simultaneity, synchronicity.

Keywords: Digital Poetry; hybridism; semiotics; cyberculture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 11
CAPÍTULO I - OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA LITERÁRIA: VISUALIDADE E MOVIMENTO.....	
1.1 Poesia / literatura além da linguagem escrita.....	p. 17
1.2 O experimentalismo na poesia.....	p. 24
1.3 Desconstruções e reconstruções da Poesia Experimental às Poéticas Digitais.....	p. 48
CAPÍTULO II - A POESIA MULTIMÍDIA E A SUA RELAÇÃO COM OS SIGNOS.....	
2.1 As imagens e os signos.....	p. 63
2.2 As criações literário-artísticas e a tecnologia.....	p. 87
CAPÍTULO III – AS POÉTICAS DIGITAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS.....	
3.1 A palavra.....	p. 108
3.2 A imagem.....	p. 115
3.3 O som.....	p. 121
3.4 O movimento.....	p. 124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.134

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – O ovo - Símiás de Rodes	p. 25
FIGURA 02 - O ovo novelo - Augusto de Campos	p. 26
FIGURA 03 – Carmina Figurata – Rabanus Maurus	p. 29
FIGURA 04 – Constantino Magno – Publílio Optaciano Porfírio	p. 30
FIGURA 05 – Planta de um monumento em homenagem à Rainha Maria Sofia Isabel	p. 31
FIGURA 06 - Sonetto – G. Platino	p. 32
FIGURA 07 – Labyrintho Difficultoso – José da Assunção	p. 34
FIGURA 08 – Entrai José Triunfante	p. 36
FIGURA 09 - Epitalâmio aos noivos Joana e Luís	p. 38
FIGURA 10 – Árvore – Gottfried Kleiner	p. 39
FIGURA 11 – Douro prudente nobre humano afável	p. 40
FIGURA 12 – Montage + valada Strade x Joffre	p. 42
FIGURA 13 - Karawane - Hugo Ball	p. 43
FIGURA 14 - Lettré-Océan – Apollinaire	p. 44
FIGURA 15 – La Cravate	p. 46
FIGURA 16 – Um Coup de Dés – Stéphane Mallarmé	p. 49
FIGURA 17 – Solida - Wladimir Dias Pino	p. 56
FIGURA 18 – Excerto do poema A Ave - Wladimir Dias Pino.	p. 57
FIGURA 19 – Poema A Ave - Wladimir Dias Pino.	p. 57
FIGURA 20 – Amor – mundo ou a vida esse sonho triste	p. 66
FIGURA 21 – Poema visual de Jorge Caraballo	p. 68
FIGURA 22 – Fiat Lux – Anelito de Oliveira	p. 70
FIGURA 23 – Poema Bomba – Augusto de Campos	p. 73
FIGURA 24 – Cidade (2001) – Sílvia Laurentiz	p. 74
FIGURA 25 – Poemas encontrados	p. 75
FIGURA 26 – Ninho de Metralhadoras	p. 79
FIGURA 27 – Translação – Cassiano Ricardo	p. 81
FIGURA 28 – A espiral logarítmica	p. 82

FIGURA 29 – <i>Community of words</i>	p. 83
FIGURA 30 – Pessoa – Arnaldo Antunes	p. 84
FIGURA 31 – SOS – Augusto de Campos	p. 85
FIGURA 32 – <i>Dreamlife of Letters</i> – Brian Kim Stefans (1999)	p. 89
FIGURA 33 – Desertos – Vera Casa Nova	p. 94
FIGURA 34 – Hambre caminhante - Clemente Pandim	p. 100
FIGURA 35 – Pêndulo (1962) – E.M. de Melo e Castro	p. 104
FIGURA 36 – Aqui – Augusto Campos	p. 112
FIGURA 37 – Poema Sem Saída – Augusto Campos	p. 113
FIGURA 38 – Tempo Lugar – Arnaldo Antunes	p. 120
FIGURA 39 – <i>I, you, we</i> – Dan Waber and Jason Pimble	p. 127

INTRODUÇÃO

Em meio à rápida popularidade das inovações tecnológicas da informação surge um novo contexto que amplia as possibilidades da criação artística, principalmente com a disponibilidade do acesso à internet dos computadores pessoais, sem se prender a suportes predeterminados, assim apontam os processos da ordem do experimental, do inter e do transdisciplinar. Com isso, os objetos estéticos emergem com a finalidade de promover transformações não apenas das artes, mas também da semiótica. Dessa forma, este trabalho enfatiza a poesia multimídia que se realiza utilizando ferramentas e recursos tecnológicos avançados.

A poesia digital focaliza suas características enquanto produção literária cuja existência se relaciona diretamente ao universo digital. Trata-se de um tipo de produção poética que lança mão de recursos computacionais, e assim, provoca mudanças em relação ao paradigma do texto impresso. Para essa produção artística, não há fronteiras, pois ela é inovadora e fluida, como afirma Melo e Castro, “poesia é delírio da forma. Por delírio entende-se, sim, o limite último da compreensão e da incompreensão, da apreensão e da repulsa, dos fatos e das situações, e dos valores por eles criados.” (MELO e CASTRO, 1993, p. 18).

Este estudo sobre poéticas digitais visa demonstrar que essas composições se resultam da utilização de novas ferramentas para a criação poética, realizadas na tela de um computador e se configuram pela expansão de seus elementos significativos, abarcando diferentes sistemas de linguagem. Nesse sentido, considera-se que a linguagem poética reitera seu status enquanto resguarda suas marcas e seus elementos visuais e sonoros em qualquer tipo de suporte; sabendo que os multimeios lhe impõem nova forma, mas não retiram o essencial: o caráter plurívoco e autorreflexivo da linguagem, que se tornam mais polissêmicas dadas às especificidades das novas mídias, que é o resultado de um processo que se revela evolutivo, inovador e construtivo. Como afirma a autora:

[...] os meios do nosso tempo, neste início do terceiro milênio, estão nas tecnologias digitais, nas memórias eletrônicas, nas hibridizações dos ecossistemas com os tecnossistemas e nas absorções inextricáveis das pesquisas científicas pela criação artística, tudo isso abrindo ao artista, horizontes inéditos para a exploração de novos territórios da sensorialidade e sensibilidade. (SANTAELLA, 2002, p. 14).

Neste trabalho, investiga-se acerca da semiótica, porque é o campo dos estudos de linguagem que nos permite observar e analisar os elementos constitutivos do poema.

O poema digital realiza-se em ambientes polissêmicos, tendo presentes suas marcas fônicas e visuais do signo verbal. Mesmo hibridizado, transformado e manipulado, reitera sua identidade, uma vez que conserva suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos, comprovando que as novas mídias digitais vieram concretizar o movimento das palavras no espaço, o que sempre foi fundamental para a configuração do que, à distância, se pode reconhecer como percurso de revelação da visualidade no poema.

Desde o Período Barroco até à Contemporaneidade, a perspectiva visual é explorada no poema, sendo assim, pode-se afirmar com a observação daqueles visuais que há a intenção explícita dos poetas em trabalhar com a linguagem de forma significativa, utilizando a exploração visual para transformar o ato de sua criação. Observa-se que a tradição experimental e visual caminha paralelamente à tradição do verso. Compreende-se que a criação literária do trabalho estético com os signos verbais foi se transformando, e a poesia passou das composições constituídas pelas ênfases nos processos semânticos e fônicos, para as criações visuais realizadas no material impresso na página e recentemente, para a composição de poéticas realizadas na tela de um computador. Dessa forma, se faz necessário adquirir *um novo olhar* para as poéticas digitais com o objetivo de apreender o movimento ligado à visualidade.

Constata-se que a poesia multimídia é uma criação artística que constrói seu texto integrando o signo verbal à luminosidade, sombra, perspectivas, planos, cores, som e movimento centrípeto/centrífugo, contínuo/descontínuo, ascendente/descendente, rápido/lento, dentre outros modos de expressão e realização, sendo possível a aplicação do conceito de poema - entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos às suas manifestações em novos suportes. Reconhece-se que a arte acompanha os avanços tecnológicos (e, em muitas situações, é causadora deles) a fim de empregar técnicas novas para descobertas estéticas, sempre rompendo com o tradicional e instaurando diferentes modos de criação. Então, novos conceitos são introduzidos com a poesia digital, ampliando as possibilidades do fazer artístico, sem que, para isso, se tenha que estar preso a suportes predeterminados, o que gera processos da ordem do experimental, do inter e do transdisciplinar. Assim, surgem objetos estéticos que promovem atravessamentos de procedimentos, não só de artes distintas, mas também de regimes semióticos diferentes.

Compreende-se que a poesia digital se configura, enquanto forma literária, investigando os processos criativos da incorporação das imagens eletroeletrônicas à poesia, apoiando-se na teoria semiótica, demonstrando a interatividade da poesia digital por meio de suas modalidades.

Demonstra-se a concepção de texto poético relacionada à poesia digital: a que está no limite dos exercícios da escrita, da legibilidade, da rasura e da constante reconstrução. Dessa forma, não há separação entre signos e suas especificidades, os elementos que a compõem funcionam sempre como construtos, como processos, não cabendo, em seu enfoque, o que pode haver de acabado, de finalizado no mundo das convenções. Essa poesia leva a escrita a condições de construção impensáveis no suporte papel, pois sua sintaxe é movediça e sua própria materialidade é aberta. A poesia já não é, em sua origem, um texto fechado em

termos de leitura. O que o digital faz, nesse sentido, é ampliar as possibilidades do próprio texto. Essas variações, por sua vez, podem abrir espaço para a atuação de leitores que se tornam colaboradores do processo, surgindo assim, a interatividade do processo de composição da poesia digital.

Este trabalho foi dividido em três capítulos, assim distribuído: No primeiro capítulo, investiga-se como trabalhar a literatura contemplando a poesia digital, analisa-se a linguagem do poema, como um produto híbrido, com a compreensão de que no meio *ciber* não há espaço para velhas dicotomias e para segmentação do conhecimento em disciplinas estanques, que para o entendimento da literatura eletrônica é necessário ter a percepção de que ela tem suas textualidades, fazendo um estudo comparativo entre poemas visuais produzidos desde a Antiguidade e poemas visuais contemporâneos, comprovando que, ainda hoje, mesmo na linguagem híbrida da poesia multimídia, permanecem as marcas da poeticidade, pois a poesia encontra na tecnologia digital, possibilidade de realização da imagem cinética, utilizando o embasamento teórico de Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. No segundo capítulo, executa-se a poesia digital do ponto de vista semiótico, com análise do signo verbal, a visualidade, o som e o movimento, que compõem a poesia digital contemporânea. Este estudo foi realizado a partir dos pressupostos teóricos de Charles Sanders Peirce, Umberto Eco e Lúcia Santaella. No terceiro capítulo, demonstram-se as características composicionais das poéticas digitais. Observando que a poesia digital ocorre por meio da incorporação do movimento, cores e sons aos textos, permitida pelo uso de tecnologias digitais, investigando os novos paradigmas poéticos no diálogo estético mediado pelo computador, a fim de demonstrar a interatividade existente com o trabalho da multimídia.

CAPÍTULO I

OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA LITERÁRIA: VISUALIDADE E MOVIMENTO

Neste capítulo, procura-se demonstrar a configuração visual dos textos como uma tendência da literatura que se tem desenvolvido desde o século XIX. Por isso, faz-se necessário um estudo do processo da criação artístico literário, pois o conhecimento dos fatos históricos nos possibilita compreender as transformações existentes e saber como e quando elas surgiram e ocorreram. Durante os séculos XIX e XX, os experimentalismos poéticos motivaram uma importante transformação na utilização da linguagem na poesia, o que propiciou uma revolução da literatura desde então, uma vez que os poemas visuais passaram a ser um assunto a ser estudado com muita relevância. Dessa forma, a poesia visual surge com uma maior dimensão, utilizando a linguagem visual (gráfica ou plástica) e a palavra escrita como forma inusitada de expressão.

Para uma compreensão mais precisa da poesia visual, é necessário o reconhecimento de toda a revolução do processo literário que ocorreu até a utilização da poesia visual moderna. Sendo assim, esta pesquisa busca o desenvolvimento dessas experiências poéticas no final do século XIX, em seus múltiplos aspectos, que de certa forma, contemplam essa abreviação espacial e temporal capaz de ampliar as expectativas estéticas de autores e leitores-autores no trabalho literário com os signos verbais na poesia digital.

A poesia digital surge como uma forma de criação artística literária que utiliza de uma tecnologia que se desponta rapidamente. E assim, como os avanços tecnológicos trouxeram inovação ao processo literário, pode-se considerar a enorme explosão da cultura da imagem, graças à multimídia e à linguagem transmidiática.

Por isso, faz-se necessário refletir sobre a perspectiva de que a poesia digital seria fruto de invenções provenientes apenas das tecnologias da comunicação e da cognição, ou ainda que ela estivesse prefigurada numa linha do tempo mais distante, e assim, pretende-se analisar a trajetória da poesia em geral para compreender o surgimento da poesia digital.

Por meio deste capítulo, pretende-se contextualizar diacronicamente a poesia digital e comprovar como a sua originalidade pode ser precisamente confirmada. Propõe-se uma análise crítica consciente, com a compreensão de que a poesia visual existente no século XXI é uma herança de autores do passado, que trabalhavam com esses projetos estéticos do Experimentalismo. Para uma averiguação mais detalhada, faz-se necessário uma visão mais abrangente com um olhar multifocal, a fim de buscar as conexões intersemióticas e suas ressonâncias para a reconstituição de todo esse processo histórico da poesia visual, com a finalidade de compreender o surgimento da poesia digital. Assim sendo, é necessário o entendimento de se romper com uma lógica histórica de divisão entre o passado e o presente, baseada exclusivamente em causas e consequências, e buscar analisar a evolução sobre o processo de criação poética ao longo dos séculos. E também, a conscientização de que não é mais possível falar de originalidade em sentido absoluto, e nem referir-se somente ao passado (final do século XIX) como a era da criação da poesia visual.

A compreensão das poesias visuais e da leitura sob a visão crítica de Mallarmé, reconhecido em sua inteireza pelas poéticas experimentais, possibilita uma melhor compreensão daquilo que os gregos apresentavam sob uma perspectiva de poesia aprofundada e que posteriormente se tornou primordial para a concretização das poéticas digitais.

Assim sendo, entende-se que não há somente caminhos novos nem tampouco já suficientemente percorridos. Surgindo assim, a necessidade de se estudar os processos literários passados para compreender os novos. Embora

vários movimentos artísticos, ao longo da história, tenham se construído sobre o pressuposto de esquecimento, não se justifica abandoná-los, uma vez que são também primordiais para o entendimento das criações atuais. O passado necessariamente não é destituído pelo presente. É necessário focar uma continuidade linear entre os experimentos com a poesia digital, pois, mesmo podendo analisar as relações processuais de trajetória na pesquisa da exploração da tecnologia em prol da criação da poesia, é preciso reconhecer que o trabalho de criação artístico literário está sempre em transformação, porque envolve inovação.

1.1 Poesia/ literatura além da linguagem escrita

Desde as últimas décadas do século XIX, a arte sofria profundas modificações e rupturas que foram primordiais para o aparecimento dos movimentos das vanguardas europeias do início do século XX. As transformações artísticas começaram a surgir em Portugal, nitidamente a partir de 1890, por determinação dos simbolistas e decadentistas, que contribuíram para a evolução desses movimentos. Assim, Fernando Pessoa afirma Sobre a Moderna Literatura Portuguesa, que essas iniciativas foram recebidas “com violenta desaprovação, como tudo que é novo.” (PESSOA, 1976, p. 420).

O século XX foi uma época de profundas transformações em todas as esferas da experiência humana e assim, a arte também sofreu várias modificações, pode-se observar o surgimento dos movimentos das vanguardas europeias e ideais artísticos que neles surgiram. Pode-se mencionar também a literatura portuguesa que se evolui no panorama da arte europeia. Observa-se que o modernismo em Portugal desencadeou sucessivos movimentos que contribuíram para o

aperfeiçoamento de novas ideias e novos meios de ação, e assim verifica-se o surgimento dos manifestos e da criação de revistas.

Dessa forma, surgiu o grupo Geração d'Orpheu que foi responsável pela introdução do Modernismo nas artes e letras portuguesas. O nome advém da revista literária *Orpheu*, publicada em Lisboa, no ano de 1915. A realidade da época com a supervalorização do cenário cosmopolita, o qual enfatizava as máquinas e a verificação da multidão que saía das fábricas fez as constatações que caracterizaram o Modernismo Português, o qual deu origem aos dois únicos números da revista de arte e literatura denominada Orpheu. Com a participação de muitos autores de destaque, entre eles Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, a revista tinha a finalidade de subverter, escandalizar o burguês e denunciar todos os problemas existentes na época.

Para o grupo Orpheu, o que interessava era essa metáfora, esse não olhar para trás, esse esquecer, esse olvidar do passado para concentrar as atenções e as forças no caminho para diante, no futuro. Entre seus colaboradores havia os que participavam da estética pós-simbolista e os que buscavam novas formas de expressão poética, com o intuito de se estabelecer de forma atuante na cultura do seu tempo. Fernando Pessoa foi, desde o início, o “motor da primeira vanguarda portuguesa.” (MELO E CASTRO, 1980, p. 19), considerando o modernismo uma arte cosmopolita. A respeito de cosmopolitismo o autor diz que:

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço. A nossa época é aquela em que todos os países, mais materialmente do que nunca, e pela primeira vez intelectualmente, existem todos dentro de cada um, em que a Ásia, a América, a África e a Oceania são a Europa, e existem todos na Europa. Basta qualquer país europeu – mesmo, aquele país de Alcântara – para ter ali toda a terra em comprimido. (...) Por isso a verdadeira arte moderna tem que ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. (PESSOA, 1976, p. 408).

Sendo assim, a arte cosmopolita teve o intuito de transcender a divisão geopolítica, que foi inerente às cidadanias nacionais dos diferentes Estados e países soberanos. Ao negar-se a aceitar as imposições culturais de uma época, ditadas pela classe dominante, os artistas afirmavam sua independência no mundo e criaram sua identidade, surgindo a arte desnacionalizada.

Desse modo, no início do século XX, surgiram em Portugal, as vanguardas estéticas sendo vistas como escândalos, estilos artísticos que se confrontavam com o academicismo e o espírito conservador, avaliando e denunciando os problemas existentes na época. E a esse respeito, o autor cita:

Quando em março de 1915 surgiu em Lisboa a revista Orpheu, foi-lhe feito, pela gente que representa. A mesma ordem de manifestações acolheu o aparecimento do segundo número, salvo que determinadas peças literárias, que esse número continha, levaram a um auge de indignação dispersa a adversa opinião popular a seu respeito. (Ibid., p. 433).

O objeto estético proposto por Pessoa representava uma mudança fundamental para as criações artísticas literárias, instigando as pessoas a adquirirem um novo olhar para as artes. A busca pelo rompimento com as tradições era fundamental para o êxito daquele período marcante. Seria necessário escrever sobre assuntos que interessassem a inúmeros países, e não mais apenas aos portugueses, fazendo relatos de acontecimentos reais, denunciando a opressão e a classe dominante da época. Os assuntos cotidianos seriam então relatados somente pelos jornalistas e comentaristas políticos. Os poetas precisavam ser “portugueses escrevendo para toda a Europa”, e aquele era o momento, afirma Pessoa: “trabalhamos livres de Camões, de todos os tediosos absurdos da tradição portuguesa, para o Futuro”. (Ibid., p. 422).

A literatura das vanguardas veio para romper com toda a concepção literária então vigente. No mundo todo, em meio a revoluções e guerras, os avanços das teorias psicanalíticas contribuem para criar o ambiente para a propagação de novas ideias e novas formas de expressão. Surge um processo de dissociação psicológica, como atitude existencial, uma conscientização da angústia, posturas plenamente justificadas na abalada Europa pós-guerra, constituindo um complexo de valores que se refletirão no pensamento humano das décadas seguintes.

As mudanças tecnológicas, políticas e sociais que então ocorriam, refletiram na literatura que sempre acompanha o comportamento e a cultura de sua época, pois como defende Ana Hatherly, “o texto literário, refletindo sempre o contexto histórico-social em que surge.” (HATHERLY, 1979, p. 93), resulta de um equilíbrio entre os conflitos e tensões do momento histórico em que é produzido, dos conflitos do autor e, sobretudo dos “conflitos dentro do próprio texto, criados pelo autor”. (Ibid., p. 93).

Ressalta-se que a investigação constante sobre o experimentalismo não está pautada somente nas experiências do século XX ou da contemporaneidade. Em estudo sobre poesia medieval e barroca portuguesa, o autor Manuel de Faria e Sousa e resgatado por Ana Hatherly, no livro: *Em Fuente de Aganipe o Rimas Varias* (antologia em sete partes das quais só foram publicadas as quatro primeiras), encontram-se os seguintes dizeres do próprio autor:

Quales, pues, son los principios q ~ se hallan enseñandos por estos Maestros? Invencion, imitacion, erudicion, pensamientos elevados, claridad con alteza, eloquencia con palabras notorias de la lengua en que se escribe.” (Parte I, MS, fl 8) e depois “No digo yo q ~ siempre se há de estar en una tan perpetua imitacion de los antiguos, que no ose un hombre dar un passo sin ir pisãdo sus huellas: porque necessario es variar; antes seria penalidad el ver uno siẽpre atado a poner el pie ali mismo a donde le pone el que le precede. (HATHERLY, 1995, p. 66).

As mudanças ocorridas com a criação da poesia experimental aconteceram na produção e no próprio exercício crítico do poeta. Assim, a poesia com seu caráter investigativo procura estabilizar por meio de uma nova estética, utilizando nova abordagem e linguagem.

Ernesto Manuel de Melo e Casto (1993, p. 35-36), destaca que a poesia experimental deve ser analisada como uma atitude investigativa do poeta, a partir de uma lista de algumas possibilidades: poesia visual (os caligramas, de Apollinaire, experiências gráficas do Futurismo e do Concretismo), auditiva (experiências com voz humana com o magnetofone), tátil (poema objeto, os readymades, por exemplo), respiratória, linguística (Cummings e Joyce), conceitual e matemática (poesia cibernética), sinestésica e espacial (Mallarmé). Haja vista que essas variantes se encontram presentes nos experimentos e estão envolvidas pelo experimentalismo.

O processo criativo do experimentalismo ocorre pela exploração da visualidade, utilizando de diversos recursos, como: movimento, som, cor, imagem, etc. Assim, podemos confirmar que a visualidade é a grande preocupação com a produção artística literária digital, pois é algo peculiar ao ser humano, que lhe dá acesso ao sentido de realidade. Por isso, podemos confirmar que os primeiros registros da pré-história ocorreram por meio da visualidade. Assim, a poesia visual se destaca por meio das imagens que são utilizadas para transmitir mensagens.

A poesia visual surge com mais consistência durante o período alexandrino, na Renascença carolínea, no período barroco e no século XX, ocorrendo maior acesso às poéticas multimídias tendo influência com o avanço tecnológico. Para Melo e Casto (1993, p. 217), “essas ocorrências surgem com o fim de um período e o início de uma nova época para registrar a evolução, o avanço tecnológico, a inovação.” Seria como afirma o norte-americano Geoffrey Cook, “um sinal de transformação, um grito do poeta, já que o conteúdo do passado está canceroso e uma nova pele deve ser produzida para conter os sonhos do futuro.” (MELO e CASTRO, 1993, p. 217).

Sabe-se que o caráter estético deve estar assinalado, mesmo sendo desconsiderado pela crítica, há o seu valor na criação literária. Percebe-se que as transformações ocorridas com o início de uma nova era são influenciadas em diversos setores, sobretudo na arte, porém faz-se necessário afirmar que um texto literário, mesmo sendo impresso pode ser transformado pelo leitor em suas leituras, seus questionamentos, e sua visão de mundo. Todavia, a obra literária digital surge com maior acesso devido à tecnologia que se destaca aceleradamente. Assim, a literatura também acompanha esse avanço, e os leitores-fruidores destacam em suas realizações de leituras de multimídias por se tornarem coautores.

Porém, houve muitas críticas e posicionamentos contrários a esta nova fase da criação literária que utilizava os recursos multimidiáticos em suas composições. Os críticos conservadores consideravam que seria necessária uma análise filosófica de conceitos, por não aceitarem essa nova forma de composição literária, destacando que dessa forma a composição literária não seria mais uma arte de trabalhar com as palavras, mas sim, trabalhar com suporte tecnológico para a criação de outras artes, e não de se produzir poesias, no entanto, os poetas inovadores mantinham um novo olhar para a literatura, buscando fontes para inovações. Dessa forma, se faz necessário analisar essa postura crítica com a visão aberta às novas linguagens, buscando conscientizar-se de que a criação literária pode se tornar inovadora, cheia de significados e motivadora, mesmo sendo digital. Como afirma a autora,

[...] conseguindo relativizar o pessimismo de Marcuse, Adorno e Horkheimer, Benjamin não se pergunta se o cinema e a fotografia são ou não arte, mas procura entender como, e em que medida, a utilização das tecnologias e dos meios de comunicação de massa modificaria a obra de arte. (ARANTES, 2005, p. 150).

A poesia digital utiliza recursos tecnológicos para essa nova composição em que a participação do espectador/leitor se relaciona diretamente desta criação

artística literária, utilizando do virtual para ler, participar e transformar as poéticas clássicas em digitais, que permitem a participação ativa do leitor-fruidor.

Ana Hathertly realizou diversas pesquisas sobre as poéticas digitais e aprofundou seus estudos para apresentá-las. A composição literária denominada de *arqueologia da poesia experimental* apresenta a exposição de seus estudos com a demonstração de uma tradição de poesia verbo-visual em Portugal, e também com uma ampla e relevante antologia de textos visuais do século XVII e XVIII. Conforme a autora, mesmo sendo ignorada por muito tempo, há “[...] entre as obras dos poetas maneiristas e barrocos e a dos de vanguarda da 2^a. metade de nosso século, perturbantes paralelos estéticos e ideológicos.” (HATHERLY, 1983, p. 13).

Desse modo, pode-se constatar que a poesia digital certifica a contemporaneidade da poesia barroca, desafiando a crítica a mudar de perspectiva e a relativizar conclusões preconceituosas em seus critérios de julgamento, interpretação e avaliação, com a perspectiva de haver um diálogo crítico-criativo com a poesia moderna. Por isso, essa questão é bastante polêmica e conflitante em que algumas posturas críticas ficam explicitadas num contexto acadêmico conservador, que não tem admiração pelas poéticas digitais. Mesmo em meio a críticos que acreditavam ser necessário haver mais engajamento nas composições literárias, ou que seria necessário ter mais conteúdo, busca-se explicar de que forma a literatura digital surgiu e como essa criação se tornou vantajosa para os estudos literários.

1.2 O experimentalismo na poesia

O conceito de poesia que se realiza nesse trabalho está associado ao que há de experimental na linguagem, ignorando a gramática, insere questionamentos, dúvidas, mas nunca como resposta, é a criação que constrói o próprio mundo no qual habita. Durante o movimento do Trovadorismo, no século XVI, os poemas eram escritos para serem declamados ou cantados, acompanhados por instrumentos musicais ou em eventos comunitários. Quando a escrita passou a ser entendida como transposição gráfica dos sons da fala, surgindo o registro dos poemas, começando a existir um processo de visualidade que passaram a ser percebidos pelos poemas sob a ótica de estudiosos da poesia moderna, esses traços atravessaram os séculos.

Propomos a demonstração das poéticas e como elas dão continuidade ao longo do tempo, desde o século XIX, marcando épocas e histórias. E, de que forma as poéticas digitais, sofreram transformação em um processo rápido, aparecem com uma nova forma, utilizando movimento, som e visualidade.

O sistema literário Barroco foi definido pela linguagem verbo-visual, e de acordo com esse sistema, a poesia experimental estabelece um diálogo entre a poesia regida pelo signo da escrita explícita e clara e a regida pelos signos digitais. É evidente que todas as experiências com a poética visual exploram o verbal nas várias interfaces com outros sistemas sógnicos, havendo um trabalho de averiguação da análise intersemiótica, sendo realizada com um processo de compreensão de que as produções artísticas literárias mesmo sendo de duas épocas distantes podem ter os mesmos entendimentos, e demonstram muitas semelhanças entre si, de acordo com a visão estética.

Para a poesia figurativa na Grécia Antiga, na Idade Média e no Barroco, surgiram muitos exemplos para a sua demonstração, havendo sempre uma relação

com o lúdico. Os poemas que até então, eram utilizados para serem declamados ou cantados, passam a ser um tipo de visualidade, conferindo-lhes novos valores e significações, que além de serem desenvolvidos ritmicamente no tempo, agora são reveladores de uma sensibilidade material e visual. A conscientização de que a poesia visual surgia com uma retomada estética, e não somente de uma inovação literária para os concretistas, foi um fator primordial para a exploração desse experimentalismo. Assim, são encontrados na Grécia Antiga, poemas que exploram a visualidade, como observamos o poema “O ovo”, de Símias de Rodes e “Ovo novo”, de Augusto de Campos.

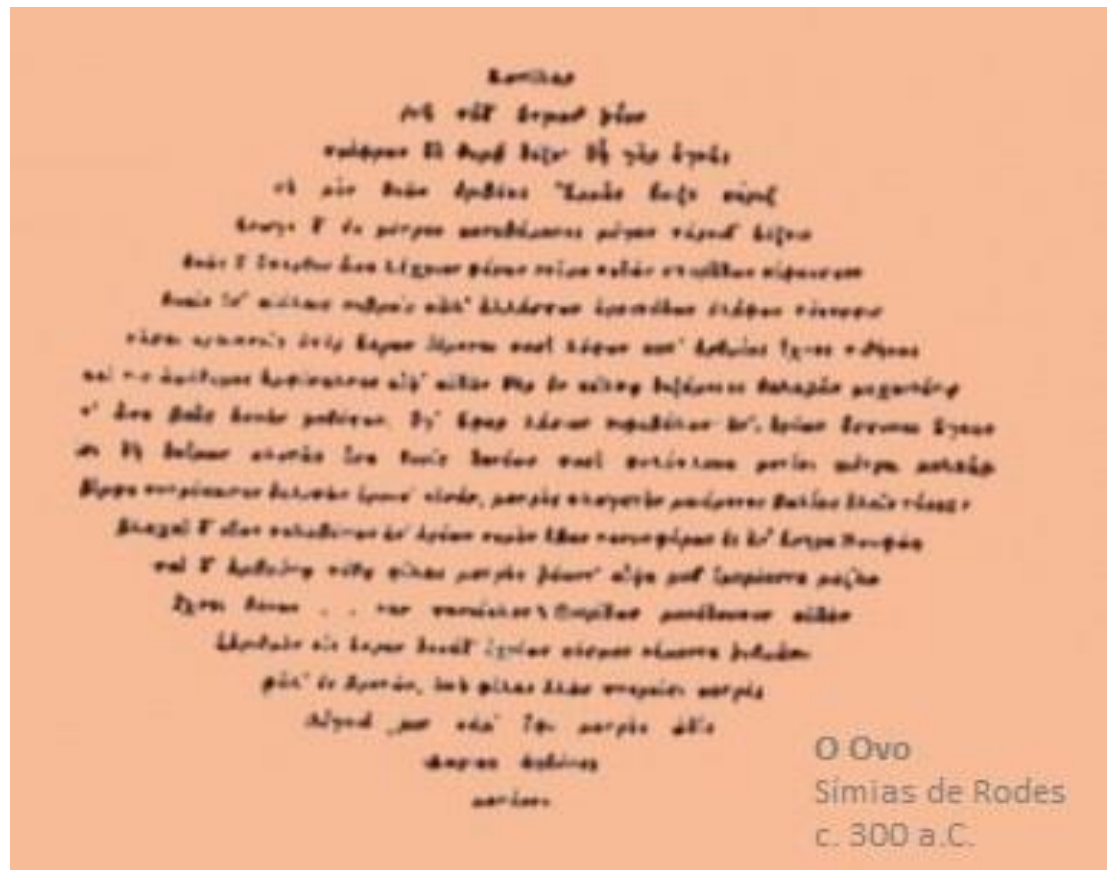


FIGURA 01 – “O ovo” - Símias de Rodes

Fonte: MENEZES. Roteiro de leitura: poesia concreta e visual, p. 64.

O Ovo
Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
Tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um sopé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e gruta de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, hermes, jogou-a à tribo dos mortais,
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo.

(O OVO, de Símiias de Rodes. Tradução de José Paulo Paes)



FIGURA 02 - "O ovo novo" - Augusto de Campos
 Fonte: MENEZES. Roteiro de leitura: poesia concreta e visual, p. 67.

O poema “O ovo”, de Símiias de Rodes, apresenta sua forma oval por associar a palavra ovular à própria fecundação, com o sentido de multiplicidade, fazendo uma referência à palavra que o retrata . Observa-se que é um poema com uma grande interação simbólico-semântica por apresentar componentes sógnicos e linguísticos interligados, fazendo uma criação repleta de significados. A tradução realizada por José Paulo Paes, do grego para o português, proporciona uma melhor apreensão das relações entre significantes e significados.

No poema “Ovo Novelo”, de Augusto dos Anjos, percebe-se a exploração de associações sonoras e visuais que reforçam a ideia da palavra *nuovo*, que também retrata a simbologia do poema ovo, que é a criação. Consta-se que é uma obra composta de signos associados semanticamente, demonstrando pela sua composição: novo no velho, filho em folhos.

É notória a similaridade dessas criações visuais do Experimentalismo com as poéticas digitais da contemporaneidade, e assim, Ana Hatherly (1995), ao fazer uma análise do poema, observa que algumas das criações medievais e barrocas são semelhantes às suas composições dos anos de 1960. São poemas que se realizavam por meio da semiótica e do caráter lúdico-visual. A autora realizou estudos significativos referentes às poesias experimentais, as quais ela relacionou em suas obras, conseguindo notar algumas semelhanças, mesmo sendo de épocas distantes, pode-se averiguar a veracidade da comprovação da autora, ao realizar uma crítica sobre estas criações produzidas na Antiguidade, em que muitos estilos poéticos foram criações similares. Uma das observações da autora ao analisar essas obras se relaciona com o que já se afirmou anteriormente a respeito do contínuo no processo histórico:

O que eu verifiquei, portanto, foi a existência de um continuum que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O continuum que eu descobri era o continuum do acto

criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente. (HATHERLY, 1995, p.12).

A autora, ao se referir a esta inter-relação entre as criações poéticas da Antiguidade e as poéticas visuais da Contemporaneidade, tem consciência crítica de que os estilos poéticos foram similares, o que as diferem são somente o processo histórico.

Após a poesia visual de Símbias de Rodes, surgem as *carmina figurata*, que são poemas compostos de versos em que suas letras formam uma figura simbólica desenhada, revelando o sentido oculto do poema. Essas composições foram realizadas em toda a Idade Média, tendo como seu principal criador *Rabanus Maurus*, cujas obras, no ano de 1500, foram realizadas em um método de interpretação cosmológica da realidade.

Observe na “*Carmina Figurata*” abaixo que foi realizada com a utilização de letras ou palavras que seguem aos padrões de composição que formam outras palavras ou frases, em uma estrutura simbólica. Percebe-se que o halo que envolve a cabeça do Cristo contém as palavras *Rex regum et dominun dominorum* (Rei dos reis e senhor dos senhores), e assim, outras palavras e frases podem ser lidas no rosto nos braços abertos e em toda a estrutura da obra, contendo muita significação. Essas composições visavam acolher e esclarecer qualquer aspecto da criação e da salvação, procurando explicar a natureza simultaneamente humana e divina de Cristo.

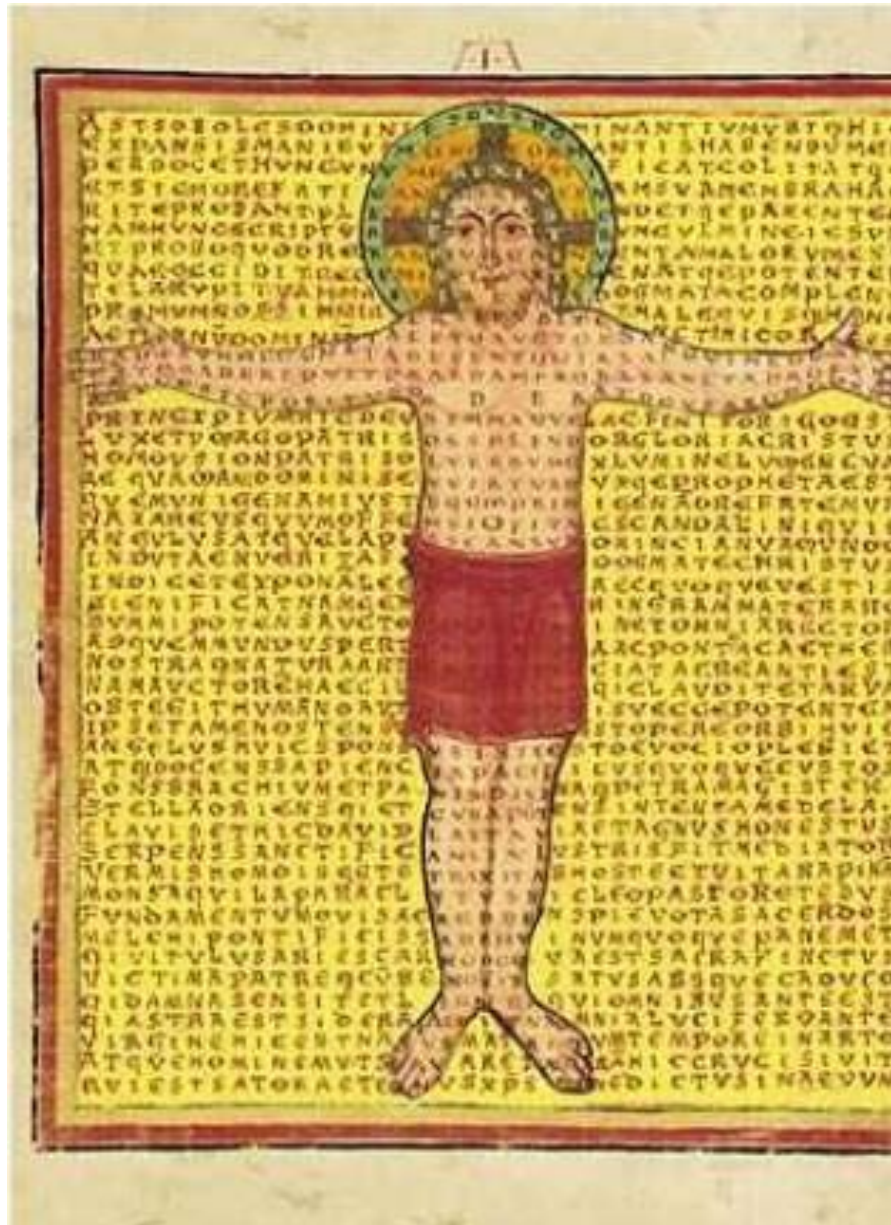


FIGURA 03 – “Carmina Figurata” - Rabanus Maurus.

O poema abaixo, “Constantino Magno”, de Publílio Optaciano Porfírio (séc. IV), foi criado para homenageá-lo. Trata-se de uma *carmina figurata*, caracterizada como composição que tem textos dentro de textos, que formam uma figura simbólica desenhada pelas suas letras, a qual desvenda o sentido oculto do poema. O que se permite observar nesta obra que a disposição de letras revela o surgimento de palavras e textos repletos de significado.



FIGURA 04 - "Constantino Magno" - Publílio Optaciano Porfírio (sec. IV)

Fonte: HATHERLY. A casa das musas, p. 77.

Observe o poema visual abaixo, reconhecido como planta de um monumento à rainha Maria Sofia Izabela, refletindo a percepção da inter-relação entre a visualidade e o lúdico, em sua composição.



FIGURA 05 – “Planta de um monumento em homenagem à Rainha Maria Sofia Isabel”

Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 30

Este poema visual permite notar que a sua estrutura arquitetural é composta por símbolos, sendo que cada uma das partes da estrutura tem uma denominação diferente, sugerida pela leitura simbólica de letras, que são as mesmas que compõem o nome da rainha, transmitindo a mensagem por meio de palavras e imagens.

Considerando que ao estudar a visualidade na poesia, o essencial é investigar a sua forma conceitual e simbólica, as suas marcas gráficas e seus efeitos de diferenciação material, ao invés de se preocupar em decifrar os significados dos microtextos incluídos no macrotexto poético.

Permite-se notar abaixo um poema visual intitulado “Sonetto”, do italiano G. Palatino, sendo o primeiro poema de seu livro *Libro Nuovo*, publicado em 1540, no qual as palavras são compostas por letras e desenhos.

Esta obra foi composta por diversas figuras e imagens que se acrescentam às letras como numa carta enigmática, na parte superior, formando quatro versos, e a tradução escrita em italiano surge na parte inferior. Essa se refere a uma lírica amorosa, do afeto e da transformação do ser amoroso. Os vocábulos rimam entre si, efetuam um jogo entre os campos semânticos de *forma/transforma* e *aspetto/petto*.



FIGURA 06 – “Sonetto” - G. Palatino, 1540.

Ressaltam-se alguns nomes citados que se destacaram na poesia medieval figurativa: Alcuino, o espanhol Teodolfo, Publílio Optaciano Porfírio (séc.

IV), o notável Rabano Mauro (Beneditino Germânico nascido nos finais do séc. VIII) que mais influenciou a mesma. Os exemplos encontrados foram muito significativos para o conhecimento do trabalho da poesia visual realizada pela literatura, explorando conceitos e formas. Todavia, é no Barroco que se verifica o início efetivo dessas criações, que conseguiu aperfeiçoar a potencialidade visual no início do percurso da visualidade, dessa forma, a utilização da imagem é feita de maneiras diferentes. O poeta explora conceitos e movimento, não somente das imagens visualizadas, mas também, um movimento em termos das camadas significantes do signo verbal.

Observa-se que as experiências com poéticas visuais dão continuidade ao projeto barroco da visualidade e desenvolvimento até a contemporaneidade. Certas matrizes da linguagem verbo-visual barroca definem algumas coordenadas estéticas primordiais para o sistema literário do Barroco e com as quais as poesias experimentais modernas estabelecem relações. As experiências com a visualidade exploram a linguagem verbal com outros sistemas sógnicos, identificando relações intersemióticas de produções poéticas de duas épocas distantes, com perspectivas estéticas semelhantes.

Percebe-se que as criações artísticas literárias com os labirintos, em que uma numerosa quantidade de letras é utilizada em sua composição, e na sua execução observa-se que o gosto do perder-se e se reencontrar aparecem por meio de uma estrutura que dificulta o acesso ao entendimento imediato, devido ao “cunho duma certa incompreensibilidade, atingida pela representação visual enigmática e pelo recurso a metáforas e a associações paradoxais.” (HATHERLY, 1995, p. 42).

O poema-labirinto é uma composição que apresenta a sua estrutura como se refletisse um movimento diferenciado do olhar, que se desloca de diferentes direções, podendo-se analisar a fileira de novas palavras que vão surgindo, ou então, os textos anagramáticos nas mais variadas direções, pois ele se encontra associado ao enigma linguístico e visual, “paradigma do labirinto do significado do

mundo que, procura-se, tenha o maior número de leituras possível, fazendo apelos não só aos sentidos, mas também à inteligência.” (HATHERLY, 1995, p. 45). Em meio à censura existente no período barroco, pode-se afirmar, nos jogos propostos pelos poetas, a tentativa de subverter por meio da invenção.

Nessa concepção de mundo em que tudo se torna confuso pela profusão, o labirinto é o lugar de desafio à capacidade mental, analítica e lógica. A descoberta da verdade, numa época em que domina o absolutismo político no poder temporal e o dogma e o racionalismo no poder intemporal, tem de ser um percurso cheio de impasses, do qual só é possível sair-se vitorioso através de meditação sobre a dificuldade e a misteriosidade da vida: é assim que a arte se alia à ciência. (HATHERLY, 1995, p. 60).

Este “Labirinto de Letras” foi uma prática realizada com frequência durante a Idade Média, em que a distribuição das letras obedece a uma ordem, com o intuito de dar significado composição. Observa-se no poema abaixo:



FIGURA 07 – “Labiryntho Difficultoso” - José da Assunção.

Esse poema tem uma forma quadrada, porém apresenta subdivisões realizadas pela disposição das letras, o que sugere a ilusão ótica de movimento ao texto, e assim, vai formando outras figuras geométricas, como triângulos e losangos. Nessa criação, observa-se a simbologia que representa a integridade do sagrado, por um lado, e por outro, reflete o humano, conforme a posição de seu olhar para a obra. Há a representação do humano com a transcendência, onde se confere com a letra C, grafada em negrito e fonte maior, no centro do poema, formando a imagem de uma cruz, para representar o sacrifício de Cristo.

A composição desse poema foi realizada com palavras e formas geométricas integradas que se apresentam como uma explosão de significados, aqui indiciada pelas linhas transversais centrífugas. Há uma energia que se desprende do canto em direção às margens do texto e que parece querer ultrapassá-lo, pois sugere o movimento para fora do próprio texto - o que é comprovado pela ausência dos cantos que deveriam delimitar o quadrado, para fechá-lo. O deslocamento espacial das letras vai sugerindo outras composições visuais que permitem a identificação de outros textos ocultos, o que se define como recurso típico dos labirintos cúbicos.

Demonstra-se a leitura do poema "*Entraí José Triunfante*", o qual permite observar que se refere a uma proposta cinética do labirinto com a exposição da representação gráfica espiral do texto, possibilitando fazer um estudo comparativo com a ilusão de ótica estabelecida ao sugerir os movimentos de desconstrução e reconstrução do primeiro ao último verso.

AO EXCELLENTISSIMO; E REVERENDISSIMO SENHOR.

D. FR. JOZÉ MARIA DE EVORA,

Preclarissimo Bispo da Cidade do Porto. Labirinto Cubico, que
por qualquer parte começando pela letra E, se lê o seguinte
Parcádo.

*ENTRAI JOZÉ TRIUNFANTE,
DESTA MACHINA ATHLANTE.*

ANNO 1782

Entrai Jozé triunfante Desta machina athlante
n Entrai Jozé triunfante Desta machina athlanc
t n Entrai Jozé triunfante Desta machina athlan
rt n Entrai Jozé triunfante Desta machina athla
art n Entrai Jozé triunfante Desta machina athl
iart n Entrai Jozé triunfante D e s t a machina ath
Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a machina at
o Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a machina a
zo Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a machina
tèzo Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a machi
rtèzo Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a mach
irtèzo Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a mac
uirtèzo Jiart n Entrai Jozé triunfante D e s t a ma
nuirtèzo Jiart n Entrai Jozé t r i u n f a n t e D e s t a m
f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t e D e s t a
a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t e D e s t
n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t e D e s t
e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t e D
D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t e
e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n t
s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a n
t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f a
a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f
m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n f
a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u n
c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i u
h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t r i
i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t
n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z é t
a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o z
a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J o
t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i J
h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a i
l h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r a
a l h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t r
n a l h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t
t n a l h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E n t
e t n a l h t a a n i h c a m a t s e D e t n a f n u i r t è z o J i a r t n E

FIGURA 08 - "Entraí José Triunfante"

Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 52.

Pode-se verificar que a transposição recíproca das letras é o ato da criação artística que o torna inovador, quando se trabalha esse tipo de poesia com a exploração da visualidade em movimento.

Vale ressaltar que por meio do estudo do experimentalismo, averiguamos um poeta que se destaca com as suas criações artísticas literárias da visualidade, Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora, português, do séc. XVIII. Observa-se que o poema abaixo reflete as características significativas do Barroco, pois sua composição é repleta de significados, apresenta uma estrutura simbólica, demonstrando valores semânticos primordiais para sua criação. Verifica-se também a perspectiva de labirinto, nesta obra, por sugerir movimento em sua construção. Apresentamos um epitalâmio (que se trata de um poema recitado em ocasião de um casamento) com uma estrutura planejada, em que o nome dos noivos, Joana e Luís, formam um diagrama-base por meio do espaçamento das letras que os compõem e sua respectiva repetição. Entre as letras em maiúsculo, surgem os versos de felicitações com explorações que mesclam a composição em português e espanhol ao mesmo tempo. É um dos poemas visuais de maior destaque pelo seu aparato estético.

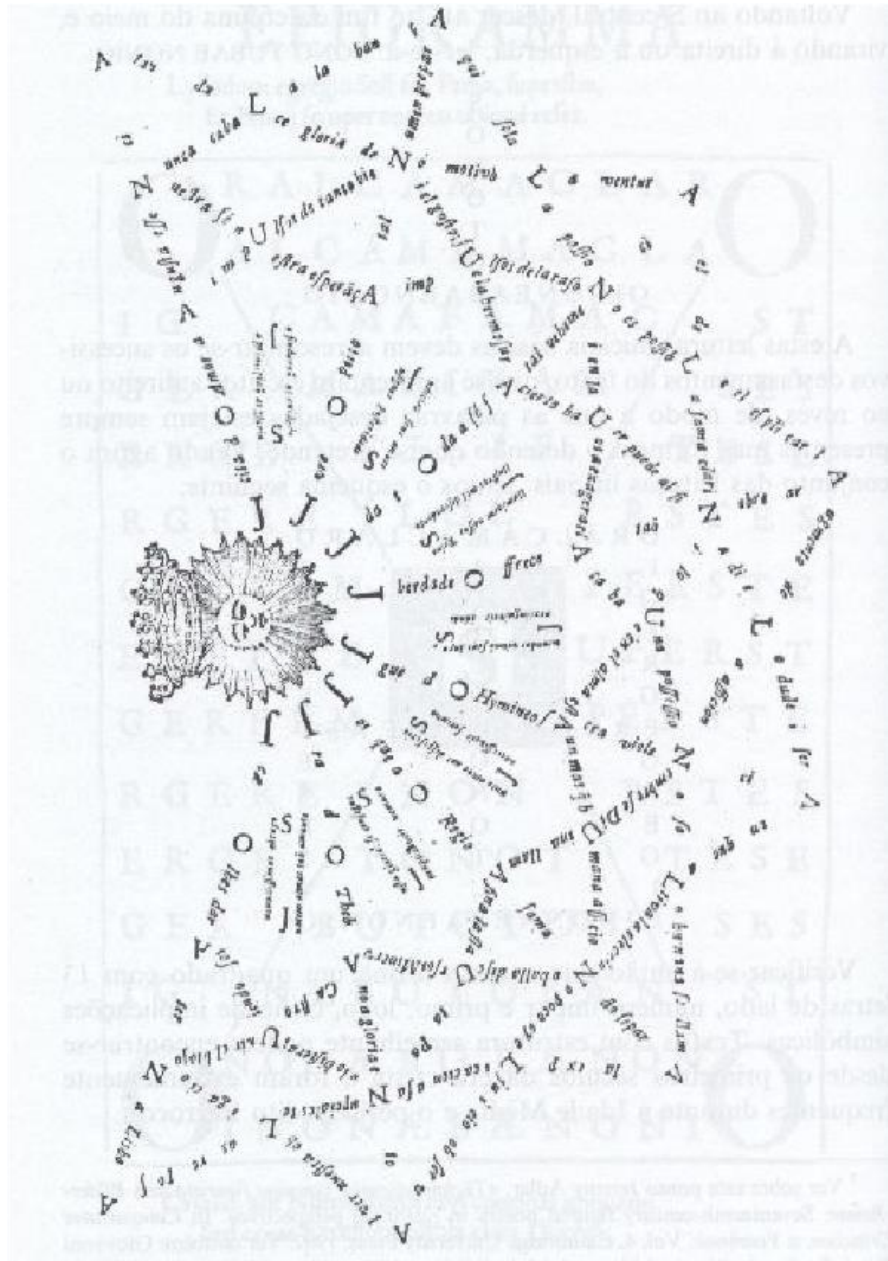


FIGURA 09 - "Epitalâmio aos noivos Joana e Luís"

Fonte: HATHERLY. A casa das musas, p. 122.

Observa-se no poema abaixo a demonstração de que a obra é composta fazendo um elo entre a tipografia e o sentido. O poema em forma de árvore, de Gottfried Kleiner, escrito em 1732, destaca a palavra *JESUS* no centro da árvore, como um momento de êxtase decorrente da forma do poema.

geh.
 Früchte
 und dort voll
 hinein geh,
 Bis ich von
 O mach mich grün,
 O laß mich blühen,
 Bewässert gutt.
 Dein mildes Blut
 Die deine Liebe sucht.
 Und pflanz in mich die Frucht,
 In meinem Herzen selbst den Platz,
 Bereite Dir, Du Seelen - Schatz!
 Ich nim mich mis, und gib mich Dir!
 Als Du, mein JESU, meine Zier!
 Soll Niemand seyn, und Niemand werden,
 Mein Alles, dort, und hier auf Erden,
 Mein auserkornes GOTTES - Lamm/
 Mein schönster Himmels - Bräutigam/
 Mein Seelen - Ruhm/
 Mein Eigenthum/
 Mein Port,
 Mein Hort,
 Mein Theil,
 Mein Heil,
 Mein Erbg,
 Mein Zweig,
 Mein Raum,
 Mein Baum,

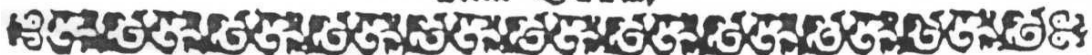


FIGURA 10 - "Árvore" - Gottfried Kleiner, 1732.

Esta obra permite acrescentar, em sua análise, um teor religioso, ao demonstrar o nome *Jesus*, que surge no centro do poema em todos os sentidos, contrastando a sugestão sexual das metáforas relacionadas a subir, crescer e fecundar da árvore. O recurso estilístico confere características do barroco, ao utilizar nesta composição simbologias contrárias, como os apelos da carne e o êxtase místico, ligado à salvação da alma na subida ao céu. Observam-se os desafios semânticos que se referem, a simbologia da imagem da árvore construída com palavras. Nas mais diversas culturas, a árvore representa a vida, geração e

regeneração no cosmo, sendo equivalente à imortalidade – o que comprova a perfeita adequação da forma escolhida ao tema do poema. E assim, faz-se necessário ressaltar que a árvore na arte românica é o eixo entre os mundos.

É válido destacar que no processo das composições visuais do Experimentalismo, consta a participação do primeiro poeta brasileiro, Gregório de Matos, com a apresentação de seu poema laudatório “Douto prudente nobre humano afável”. Analisando o poema, observa-se que em sua produção, a espacialização das sílabas que formam o poema é diagramática e lúdica, quando se constata que a direção de leitura indica o aproveitamento de uma mesma sílaba ou letra para dois versos.

Dou pruden nobre, huma afá
to, te, no, vel,
Re cien te, benign e aplausí
Úni singular ra inflexí
co, ro¹⁸⁹, vel
Magnífi precla incompará
Do mun grave Ju inimitá
do is vel
Admira goza o aplauso crí
Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vel
Da pron execuç sempre incansá
Voss fa Senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d
Ond de Ere só se tem memór
e bo¹⁹⁰ ia
Para qu gar tal, tanta energ
Po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

FIGURA 11 - “Douto prudente nobre humano afável”

Fonte: MATOS. *Obras do doutor Gregório de Matos*. MACIEL, Luiz Carlos Junqueira XAVIER, Gilberto, p. 43.

Pode-se observar nesses poemas visuais que há a intenção explícita dos poetas em trabalhar com a linguagem de forma significativa, utilizando a exploração visual para transformar o ato de sua criação. Comprovamos que a tradição experimental e visual caminha paralelamente à tradição do verso. Dessa forma, se faz necessário adquirir *um novo olhar* para as poéticas digitais, com o objetivo de apreender o movimento ligado à visualidade.

Desse modo, pode-se afirmar que as Vanguardas Artísticas Europeias contribuíram para a evolução da poesia visual propiciando à liberdade de criação, a inovação, o trabalho com cores, movimento e representações sígnicas. Pode-se destacar desse processo de Vanguardas, um poeta que se destacou no Futurismo, Filippo Tomaso Marinetti, que demonstra por meio da sua criação, a vontade de avançar, o processo de interação entre o leitor, utilizando de novos recursos tecnológicos (a tipografia, a criação de cartazes, a telegrafia sem fio, as construções modernas). Como se observa no poema abaixo que reflete a busca por formas dinâmicas, sucintas. O fundamental nessa criação é conseguir dominar a atuação do movimento no instante mesmo em que esse acontece.



FIGURA 12 - Montage + + valada Strade x Joffre

Fonte: http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/futurismo_marinetti.html

Este poema composto por formas dinâmicas revela a possibilidade de demonstrar o movimento que ela reflete no ato de sua construção. É uma obra que representa o Futurismo, demonstrando o processo de sua criação com liberdade, utilizando palavras sem preocupação com normas gramaticais, enfim, uma composição que demonstra as características do Futurismo.

O Futurismo adotou o verso livre; incentivou o uso das palavras em liberdade, ou seja, o uso do substantivo e verbos no infinito, e a eliminação dos adjetivos e advérbios; substituição dos sinais de pontuação pelos símbolos matemáticos, musicais e outros sistemas sígnicos que ajudam a abreviar; o uso predominante da onomatopeia, sons verbais que imitam ruídos da natureza; a imaginação sem fio, ou seja, o uso da sequência não linear de ideias; uso de recursos tipográficos como letras de tipos diferentes, de cores diferentes, de tamanhos diferentes, inclusão de desenhos, o que faz com que a página se assemelhe a um quadro. (ANTONIO, 2008, p. 60).

Analisa-se que as composições do Futurismo são realizadas com liberdade de construção com palavras de tamanhos e fontes variadas, incluindo imagens em suas criações, inserindo signos que representam onomatopeias, ou outros sons, e a liberdade de criação com uma sequência não linear, visando uma construção de obra poética classificada como lúdica. Notam-se essas características no poema abaixo: “Karawane”, de Hugo Ball.



FIGURA 13 - “Karawane” - Hugo Ball

Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_TL0AkyHCtJs/SSRylbtFjI/AAAAAAAAELQ/OQoUECVwfaY/s400/Hugo_ball_karawane.png

Dessa forma, possibilita a compreensão das características do Futurismo ao analisar suas obras literárias, como se exemplifica o poema “Lettre-Océan”, que apresenta uma grande variação de formas de realização do texto. Como afirma Michel Butor, “la «Lettre-Océan» demanderait une étude spéciale. Elle a en effet une puissance plastique frappante, mais sa figuration est beaucoup plus complexe que celle des poèmes-natures mortes.”, cuja tradução: “A *Carta –Ocean* exigiria um estudo especial. Na verdade, ele tem um poder de arte plástica impressionante, mas

sua figuração é muito mais complexa do que a de poemas de naturezas-mortas.”
(BURTOR, 2001, p.16).

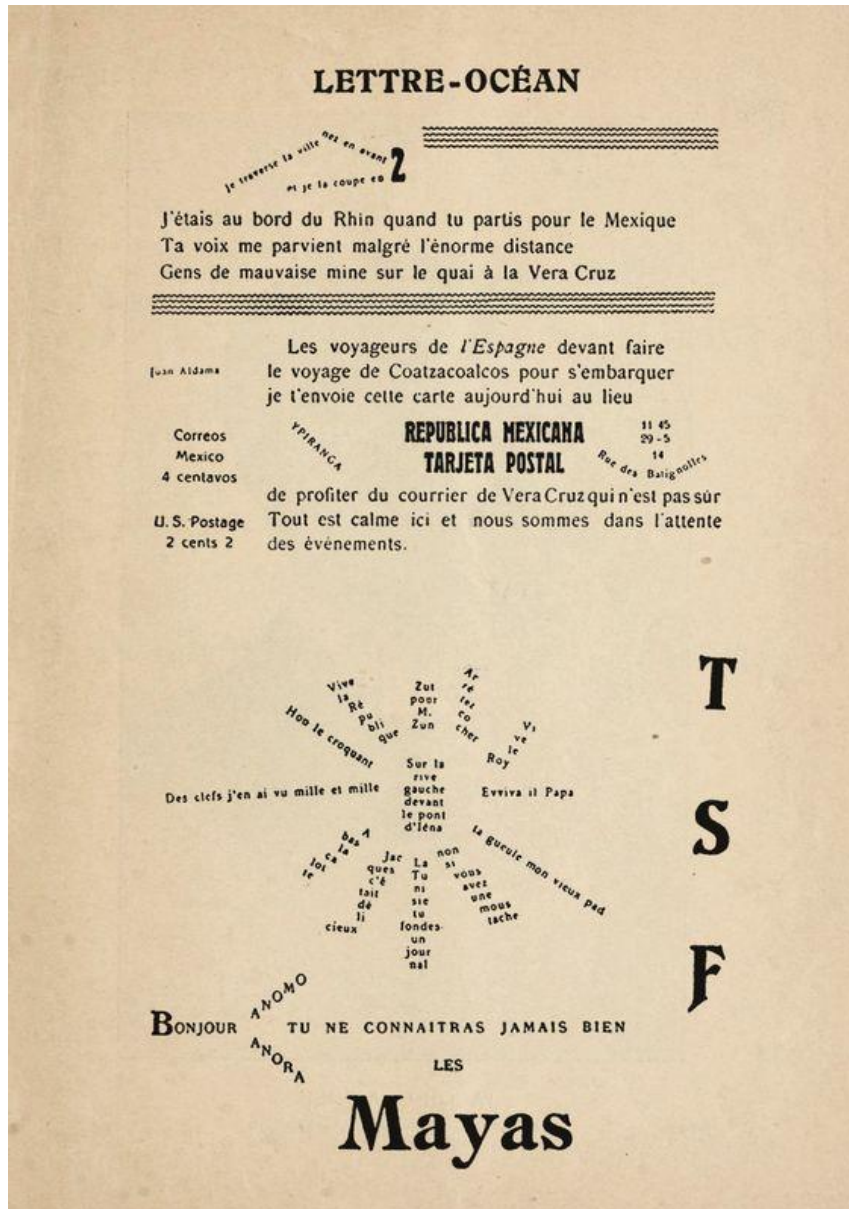


FIGURA 14 - "Lettre-Océan" – Apollinaire
Fonte: APOLLINAIRE. Calligrammes, p. 43.

O poema apresentado se refere a uma carta, mas suas características composicionais não estão ao formato de uma carta, pois se assemelha mais a um anúncio publicitário que algo figurativo em si, no que se refere à sua forma, porém escrita de um modo bem anticonvencional. Observando-se a estrutura do texto, é possível afirmar que os versos não estão presos à representação de figura/tema, o

que mostra que os experimentos desse poeta não se limitavam ao figurativo. A tipografia utilizada recorda um poema futurista: tipos de tamanhos e fontes variadas, objetivando compor o texto poético por meio do lúdico. A variação do tamanho das letras e sua disposição na página (como os círculos de uma das partes do poema) são os principais elementos de movimento no texto. As letras das palavras nos círculos aparecem reduzidas sugerindo a ideia de movimento para quem lê ou escreve, dentro de um barco em movimento.

Pode-se observar exemplos de outras correntes do movimento das Vanguardas Artísticas, como foi o Dadaísmo, que se caracterizou na literatura pela agressividade verbal, pela desordem nas palavras, a incoerência, a quebra da lógica e do racionalismo, e pelo abandono das regras formais do fazer poético: rima, ritmo, etc. Como se observa no poema “ Pour faire un poème dadaïste”:

Pour faire un poème dadaïste (1920)

Prenez un journal.

Prenez les ciseaux.

Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun de mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire¹.

¹ Tradução de Dante Tringali: Tomai um jornal e uma tesoura. Escolhei, no jornal, / um artigo que tenha a extensão que quereis dar ao / poema. Cortai o artigo e, em seguida, cortai as / palavras que o formam e colocai- as num saquinho. / Agitai docemente. Retirai as palavras, uma depois / da outra e copiai-as nesta ordem. O poema está pronto. / Não importa que ninguém entenda (TRINGALI 1994, p. 205, citado por ANTONIO, 2005).

Observa-se na tradução do poema acima, que as composições dadaístas permitem uma sequência não-linear, utilização de palavras e frases soltas, sem raciocínio lógico e livre de regras gramaticais e/ou estruturais de um poema.

Apollinaire produziu obras futuristas, como “Lettre-Océan”, mas também realizou composições com perspectivas do Surrealismo ou do Cubismo literário, destacando sua busca pelo lúdico, por meio do figurativo ou do diagramático. Rompe com o verso e com a estrutura linear, buscando explorar questões relacionadas à tipografia e à pontuação, numa tentativa sempre nítida de abrir o texto à recepção. O ritmo fica acelerado e há intenção de simultaneidade, demonstrando o poder de concisão típico do modernismo. Pode-se perceber estes procedimentos no poema abaixo:



FIGURA 15 - “La Cravate”

Fonte: a) <http://images.google.com.br/> b) <http://www.tanto.com.br/apollinaire.htm>

As poesias experimentais de Edward Estlin Cummings demonstram uma composição realizada da visualidade se relacionando mais à geométrica que a figurativa. A sintaxe gráfica é uma de suas marcas fortes. O norte das suas explorações poéticas se encontra mais na visualidade criada por meio da exploração do espaço que pela gramática. Assim, o verso pode ser formado por sílabas ou até mesmo por letras.

Cummings está mais vivo que nunca. [...] Cummings concilia liberdade (desmembra e intercepta frases, palavras e sílabas, dinamizando o poema e multiplicando as direções e as dimensões da leitura) e rigor (suas estruturas poéticas obedecem a processos de organização que se opõem às facilidades verbais), o que é raro. Há muito que aprender e que degustar em sua poesia. (CAMPOS, 2000, p. 5-12).

Percebe-se que a leitura pode ser realizada de diversas maneiras, pois as possibilidades de agrupamento são várias, como no caso de “Oh SLOW”.

nOw

h
s
LoW
h
myGODye
ss

Segundo Maurício Arruda Mendonça (1989), o tema principal do poema “now oh slow oh my god yess” (agora, oh devagar! Oh, meu Deus, sim!) pode ser lido de várias outras formas, como: “oh so ho” (oh! Assim! Aaah!). É possível realizar leituras diversas do poema, de acordo com a posição identificada, utilizando a leitura vertical obtém-se: “my god dye” (meu Deus morre), entende-se assim que há afirmação de descrença, profissão de fé ao avesso, com a presença do verbo “die”, morrer, é sugerido por “dye”. Outras leituras podem ser feitas, além da exploração

do sentido em divino/profano, sendo também importante o caráter icônico do poema. Ressalta-se, dessa forma, a sensualidade sugerida, inclusive, pelo aspecto formal.

Há semelhanças da obra com a figura de um homem sobre uma mulher em posição de coito, e, sobretudo, com uma cruz invertida; como uma rebeldia ao sagrado. Os "ss" são os pés do homem. "My" a "ye", são os pés da mulher. Na região pélvica temos "LoW", uma alusão a "SoW", semear, em português. Aqui Cummings elabora uma supermetáfora. O ato de semear, procriar, espalhar sementes. Em português, a etimologia latina é clara: sêmen, semente, semear. (MENDONÇA, 1983, p. 34).

Como se percebe, a técnica da montagem é muito explorada ao lado da recriação por meio da pontuação. Os parênteses, por exemplo, podem indicar tipos de leituras diferentes, a polissemia também é um recurso buscado ao lado da aglutinação de termos, como "livro de poemas".

Há, durante a leitura, um constante decompor e um recompor de significados. O aspecto gráfico interfere diretamente na construção do sentido. "O modo como o corpo de palavras se comporta entra em perfeita isomorfia com o significado que se quer sensivelmente comunicar". (SANTAELLA, 2007, p. 340).

1.3 Desconstruções e reconstruções da Poesia Experimental às Poéticas Digitais

Compreende-se que a estabilização do texto poético, tanto para a poesia como para a arte, deve ser feita por meio da ousadia de inovar buscando espaços intersticiais. É inevitável o estudo sobre Mallarmé para lembrar o painel de transformações semióticas da poesia nos últimos séculos. Sendo assim, visando criar poema com um novo aspecto para a identidade literária, em meio a um período de intenso progresso industrial e tecnológico, Stéphane Mallarmé compõe o poema

galáctico, “*Un coup de dés*”, o qual relacionou a criatividade entre tipografia e escritura, entre poesia e artes plásticas, formando semioticamente o texto em um processo de criatividade.

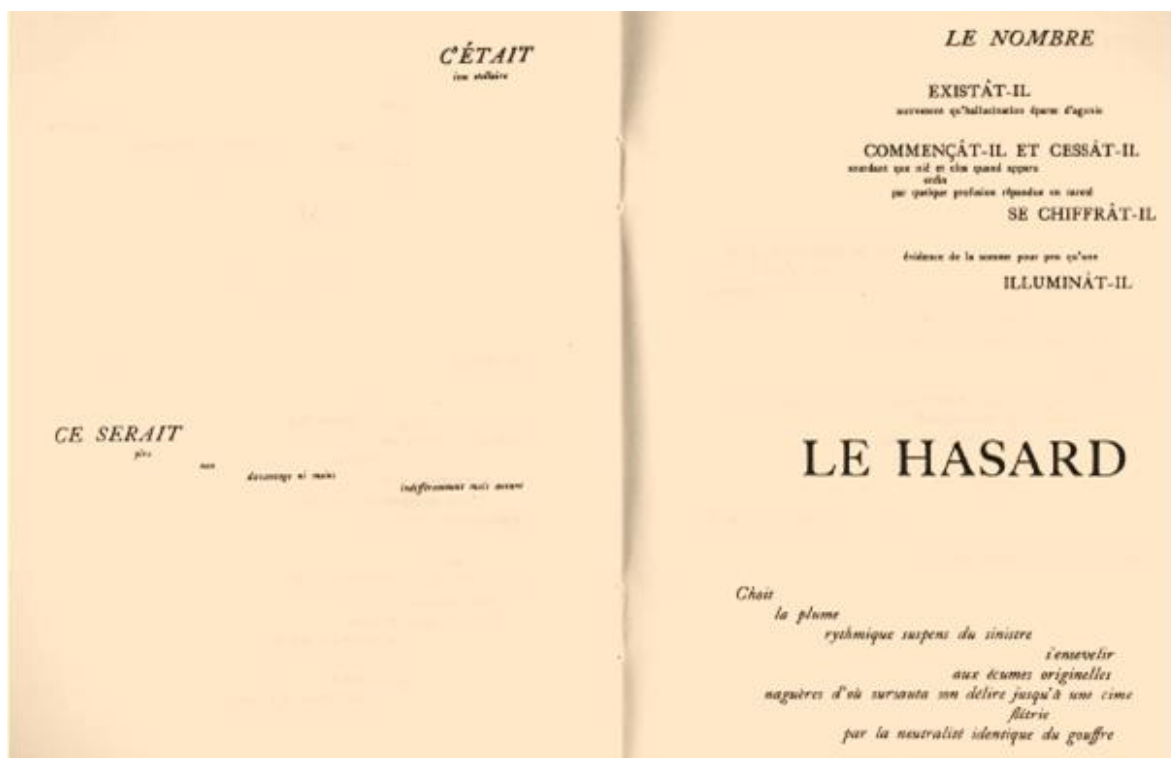


FIGURA 16 - “*Un Coup de Dés*” - Stéphane Mallarmé

Fonte: CAMPOS, Augusto CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. Mallarmé. (Separata).

Mallarmé utilizou-se de tipos gráficos variados e fontes diversas para a composição desta obra, em que a sua criatividade é demonstrada pela utilização de novas técnicas da imprensa da época, visando instigar o pensamento do leitor a observá-lo também, como uma partitura musical. Faz-se necessário exaltar o poeta tanto pelo que realizou (*Un coup de dés*), quanto por aquilo que deixou como idealização (*Le Livre*, por exemplo).

Mallarmé conseguiu efeitos tridimensionais num trabalho de pesquisa com a visualidade e o caráter lúdico do texto. Realizou suas criações visando à utilização das palavras de diversas maneiras, possibilitando as ligações entre elas pelo olhar, causando esse efeito tridimensional, sugerindo movimento. Isso por meio

do enfoque semiótico da página a qual o texto se encontra arquitetado – o que o transforma em um evento pictórico-escultural. Reconhece-se assim, que existem várias criações literárias que não trazem representatividade, não são criações artísticas, por isso, a utilização da linguagem para a criação deve ser realizada com a compreensão de que esse trabalho deve permitir as experimentações tipográficas, desconstrução e reconstrução do processo de escrita/leitura. O poeta deve fazer com que a leitura se torne um jogo e dependa (mais que em textos convencionais) das escolhas do leitor, sendo primordial o “lance de dados” e o jogo do suposto acaso. O ato de ler tem o objetivo de ser envolvente, vibrante; e assim, as criações poéticas visuais transformam a leitura em pulsação pelas folhas do livro-poema, que explora os recursos mais avançados que se tinha à época, em termos de impressão tipográfica.

O projeto mais auspicioso de Mallarmé, entretanto, foi O Livro, projeto inacabado (divulgado por Jacques Sherer, em 1957). O trabalho consistiria num gerador de textos, talvez parecido com as atuais tendências de hipertexto disponíveis on-line, ao leitor-espectador e é dada a chance de montar o poema à sua maneira, e de contribuir para a formação deste livro em progresso. As folhas dele seriam cambiáveis, cabendo ao leitor manuseá-las, à sua maneira. A ideia de incompletude é a base epistemológica do experimento do qual “*Un coup de dés*” seria parte inaugural, ou seja, os poemas de Mallarmé seriam apenas parte do processo.

[...] um livro, pura e simplesmente, em tomos muitos, um livro que seja um livro arquitectónico e premeditado [...] Eis pois, caro amigo, confessado, desnudado, o meu vício, que, de espírito machucado ou lasso, mil vezes rejeitei, mas que me possui - e hei-de talvez conseguir; não fazer essa obra no seu todo (para isso, teria que ser sei lá quem!) mas mostrar um seu fragmento executado, fazer-lhe cintilar por um lugar a autenticidade gloriosa indicando tudo o resto para o qual uma vida não basta. Provar pelas porções feitas que esse livro existe, e que conheci o que não poderei consumir. (MALLARMÉ, 1885, p. 56).

É possível perceber que o poeta sugere a superação do livro, entendido, em seu sentido convencional, como suporte do poema. A proposta mallarmaica não concebe o texto para entregá-lo generosamente ao leitor, mas apresenta-a como obra de evento, sempre prestes a acontecer. Compreende-se que, embora impossível de ser realizado à época devido a questões técnicas, o trabalho de Mallarmé é viável atualmente com as tecnologias contemporâneas, o que faz com que a sua obra ressoe ainda mais na pós-modernidade.

Já não se trata nem mesmo de uma obra aberta ou polissêmica, no sentido corrente dos termos, mas de uma obra verdadeiramente potencial, um livro onde os poemas estariam em estado latente e em que, a partir de um reduzido número de células de base, se poderiam realizar milhares de possibilidades de combinatórias. Trata-se de um livro limite, o limite da própria ideia ocidental de livro. (MACHADO, 2001, p. 165).

Uma afirmação muito comum quando o tema é a poesia mallarmaica é a instauração da crise do verso pelo poeta, o que leva a afirmações como: “mais imediatamente, o que explica as recentes inovações, é o ter-se compreendido que a antiga forma do verso era não a forma absoluta, única e imutável, mas uma receita segura de fazer bons versos”. (MALLARMÉ, s/d).

No entanto, é preciso perceber que, o trabalho de Mallarmé está concentrado na própria razão de ser da poesia, do que se concentrar na estrutura de até então. A investigação semântico-sintática, o trabalho arquitetônico sobre a página, resultando num poema mosaico (poema-montagem) e polissêmico, mais que crise do verso, anunciam o renascer de uma poesia múltipla que dialoga com as práticas orais e a ressonância das vozes da transmissão e com as renovações do século XX, chegando a abrir espaço para se abordarem seus procedimentos na poesia contemporânea que se constrói no âmbito tecnológico.

As tendências modernistas visam acompanhar as inovações científico-tecnológicas da época, como: fugir da mera repetição, na poesia, transformar

aspectos morfossintáticos, suprimir a pontuação, implodir a estrutura, rompimento com o verso e com a rima para buscar os inúmeros aspectos que o lúdico da linguagem poderia oferecer são algumas das ações do poeta modernista. Observando que na perspectiva da semiotização, os signos verbais mesclam-se com signos gráficos e com a plasticidade das cores, buscando a consonância com a exploração da fotografia, do cinema e outros procedimentos que dialogam com outras artes. Há casos em que a intenção era realmente desafiar o leitor. Como afirma Santaella: “de fato, os modernistas pretendiam estrategicamente retardar o reconhecimento e a leitura de suas imagens a fim de renovar a percepção, estender o prazer sensório e desafiar o intelecto do receptor”. (2005a, p. 41).

As Vanguardas Artísticas Europeias tiveram grande influência para a valorização das artes e literatura, contribuindo para o progresso do trabalho artístico. E assim, surgiu o Concretismo, iniciado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari e também pelo suíço-boliviano Eugen Gomringer (1953), em sua obra *Constelações*. O movimento surgiu da necessidade de construção da palavra como objeto autônomo, dinâmico, na tentativa da fusão palavra/imagem. É a tentativa de um “salto qualitativo para a poesia”, como afirmam os próprios criadores do movimento. O exercício visual proposto pelos concretistas se encontra na exploração do diagrama, de um modo geral, e o texto funciona, como nos antecedentes, na junção do verbal com o visual. Desse modo, vários planos de constituição do texto são atingidos pelo exercício experimental: o sintático, o semântico, o léxico, o morfológico, o fonético e o topográfico. O verso é dispensado em prol da prioridade da semiotização, e assim, os textos passam a ser compostos por palavras-ideograma.

A Poesia Concreta foi realizada como uma poesia da objetividade, visando à inovação na arte da criação do poema, utilizando-se da revolução tecnológica. Os poetas concretistas se diferenciaram de seus antecessores pela forma de estruturação, organização e condensação do texto poético. Dessa forma,

possibilitou a liberdade de criação, com maior concentração vocabular e explicitação da materialidade e da linguagem, sob os aspectos da visualidade e da sonoridade, em que houve também, maior liberdade para trabalhar com os signos verbais e não verbais. Como se exemplifica os poemas abaixo:

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l é m
 d a
 n u v e m
 u m
 c a m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m
 i r a
 d e
 u m
 h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

(Décio Pignatari, 1956)

Observa-se nesse poema que a relação forma/conteúdo busca a apreensão do movimento, estabelecendo uma relação dinâmica e motivada, de caráter intrasígnico, estrutural e semântica, uma vez que, ao guiar a própria confecção dos poemas concretos, a necessidade da comunicação mais rápida torna-se uma questão de funcionalidade dos elementos verbais.

Pode-se utilizar do exemplo abaixo para ilustrar o concretismo, cuja forma reproduz um movimento imitativo do real, à medida que o pensamento se traduz em ação imediata:

VVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVE
 VVVVVVVVEL
 VVVVVVVELO
 VVVVVVELOC
 VVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE.
 (Ronaldo Azeredo, 1957)

As propostas visuais e cinéticas da poesia concreta, realizadas em um período que não havia computadores com recursos gráficos, revelaram-se extremamente inovadoras e proporcionaram infinitas possibilidades expressivas, não só para a poesia, mas para o *design* gráfico em geral, com fortes repercussões no discurso publicitário.

Como quer Santaella, a visualidade da poesia concreta deve ser pensada na esteira do visual ideogrâmico e não visual ótico, “o que implica necessariamente a conjunção do olho e do ouvido na correlação com as formas da música, invisíveis aos olhos”. (2007, p.342).

A visualidade do poema concreto pode ser vista como estrutural ao se considerar sua geometria de construção, o jogo de remissões entre os signos e a tendência a um pensamento mais sintético-analógico que analítico-discursivo. Não há, nessa trajetória, grandes espaços para o texto figurativo. Os procedimentos de Mallarmé, Cummings, Apollinaire, dentre outros, com as letras (tamanhos, tipos, destaques por negritos, itálicos, etc.), com a pontuação (dispensada pela

constituição semiótica do texto) e envolvendo fotografia, cinema, matemática, cibernética, publicidade e teorias linguísticas, são buscados para a construção da técnica concretista. O conhecimento do espaço gráfico passa a ser a lei. As palavras se articulam pela posição que ocupam no espaço da página (“palavra puxa palavra”). Concretismo: geometria da disposição das palavras no espaço.

O que se buscou com a poesia concreta foi recuperar a especificidade da própria linguagem poética, a materialidade do poema e a sua autonomia, a partir de uma revisão e radicalização dos procedimentos da poesia moderna e da elaboração de um novo projeto criativo no contexto das novas mídias. (CAMPOS, 1975, p. 45).

A participação ativa do leitor é outro item norteador, tendo em vista sua multiplicidade e tendência ao sensitivo, como afirma MELO e CASTRO: “A poesia concreta [...] redescobre uma sintaxe espacial de justaposição, em que as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente, sendo essa posição relativa mais importante como linguagem do que os próprios elementos semânticos evolutivos”. (1993, p. 44).

A manipulação do texto se tornava possível por meio de dobras, recortes, instaurando o conceito de livro-objeto (este também buscado pelo Poema-Processo). O Poema-Processo interessa em primeiro lugar pela experiência com o texto, importa o processo e não o produto simplesmente. O poema passa a ser objeto manipulável.

Poema/Processo: a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade. (DIAS-PINO, 1973, p. 06).

Dessa forma, o autor propõe uma criação sem signos verbais, rompendo assim com a própria tipografia, numa visualidade que as imagens revelam o conteúdo, não havendo necessidade de utilizar palavras, pois as imagens estabelecem a significação pretendida. Demonstrando que o signo verbal cede lugar às formas geométricas, sendo esses poemas realizados em uma linguagem universal, sendo de fácil compreensão a todos. Assim, o poema indica outras formas de pesquisa quanto aos códigos a serem realizados que tem o sentido real da funcionalidade. Veja, abaixo, o poema “Solida” que refere-se a um poema visual:

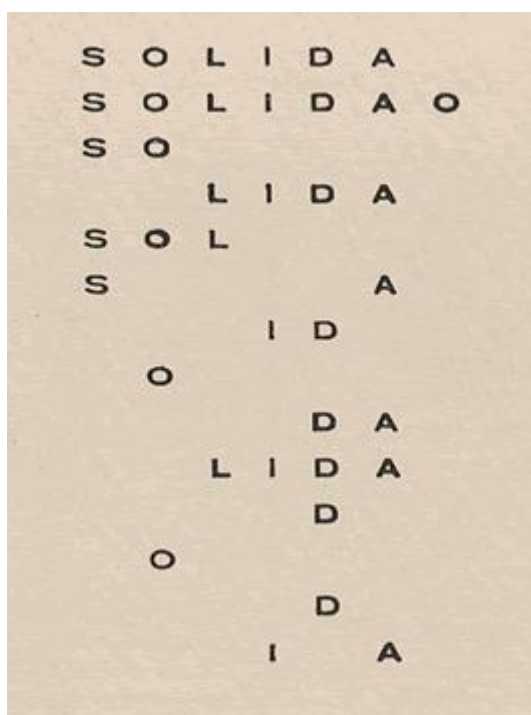


FIGURA 17 – “Solida” – Wladimir Dias Pino

Fonte: <http://www.telepoesis.net/solida/index.html>

O poema “Solida”, classificado como poema-processo, de Dias Pino, é uma criação táctil, que além de visual, deve ser manipulado pelo leitor. A ordem vertical das letras cria um lugar específico no espaço, estabelecendo o valor de significado. Dessa forma, o poeta realiza suas criações somente de vírgulas ou de imagens enfileiradas. Assim, a figuração perde o seu significado original para adquirir o da posição que ela ocupa no poema. Podendo surgir a imagem de um

avião ou de uma estrela na coluna do S. O mais importante nessa criação é a negação ou a positivação do espaço utilizado com o toque no teclado.

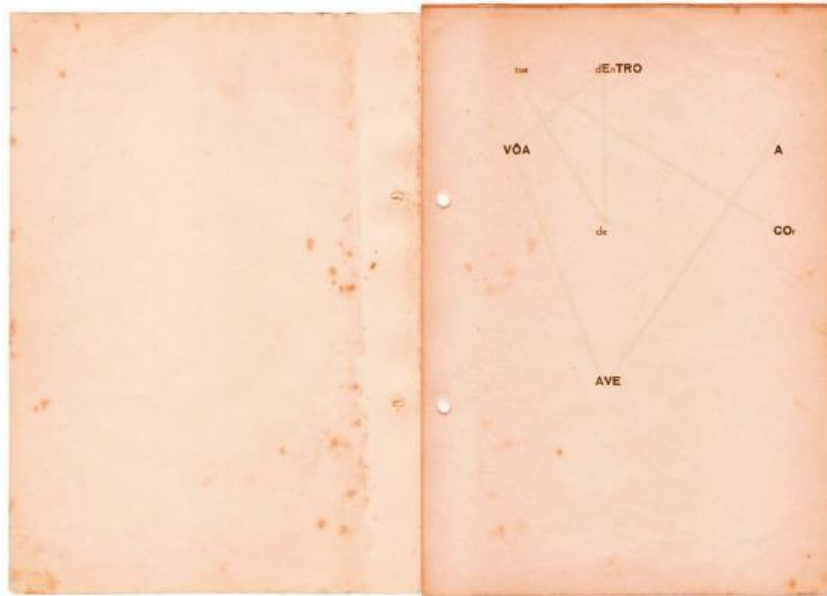


FIGURA 18 – Excerto do poema “A Ave” – Wladimir Dias Pino.

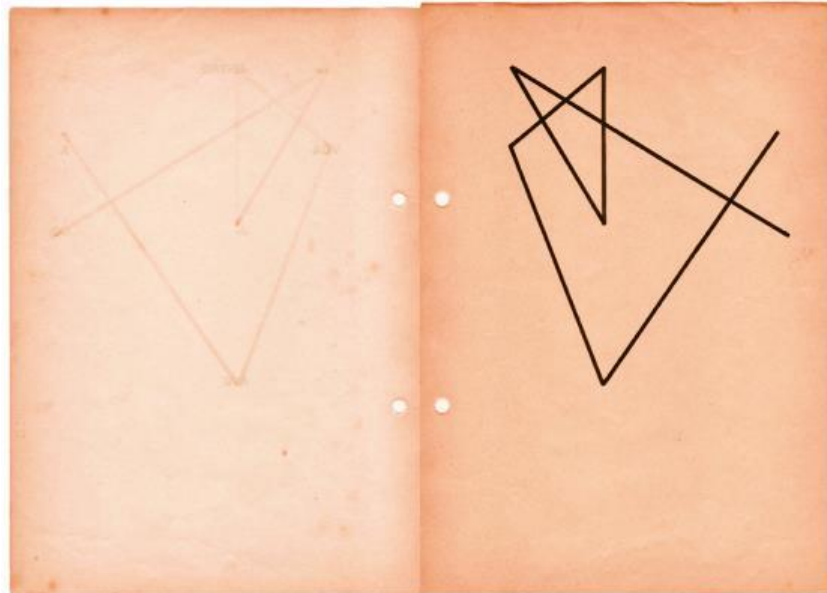


FIGURA 19 – “A Ave” - Wladimir Dias Pino.

FONTE: <http://www.telepoesis.net/aave/index.html>

Wladimir Dias Pino utiliza, principalmente, de signos não verbais na composição de seus poemas. Em “A Ave”, temos um poema formado por uma série de folhas que se sobrepõem. “Na primeira série, a frase (por exemplo: ‘A Ave voa

dentro de sua cor’) é solta no espaço das páginas e o roteiro de leitura é dado pelas folhas seguintes, onde traços retos visíveis por trás das frases interligam as palavras”. (MENEZES, 1991, p.47). Dessa forma, o poema torna-se mais abstrato e sua visualidade mais complexa. A importância da página perde espaço para um poema que utiliza várias folhas e vai se tornando um livro.

Como se pode perceber, as mudanças ocorridas a partir da década de 1950 são paradigmáticas para a poesia, pois caminham para o que há de mais minucioso no trabalho – a letra, a palavra (a matéria) – até a abertura máxima do acesso ao texto que passa a depender do leitor para se constituir.

Por meio de pesquisa histórica, percebe-se que, para as criações literárias da contemporaneidade, há a recuperação de uma série de aspectos próprios da Idade Média, como a fluidez da autoria, o poeta performando para o público, a impermanência do texto. Os processos lúdicos do Barroco, aqui analisados, estão muito presentes em experimentos no ciberespaço. Além disso, observa-se, a melhor definição de poesia que se originou na Grécia Antiga quando formava com a música e o teatro, uma substância única, hoje é utilizado na produção de literatura contemporânea.

Partindo do pressuposto que o reconhecimento das poéticas experimentais foi primordial para o surgimento das poéticas digitais, percebe-se que as análises dos poemas experimentais estabelece uma relação entre os elementos da contemporaneidade com os elementos da tradição, seja lírica ou cultural. Por ser um tipo de produção contemporânea, os autores se preocupam em consolidar as suas expectativas em relação ao passado como forma de atribuir significado em suas criações.

CAPÍTULO II

A POESIA MULTIMÍDIA E A SUA RELAÇÃO COM OS SIGNOS

Os poetas e programadores vêm trabalhando juntos em busca de criações artísticas híbridas, desde a década de 50, fazendo uma análise exaustiva e minuciosa das possibilidades e características de transposições e transcriações literárias em que artes, literatura, ciência e tecnologia, se mesclam em busca de novos objetos estéticos, caracterizando este novo contexto da literatura como um momento histórico de reconfiguração da tríade autor-texto-leitor.

O poema digital é uma forma de expressão artística recente se comparada às outras formas de expressão artística como a pintura ou a literatura, porém não é algo novo, referindo-se às experimentações com vídeo-poemas, poemas-processo entre outras criações contemporâneas que têm buscado utilizar os instrumentos de comunicação, ou seja, as novas tecnologias na expressão artística. Nessa era da tecnologia avançada, de inovação, transformação e liberdade de criação, diante de novas técnicas escriturais da computação gráfica e do laser, as criações textuais se encontram dentro de sistemas híbridos. Surge assim, outra dimensão de liberdade para a linguagem e para leitura. Houve uma transformação da escrita, que passou dos signos orais de uma língua para signos visuais, trazendo uma grande e fundamental revolução para a consciência humana. Por meio da escrita digital, conseguimos estabelecer um novo modelo de relacionamento com o discurso.

Reconhece-se que esta nova forma de reclassificação da linguagem se configura como uma alteração radical da escrita, através das multidirecionalidades de inscrições sígnicas que apresentam em meio a uma diversidade de signos. É válido ressaltar que não podemos entender a criação artística digital como uma criação sem precedentes, como algo que surge espontaneamente, pois ela, como

toda forma de expressão, se insere dentro de um contexto histórico-cultural e dialoga com outras obras que a antecederam. E, no caso dessas artes que utilizam tecnologias comunicativas, temos a convergência de diferentes meios de expressão, como obras que contêm som, texto, e imagem, simultaneamente. É realizada por meio de programas de computação gráfica, que os poetas podem experimentar a criação de textos cheios/ou não de transformações e efeitos especiais, como movimento, animação, distorções, espelhamento, rotação, etc. Tem-se uma justaposição de sons e imagens, numa vinculação entre estruturas visuais, espaciais, verbais, sonoras e interativas.

Observa-se que as composições digitais apresentam formas não-lineares e instigam a curiosidade e capacidade de percepção do leitor/fruidor a ser mais ágil e a ter mais percepção sobre processo poético digital, pois somente assim ele conseguirá alcançar os movimentos e interagir com as poéticas digitais, que têm tempos e ritmos diferentes. O leitor tem a possibilidade de mover ou de transformar as imagens quantas vezes lhe interessar. O movimento dos olhos vai encontrando caminhos para ler os signos. O que se resulta em poéticas momentâneas e envolvem um processo repleto de complexidade entre tempo e espaço.

As análises de poesias digitais e suas imagens produzidas, as quais revelam um envolvimento sobre espaço de cores, de graus de transparência, de mudanças de forma, volumes, letras em posições relativas, o surgimento e desaparecimento de imagens e palavras, que demonstram o quanto há uma interação semântica própria da linguagem computacional.

Reconhece-se que, de acordo com a forma dessa poesia, fato de ser vivenciada pelo leitor, acarreta uma multiplicidade de perspectivas através das variabilidades das estruturas. As ideias surgem também por meio de materiais não linguísticos, em que leitor e poeta compartilham suas semioses. Este organiza até mesmo as desorganizações estruturais e aquele imprime sua leitura numa nova

perspectiva de linguagem, através de um novo comportamento verbal que se instaura.

Sabe-se que a criação artístico-literária da poesia digital de forma computadorizada é o resultado de uma revolução permanente da linguagem, e que a poesia é intersemiótica por natureza. Fato é que no meio digital, ela entra num campo democrático e passa a relacionar suas significações polissêmicas com as significações polissêmicas das artes, assim, usa os signos tecnológicos em suas próprias semioses, à medida que retira destes signos [signos tecnológicos] a pragmática que lhes pertencia e torna-os signos com funções estéticas.

Ressalta-se que o poema visual é atrativo, mas sua composição é realizada por signos verbais. Tradicionalmente, uma leitura linear que se reconhece pela sequência nos versos. Entretanto, vê-se que seria redutora diante de um processo intersemiótico, referindo-se a um poema que explora signos diferenciados. Há necessidade de um novo tipo de abordagem textual, de uma leitura que desautomatize a percepção dos signos, interligada à horizontalidade do código verbal.

Em relação ao estudo intersemiótico da *fisionomia* ou do *perfil gráfico* de um poema visual, a informação verbal e a composição gráfica completam-se. O objeto representado na imagem poética torna-se quase irreconhecível, porque a mensagem foi organizada ambigualmente em relação ao código; e, mais ainda, o próprio código verbal foi *saturado* no visual. Cria-se, desse modo, uma percepção do poema como objeto, que deve ser visto como um quadro, o que aumenta a dificuldade e a duração da própria percepção. Esse desvio para outra forma de dizer torna-se inquietante ao público, que não entende a desestruturação que é própria da arte.

[...] o fim da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma “percepção particular do objeto”; isto explica o uso poético dos arcaísmos, a dificuldade e obscuridade das criações artísticas que apresentam pela primeira vez, a um público não

adestrado, as próprias violações rítmicas que a arte põe em ação no momento mesmo em que parece eleger suas regras áureas [...] (ECO, 1980, p. 224).

A poesia visual produz, por sua vez, a mensagem estética no terreno híbrido da intersemiotividade. Na operação de leitura de um poema visual, uma relação diferenciada entre o significado e o significante estético exige que seja reconsiderado o sistema expressivo inteiro. Acrescente - se a essa dificuldade inicial, a variedade e singularidade das manifestações da visualidade na poesia em nossos dias.

Sob a perspectiva da semiótica peirceana, tanto as montagens sonoras quanto as visuais são diagramas de iconicidade dinâmica, são signos motivados (ícones) não reprodutivos, mas equivalentes ao seu objeto, como cita PEIRCE: “O ícone é um signo que se refere a um objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal objeto realmente exista ou não”. (2000, p. 52).

Percebe-se, de acordo com a semiótica, que diante dos mais variados tipos de poemas visuais, que a justaposição das unidades verbais passa a ser percebida como partícipe de outro sistema sógnico. O significante produz e autoriza desenvolvimentos semânticos que exigem uma decodificação sob a forma de *constelações*, ou seja, de uma atividade de leitura que considere a organização gestáltica das massas gráficas. As significações organizam-se em paradigmas equivalentes, como uma espécie de metáfora plástica, na intersecção de dois sistemas, de modo que a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados.

É possível afirmar que, de acordo com a semiótica, o conceito de interpretante (representação mediadora) é que define o valor semiótico de cada unidade no interior de um sistema, o que faz do signo poético uma entidade motivada por regras intrínsecas às estruturas, e que garantem a coerência funcional

do sistema icônico, que lhe é intra e infra-imposto. Na poesia, os ícones, melhor entendidos como imagens, podem ser fônicos ou visuais.

Desse modo, tanto a opção do poeta pela motivação fônica como pela motivação visual seriam resultado da saturação do signo verbal no sonoro ou no pictórico, respectivamente, constituindo ambos os recursos expressivos, familiares à linguagem poética da modernidade.

2.1 As imagens e os signos

O surgimento da poesia visual ocorre em fases de profundas transições históricas, momento em que muitas alterações econômicas, técnicas e sociais estão ocorrendo. No início de fases de complexa e complicada organização, a estrutura linguístico-semântica se encontra desgastada, incapaz de acompanhar as mudanças. Assim, eclode a poesia visual como uma ferramenta nas mãos do artista que utiliza a linguagem como uma inovação e reestruturação, de forma artística. Para Melo e Castro (1993, p. 217), “A poesia visual aparece de uma forma consistente quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX”. Ele refere a esse período como de uma transição do passado para uma nova era. Pode-se perceber que esse caráter estético é sempre indicado pela crítica como um fator menos importante da poesia. Observe estes exemplos de poesia concreta que podem ser utilizadas nas criações digitais:

vai e vem
e e
vem e vai

Poema “vai e vem” (1959) - José Lino Grunewald,.

O poema “vai e vem”, de José Lino Grunewald, demonstra o sentido de leitura ocidental que se dá da esquerda para direita e de cima para baixo. “O poema fala da própria circularidade de leitura, montado num quadrado que pode ser lido de qualquer ponto, em qualquer direção, em vai e vêm constante do olhar.”, analisou Philadelpho Menezes (1998, p. 99).

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraterra

Poema “terra”, Décio Pignatari, 1956.

O poema “terra”, de Décio Pignatari, mostra preocupação com temas políticos, antecipando uma forma de engajamento em fatos da vida moderna (greve, reforma agrária, fome). Contudo, a estrutura simétrica se manteve, indicando que estão arando a página como se fosse terra.

A ativação dessa rede, onde o verbal e o visual se dão quando os mecanismos linguísticos de decodificação são colocados em sincronia com aqueles que governam a recepção das imagens. A coexistência da palavra e imagem é feita através da direta transformação de símbolos verbais em elementos visualmente expressivos.

Enquanto a escrita tradicional consiste na tradução simbólica de nossa oralidade em caracteres visuais, isto é, as letras; a poesia visual trabalha as características plásticas da escrita ressaltando os valores visuais, espaciais, considerando-a como uma mancha gráfica, um desenho, uma relação de figura-fundo. Segundo E.M. de Melo e Castro (1993), “no quadrante oral, o signo interpretante é especificamente diacrônico, extensivo, analítico, temporal, abstrato; já, no quadrante visual, o signo interpretante é especificamente sincrônico, compacto, sintético, espacial, concreto.” O que se pode observar é *que* na escrita, embora seja visual, se prende em aspectos sonoros, temporais e rítmicos, por meio das rimas, assonâncias, aliterações. A poesia visual não trabalha a escrita como sendo apenas um depósito frio de letras, mas sim como um suporte espacial ativo, como uma composição artística visual e escrita, assim é que a poesia digital seja tida como um tipo de *poesia visual animada*, pois funciona como uma experimentação no meio eletrônico-digital das composições poéticas já expressas em outros suportes não computacionais, e que se desenvolve com os elementos da visualidade e do movimento dinâmico. A tecnologia permite que as semioses sugeridas no poema ganhem força e vitalidade através do suporte informático. Sendo assim, pode-se observar a criação digital para melhor compreender as teorias:



FIGURA 20 – “Amor - mundo ou a vida esse sonho triste”
 FONTE: <http://www.telepoesis.net/amor-mundo/index.html>

Sabe-se que a poesia digital “Amor – mundo ou a vida esse sonho triste” é composta por um conjunto de signos móveis e significantes, que torna a leitura

dessa criação literária artística, uma realização significativa e complexa para esse processo de poéticas digitais. É um livro composto por quatro páginas, cada uma representando uma estação do ano. À esquerda do livro, há a tela para que o espectador visualize o ambiente virtual construído em conjunto com as alterações, que podem ocorrer em virtude dos sensores instalados. Sendo assim, as sombras projetadas interagem com o ambiente que é mostrado na tela. Há também dispositivos sonoros controlados pelo livro e pelo ambiente 3D, e a presença do espectador que poderá alterá-lo.

O texto literário cria um leitor intratextual por meio de sua imaginação, interesse, e de seus protocolos de leitura; possibilitando planejar as estratégias textuais de sua criação e projetá-las em um leitor ideal. Ressalta-se o uso de metaplasmos, e de neologismos a fim de provocarem algum efeito de sentido. Além disso, é muito significativa a repetição de um mesmo vocábulo ou a relação de sinonímia ou de antonímia no poema.

A poesia é feita de palavras e a literariedade de um texto reside no uso específico que delas se faz. As palavras são, para o poeta, ao mesmo tempo signos e coisas. Elas designam não apenas as coisas, mas também a ação possível dessas coisas. (D'ONOFRIO, 1995, p. 21-22).

Para Cohen (1978), existem os *operadores* da poesia, citando a rima como um *operador fônico*, em oposição à metáfora; um *operador semântico* como a disposição dos versos, palavras, sílabas ou letras na página e a presença de representações icônicas, dentre grafias, texturas, cor, tamanho, em que a disposição desses signos pode integrar um possível *operador visual* ou icônico que, por sua vez, estaria relacionado ao estrato *gráfico*. Nesse sentido, a proposta concretista considera que o ícone, ou figura do estrato gráfico, não é só entendido como operador semântico, gramatical ou morfogênico, mas também é *operador visual*. Décio Pignatari (1981), poeta concretista, afirma ser possível dizer que a função poética da linguagem se realiza na projeção do ícone sobre o símbolo, dos signos

não verbais sobre o código verbal. É o que defende também o poeta e pesquisador uruguaio, Clemente Padin (1996), em relação à poesia experimental. Segundo ele, há dificuldades metodológicas de análise quando se trata do nível gráfico, uma vez que as criações poéticas, especialmente as experimentais, passam a investir em outros significantes, como a cor, a disposição das palavras na página, a tipografia, entre outras características, o que impede de serem analisados a partir das características poéticas conhecidas pela tradição. Padin (1996), defende o *operador visual* da poesia que funciona, segundo ele, tal como os recursos da poesia tradicional (a pausa ou o silêncio entre os versos, ou a musicalidade, ou a alternância de rimas e aliterações), dentre os outros que integram o operador fônico da poesia. O pesquisador exemplifica com o seguinte poema visual do poeta uruguaio Jorge Caraballo, produzido durante a ditadura em seu país, na década de 70:

P A T R I A
 P A T R , A
 P A R I A —

FIGURA 21 – Poema visual de Jorge Caraballo.

FONTE: PADIN, 1996.

Esta composição cria um processo semântico entre a oposição das palavras “PATRIA e PARIA”, em que a primeira refere-se ao sentido de nação e de

filiação (*patriam* do latim) e a segunda, no sentido de exilado, desprezado, fora da escala social. Mas, é na composição visual que o sentido se constrói ao nível do paralelismo fônico com a perda da letra T, e remete à ideia de marginalização, ao ser deslocado da palavra “pátria”. Observa-se que, na parte central (ou no segundo verso), formam-se as palavras PARA e TI a partir do deslocamento das letras ‘T’ e ‘l’, ironizando a ideia de pátria para mim excluída (ti). É possível perceber também que ‘Patria’, no sentido de filiação, evoca a letra T caída como um ser criado, parido, se a palavra ‘PARIA’ for entendida como verbo no pretérito imperfeito (embora em espanhol o verbo possua acento – paría).

O poema visual abaixo: “Fiat Lux”, permite observar a representação do movimento descendente ou centrípeto, de forma acelerada, sendo esse bastante explorado nas poéticas digitais. Esse é um poema contemporâneo que exemplifica como a anamorfose pode imprimir uma dinâmica vertiginosa ao texto poético:

anelito de oliveira

Belo Horizonte/MG



FIGURA 22 – “Fiat Lux” (2000) - Anelito de Oliveira.

O poema “*Fiat Lux*”, com as palavras ilegíveis, demonstra em sua forma, a utilização de setas/letras, revelando em sua visualização que estão caindo, da direita para a esquerda, onde se amontoam, e, na parte superior do amontoado de letras, apresenta o formato de semicírculo, onde saem sete linhas retas transversais descendentes - como se ainda estivessem caindo, com atraso em relação aos demais elementos sígnicos. Apresentando um efeito de ilusão de ótica que aflige o olhar do leitor.

Essa composição artística instiga a pessoa a compreender que a imagem refere-se a um movimento indicado pelas posições das letras. Percebe-se que a

segunda e a terceira linhas apresentam um detalhe na ponta que representa uma flecha. Nesse caso, a sugestão visual é oposta ao movimento ascendente – os dois ícones das flechas parecem puxar o restante do conjunto para cima. Desse modo, o poema induz a imaginar a existência de linhas que cortam as próprias letras que compõem a linguagem verbal dessa criação artística, cortando a informação verbal pela metade: “... *quando acende*”.

Permite-se observar que as imagens estão presentes nas composições poéticas, e assim, se faz necessária a sua utilização, decifração e interpretação, desde a mensagem visual única e fixa, até a imagem sequencial fixa ou animada. Dessa forma, podem-se conciliar os múltiplos empregos do termo e apreender a complexidade de sua natureza, para que se possa avançar no entendimento das poéticas com foco na visualidade.

As imagens podem ser signos que representam elementos do mundo visível ou então figuras puras, abstratas e formas coloridas. O caminho da pintura moderna liga-se ao distanciamento das imagens que representam um objeto ausente, associadas ao convencionalismo estilístico, em direção a um tipo de imagens abstratas que se apresentam, sem referenciais.

De acordo com a Semiótica, sabe-se que, quanto à sua natureza - da imitação ao traço e à convenção - as imagens podem ser relacionadas às categorias sógnicas peirceanas: que imitam o seu objeto (*ícones*); que o indicam por meio de traços (*índices*) e que representam por força de uma convenção (*símbolos*).

Christan Metz, na apresentação da seleção de ensaios da *Revista Communications*, considerada por ele como “um esforço para conduzir a reflexão além da analogia”, lembra que

do símbolo (= significação arbitrária), C. S. Peirce não distingue apenas o ícone (= significação analógica), mas também o índice (= significação por interferência causal). Notar-se-á que o ícone e o índice, em termos saussurianos, seriam um e outro “motivados”. No mesmo sentido, Erle Buysens distingue dois tipos de significações “intrínsecas” (= motivadas): as que repousam sobre um laço causal (= índices de Peirce), e as que repousam sobre um laço “imitativo” (= ícones de Peirce. Poder-se-ia dizer em suma – na linha da sugestão jakobsoniana - que existe uma motivação metafórica (similaridade) e uma motivação metonímica (contiguidade). O que quer que seja, o analógico não é o todo do motivado, e, portanto não é apenas (nem simplesmente) ao arbitrário que ele se opõe [...]. (METZ, 1974, p. 7).

Qualquer reflexão concernente à distinção entre a imagem e outros tipos de objetos significantes, deve principalmente considerar o que a distingue da sequência de palavras, ou seja, sua iconicidade – aqui entendida como aquele estatuto analógico que estabelece sua semelhança perceptiva global com o objeto representado. Essa similaridade é percebida mesmo no caso de imagens não necessariamente figurativas, que são *hipo-ícones*, para a semiótica peirceana; ou seja, os três graus do signo icônico que correspondem à imagem, ao diagrama e à metáfora. Vejamos algumas poesias digitais complexas em suas significações:

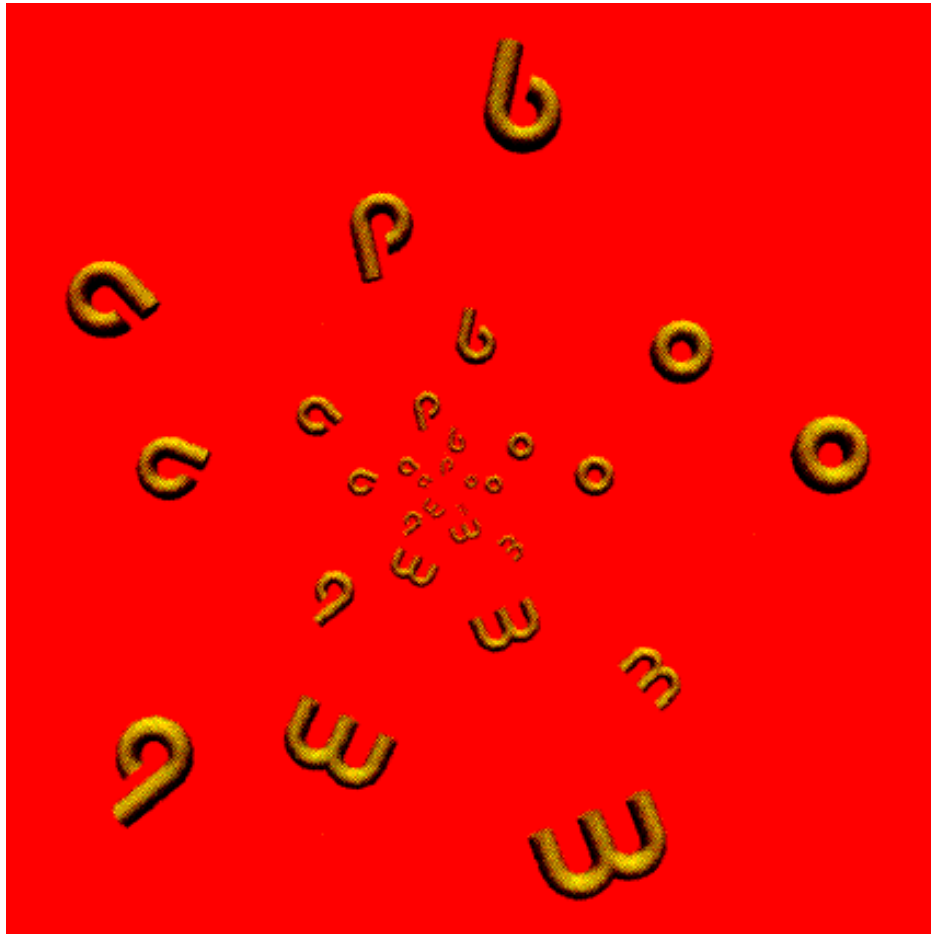


FIGURA 23 – “*Poema Bomba*” (1983) - Augusto de Campos

No “*Poema Bomba*”, observa-se que a explosão da bomba é visível, concreta. Ela explode do centro para fora do poema e seus estilhaços atingem o sujeito que observa, mas, em vez de afastá-lo para longe, pelo contrário, hipnotiza-o e o atrai para o seu centro. Uma vez atraído para dentro da explosão, o sujeito vai sendo sugado, enquanto a bomba continua a explodir. Os estilhaços, que são feitos com as letras que compõem a própria palavra *bomba* escrita na cor dourada, brilham sobre a página vermelha. O vermelho que causa horror, ao mesmo tempo encanta e emudece o sujeito. A palavra *bomba* é metamorfoseada no objeto *bomba* que, por sua vez, é o sujeito do poema, ou seja, o sujeito pode ser pensado como resíduo do objeto bomba que é o próprio poema.

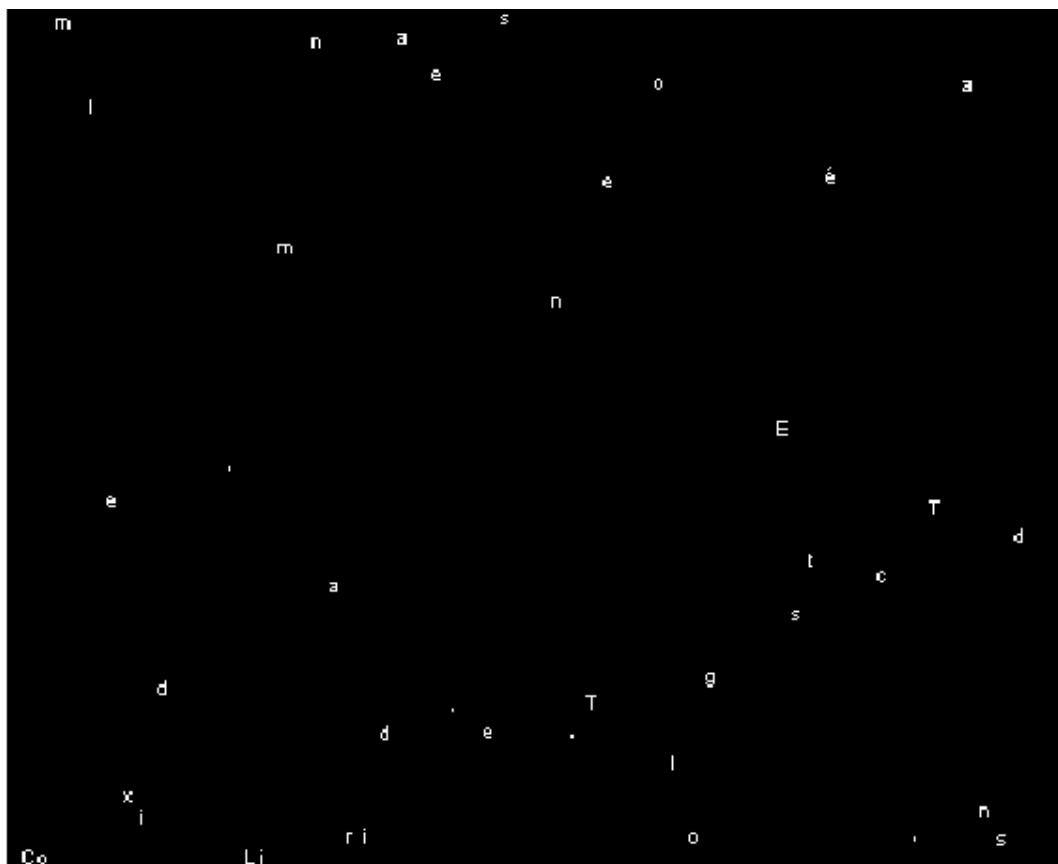
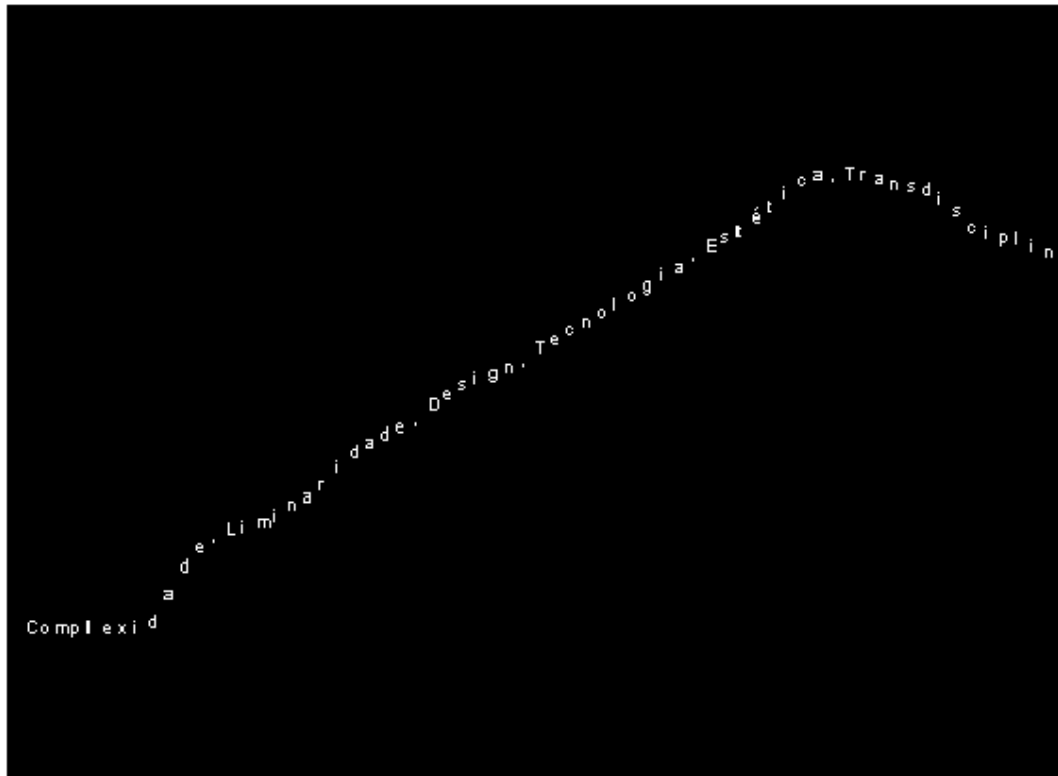


FIGURA 24 – “Cidade” (2001)”. – Silvia Laurentiz

FONTE: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>



FIGURA 25 – “Poemas encontrados”

FONTE: http://www.po-ex.net/flash/nunof/emofract_rss_folha1.swf

É notório que uma abordagem teórica da imagem poética deve considerar os diferentes materiais que a compõem: o linguístico, o icônico codificado e o não codificado. Sendo assim, entendemos que, em qualquer texto poético, a *análise linguística* (e literária em si) deve ser complementada pelos elementos retóricos e por seu modo de articulação com a mensagem visual. Deve considerar ainda, que, enquanto a *mensagem icônica codificada* reúne em um mesmo significante, elementos regidos por leis particulares; significados vinculados a um saber preexistente e compartilhado; a *mensagem icônica não codificada* remete a uma aparente "naturalidade" da mensagem, ligada à utilização da fotografia em oposição ao desenho ou à pintura, por exemplo. Por outro lado, os aspectos codificados em uma imagem são os *iconográficos*, ou seja, aqueles que

[...] escolhem como significante os significados dos códigos icônicos para conotarem semas mais complexos e culturalizados (não "homem" ou "cavalo", mas "homem-monarca", "Pégaso" ou "Bucéfalo" ou "asna de Balaão"). São reconhecíveis através de variações icônicas que se baseiam em semas de reconhecimento ostensivos. Dão origem a configurações sintagmáticas muito complexas e, todavia imediatamente reconhecíveis e catalogáveis, do tipo "Natal", "juízo universal", "quatro cavaleiros do Apocalipse". (ECO, 1976, p.137).

Outros termos emprestados à linguagem cinematográfica – o plano, a composição, o enquadramento, as tomadas e a perspectiva – são elementos de organização da imagem que, juntamente com o uso das cores, julgamos pertinentes à análise dos poemas digitais, graças a seus efeitos expressivos.

Os autores Lúcia Santaella e Winfried Noth, em estudo aprofundado sobre a teoria da imagem na contemporaneidade no livro: *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*, distinguem entre os dois domínios do mundo das imagens como resumiram abaixo:

a) As imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas);

todas elas sendo signos materiais, que representam o meio ambiente visual.
b) As imagens mentais (visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, etc..) que são imateriais. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.13-24).

Nota-se que esses dois domínios, o lado perceptivo e o lado mental das imagens, que não existem separados, são unificados pelos conceitos de signo e de representação. O conceito de representação vem da escolástica medieval, porém Peirce restringe seu uso à operação do signo ou sua relação com o objeto para o intérprete da representação. Por isso, é válido ressaltar que a tradução intersemiótica e as dimensões de poesia de vanguarda foram potencializadas pela linguagem computacional e pelos *softwares* cada vez mais desenvolvidos. Conforme Júlio Plaza, no livro *Tradução Intersemiótica*, esse tipo de tradução deve ser identificada:

Como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação (...) como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2010, p. 14).

Analisa-se esta prática crítico-criativa a que se refere o autor, ao defender como relação das práticas artísticas com variados meios e diversas linguagens, como a multimídia e a intermídia, práticas estas que, segundo Júlio Plaza, “vêm de longa data e que sempre tomaram como centro da imantação a linguagem visual assim como os trabalhos interdisciplinares com outros artistas”. (*Ibid.* p. 12).

Ressalta-se que uma tradução intersemiótica da poesia impressa para a digital se constitui num processo tecnológico evoluído e se refere às formas recorrentes da história, relacionando passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção (PLAZA, 2010), está interligado pelos meios de produção social e artística que representam a reelaboração construtiva e criativa de um fazer poético.

Dessa forma, uma operação tradutora que se refere a informações estéticas, não se utiliza de tradução literal. E assim, a tradução intersemiótica de um texto poético se caracteriza como uma recriação poética, pois se executa com perdas e ganhos semióticos. Segundo Roman Jakobson, na esteira de Peirce, “qualquer signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato” (JAKOBSON, 2010). Para esclarecer esta ideia de tradução como recriação, Julio Plaza afirma que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2010, p. 1).

A compreensão da tradução como transformação permite constatar que o signo estético possui sua forma original e única, e assim, contribuindo para o entendimento da tradução intersemiótica como transformação. De acordo com Plaza, que segue a semiótica triádica de Peirce, o signo estético apresenta um fundamento que se caracteriza pela expressão da ideia de autorreferência, possibilidade e indeterminação.

Nota-se que um signo apresenta as suas qualidades significativas e o que ele pode gerar, e por isso, faz-se necessário compreender a importância das qualidades materiais do signo na dominância do ícone no signo estético. Enfim, o signo estético não visa o que está fora dele, mas “coloca-se ele próprio como objeto.” (*Ibid.* p. 25). Por isso, a tradução deste tipo de signo tem sido analisada, principalmente por poetas ou teóricos da poesia. Segundo Plaza, tanto Paz quanto Jakobson já afirmavam sobre a impossibilidade de tradução literal do objeto estético. Jakobson diz que “só é possível a transposição criativa”. Veja imagem:

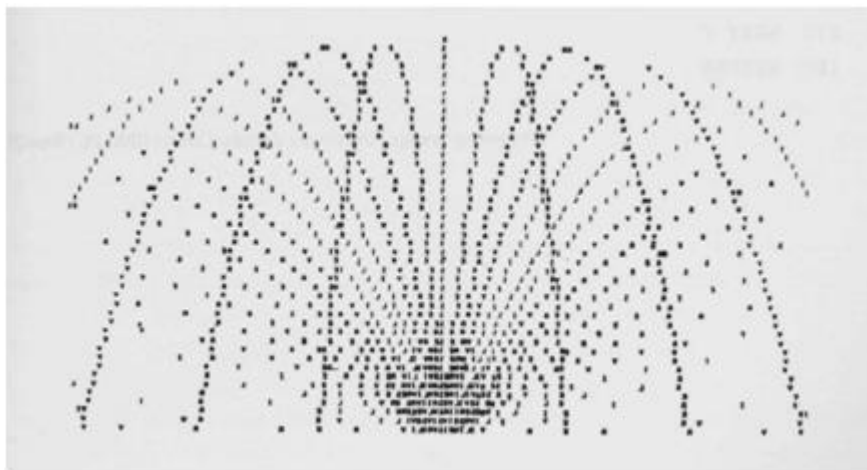


FIGURA 26 – *Ninho de Metralhadoras*

FONTE: BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura*, p. 145.

O poema “Ninho de Metralhadoras” (1976) demonstra a existência de uma relação entre a exploração da visualidade com o conteúdo do texto, constatando assim, que as imagens sempre serviram como signos informativos para diversas leituras, e assim, se remetem no processo comunicativo e estético. A poesia visual proporciona novas possibilidades para o desenvolvimento do sistema de escrita, leitura e recepção.

Sendo assim, para se realizar a tradução criativa é necessário compreender o que Jakobson chama de função poética da linguagem, esta que envolve a mensagem num tom polissêmico e impreciso, distanciando-se do pragmatismo referencial da comunicação cotidiana, fazendo com que se crie uma tendência para a autorreferência, isto é, a linguagem indicando sua própria materialidade e seu próprio processo construtivo. Conforme Julio Plaza, “No caso da função poética, [...] um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância o que [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética”. (PLAZA, 2010, p. 27).

A tradução de um objeto estético impresso para o digital se realiza por meio da função poética explorada na obra traduzida, que se reconfigura esteticamente em outros signos para sua reelaboração estrutural. Sendo assim,

permite-se observar que a tradução intersemiótica apresenta características novas e fundamentais para seu processo de semiose, com novas fontes de informação semântica plurissignificativa quando ocorre a transposição de um objeto visual para a codificação em multimídia. Neste sentido, a tradução intersemiótica se realiza com novas informações estéticas. De acordo com o autor:

Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: se o instante da consciência estética capta a forma, é a forma (tradução), que faz ver o instante. (PLAZA, 2010, p. 98).

Para o autor, ao pensar sobre a tradução intersemiótica e os multimeios, faz-se necessário adquirir um novo olhar, o de artista tecnológico predominando a dimensão material, icônica, “num movimento que vai do centrífugo (meios que querem comunicar uma mensagem na sua dimensão simbólica) ao centrípado (a característica material, imagética e icônica)”. (PLAZA, 2010, p. 66). E continua relatando:

Ele se relaciona com os meios tecnológicos muito além ou aquém de sua realidade como veículos produtores de sentido e comunicação. No seu desejo de presentificar, tornar real o objeto que pretende comunicar, o artista exacerba ou torna proeminentes os caracteres do meio que utiliza, tornando-o autorreferencial. Essa passagem-tensão entre os meios que querem comunicar, mas acabam se autorreferenciando toca no que há de mais transgressor e mais sensível na linguagem dos suportes, ou seja, na sua própria materialidade como elemento detonador de seu sentido. (*Ibid.*, p. 66-67).

Graças a procedimentos computacionais, novas relações poéticas foram estabelecidas e criaram-se novos signos (informações novas) que se interrelacionaram efetivamente no procedimento de composição. A exploração poética, por meio de imagens, faz parte de um processo iniciado no século XIX e

progrediu em uma dimensão artística pelas várias formas de representação artística poética. Observe as seguintes poesias visuais:



FIGURA 27 - Translação. Cassiano Ricardo (1964).

Essa criação apresenta um movimento que se alia ao título do poema “Translação” para iconizar a órbita do planeta (*esfera*) e a própria imagem do tempo (*espera*). Percebem-se outras imagens visuais ou sugeridas pela semantização dos elementos que criam, no poema, um jogo de significados e estabelecem um exercício dinâmico da função poética da linguagem.

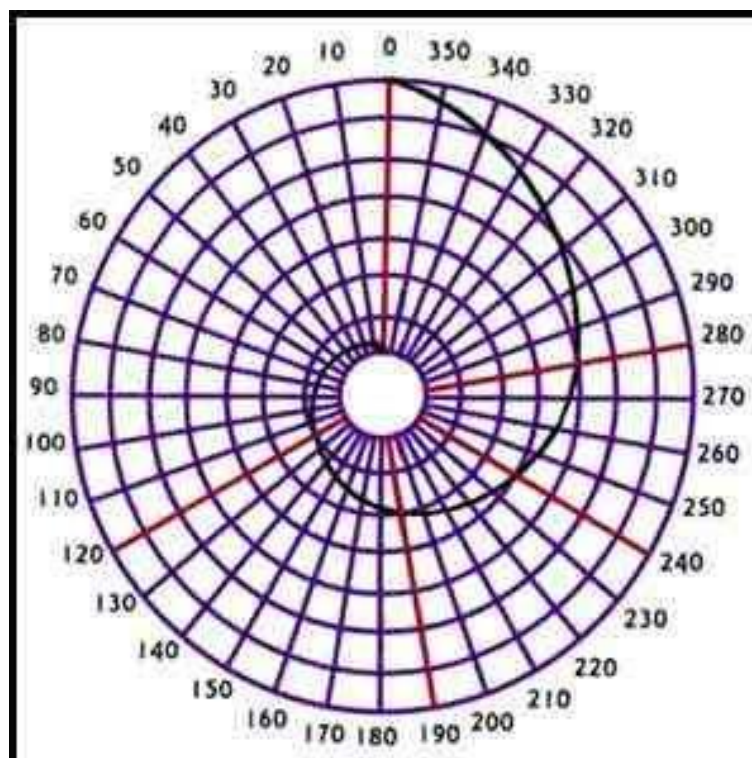


FIGURA 28 – “A espiral logarítmica” – Cassiano Ricardo (1964).

Observa-se a composição desse poema que apresenta similaridade na exploração dos espaços nos quadros do abstracionismo geométrico e nos poemas que a seguem, nos quais a ruptura do verso e a espacialização dos vocábulos vêm apresentar, muito mais do que representar, os fatos tematizados. Desse modo, elementos do código pictórico passam a ser sistematicamente trabalhado numa operação intersemiótica.

A demonstração dos exemplos de poesias experimentais acima permite constatar que a poesia visual ocorre em uma rede intersemiótica entre os signos verbais e não-verbais, numa complexa interligação de traduções e equivalências. Isso permite analisar que a poesia visual não suprime os códigos sonoros e rítmicos da poesia convencional, mas se relaciona com todos os termos.

Dessa forma, pode-se afirmar que a tradução dialética é repleta de releituras intertextuais, em que pode se apoderar dos signos de elementos do passado e projetá-los no futuro em sínteses transgressivas e avançadas, pois a

essência da poesia visual tem origem numa procura de veicular múltipla significação em um único texto.

Vale ressaltar que a arte de mediação tecnológica cria um universo textual da simultaneidade, é uma arte permutacional (MOLES, 1971), cujos elementos são manipuláveis, uma vez que incorporam o movimento como elemento estrutural. O espaço da escrita na tela envolve uma precipitação de signos, na simultaneidade que o meio permite, obrigando o leitor/fruidor/espectador a uma renovada relação com as mensagens. Espera-se dele, não apenas uma recepção passiva, contemplativa, mas sim interativa. No entanto, é preciso diferenciar os níveis de interatividade, já que o conceito de interação é muito abrangente. Como se observa na imagem abaixo:

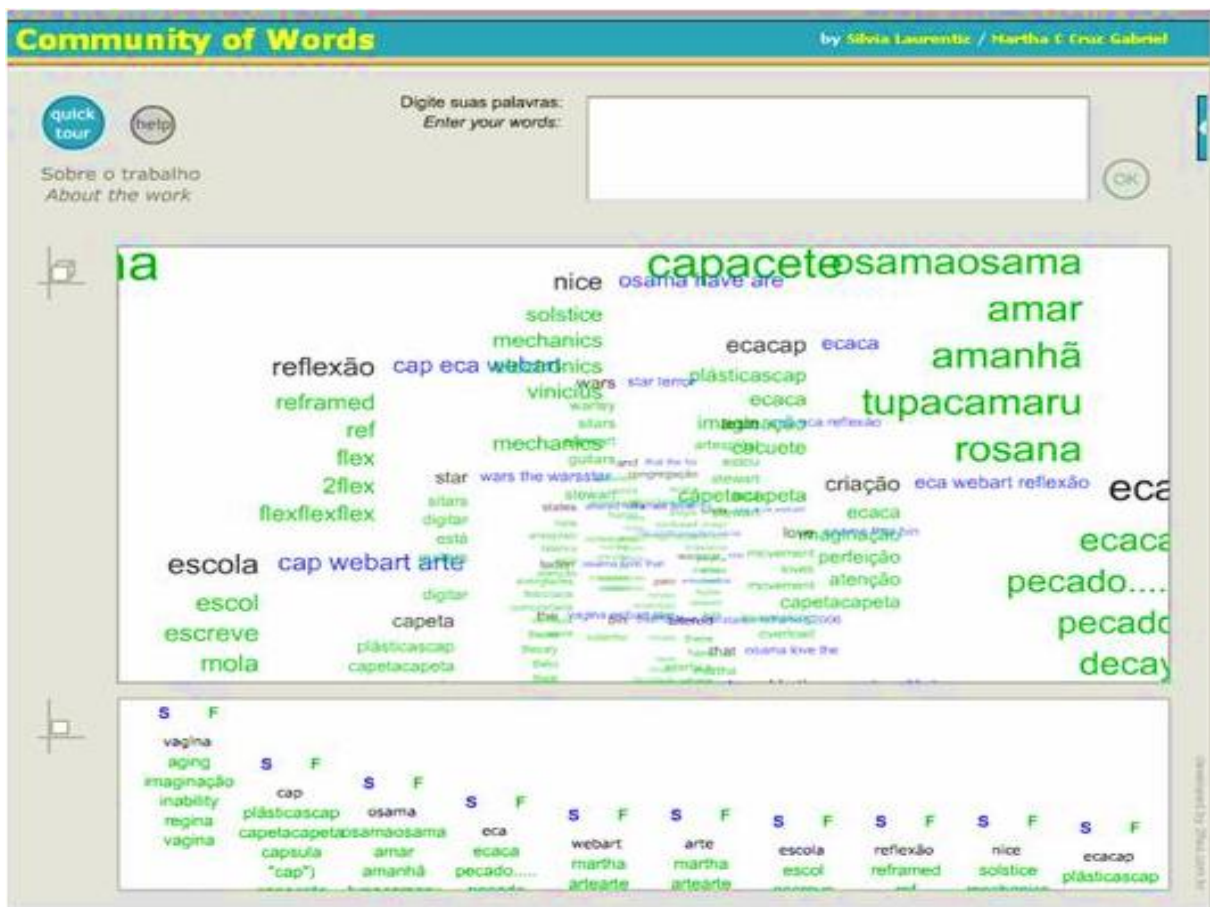


FIGURA 29 – “Community of words”

FONTE: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>

No sentido mais geral, a interatividade está ligada às possibilidades de interagir com o texto literário no monitor ou na tela, reordenando-o, por exemplo, com a escolha de percursos de leitura; ou ainda modificando-o, como no caso de textos permutáveis onde o papel do leitor é justamente o de fazer opções que mudam a natureza do que se lê. Nesse caso, trata-se do hipertexto com a ideia de navegação na rede, que não está disponível ao receptor da mesma maneira que um texto impresso. Vejamos as seguintes poesias digitais:

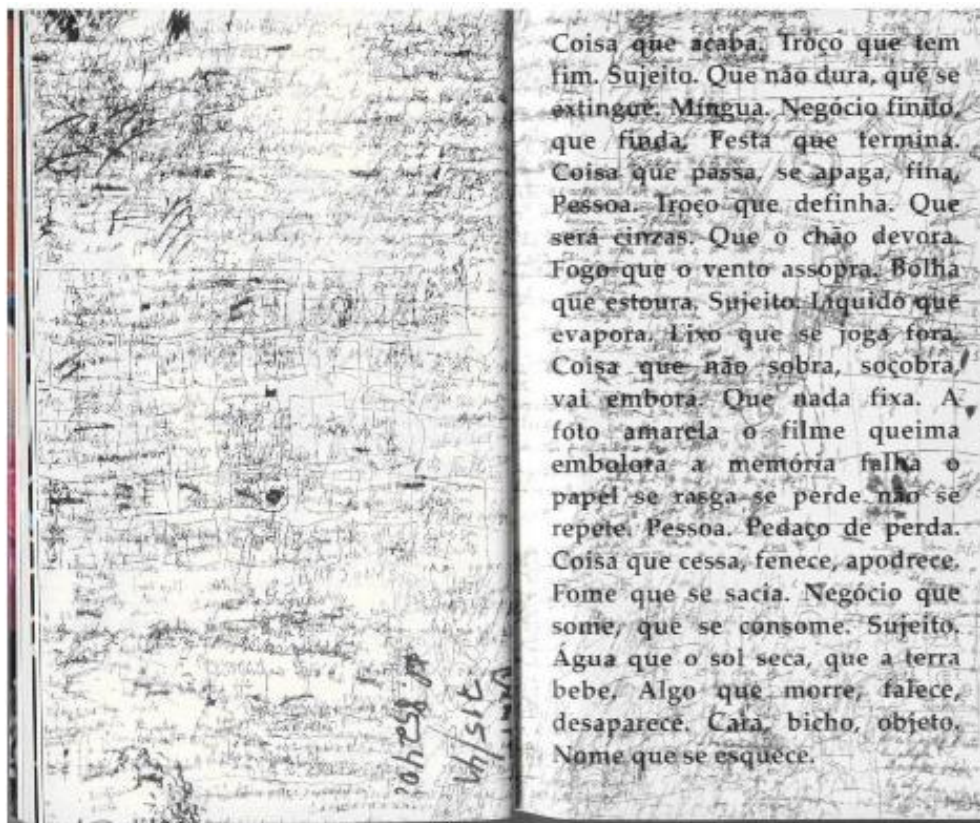


FIGURA 30 – “Pessoa”

FONTE: ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. (CD-ROM).

O poema “Pessoa” apresenta os operadores da apresentação, definição da palavra “pessoa”, fundo branco com rabiscos, garatujas e desenhos, quanto aos operadores do funcionamento, a definição de “Pessoa” atravessa a tela da direita para a esquerda na horizontal, se destacando em relação ao fundo que se move em direção contrária. Nessa poesia, o objeto imediato denota ambiguidade em sua

forma icônica de um lado e a referencialidade indexical de outro. No nível simbólico, o objeto imediato sugere a desconstrução do texto.

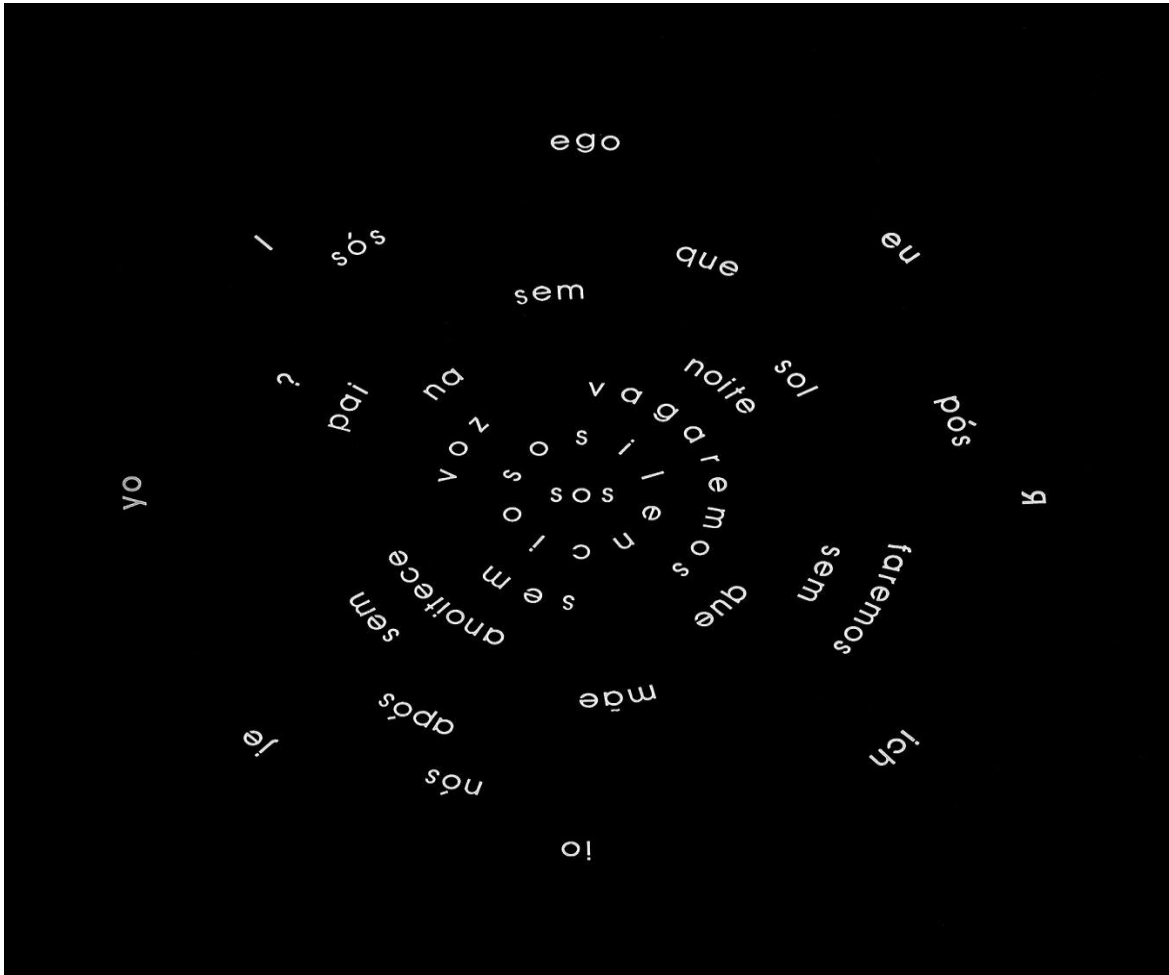


FIGURA 31 – “SOS”

FONTE: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>

A poesia digital “SOS” apresenta a disposição do texto por meio de segmentos circulares em torno do núcleo que é a sigla-palavra “SOS”. O experimento é bidimensional, havendo uma sugestão de profundidade ao final. Pode-se observar a aparição dos signos verbais que vão formando segmentos circulares, lembrando a espacialização sideral. Esses segmentos circulares giram em direções e rotações diferentes umas das outras, até que a sigla-palavra “SOS” se amplia de tamanho “engolindo” o texto inteiro, lembrando (em amarelo) um pedido de socorro.

O objeto dinâmico define-se em “SOS” como a solidão do homem pós-moderno e em “Pessoa” como o caráter transitório da vida e da identidade. Observa-se que o caráter abstrato do objeto dinâmico dos dois textos “Pessoa” e “SOS” se recuperam no nível imagético, pois é visível a representação por meio icônico daquilo que o sinsigno dos textos indica. Nesse caso, o objeto imediato é a maneira particular com que os poetas representaram a solidão e a finitude humanas. Isso tudo leva ao interpretante imediato, pois, notam-se, por meio dos elementos que aparecem na tela negra, aliada ao som sugestivo de espaço sideral que o poema aponta para o contexto de solidão do homem pós-moderno. Em “Pessoa”, a execução do poema, já com a leitura do texto que atravessa a tela, traz um incômodo ao espectador devido à dissonância entre texto e leitura.

Vale considerar em relação ao sinsigno é que, tendo sido o texto anteriormente publicado em suporte papel, há alterações nos mecanismos de funcionamento dos signos. Nesse sentido, o que acontece é a potencialização dos recursos acerca do “verbivocovisual”. Portanto, mais que uma real transformação dos significados, há uma ressemiotização do texto por meio da linha de áudio construída para o trabalho (leitura do texto e fundo sonoro) e da movimentação das letras, fazendo com que se amplie a sensação de solidão sugerida, sobretudo quando se considera o estranhamento causado pelo modo como o som foi editado e que causa desconforto no leitor.

Por isso, faz-se necessário consideramos que, diante de um texto literário cujo suporte é a tela de computador, mesmo que a atitude do leitor /fruidor /espectador seja aparentemente contemplativa, existe uma consciência do processo tecnológico gerador da obra e das possibilidades de interagir com ela quanto à duração da percepção. Estamos pensando nas possibilidades de ir e voltar, de repetir, de congelar as imagens ou de acelerá-las, de modificar o volume ou retirar os sons, etc., sendo que tudo isso instaura um novo tipo de recepção nada passiva e um modo de ver/ouvir a obra literária na tela. Nesse sentido, a textualidade

eletrônica, embora se diferencie substancialmente da *arte de escrever* tradicionais, ao mesmo tempo oferece à literatura (principalmente à poesia) nova visibilidade. Surge uma nova configuração da linguagem verbal e dos processos intercódigos, em virtude desse novo lugar em que literatura se implanta. Estatue-se uma poética tecnológica com base na conexão, no vínculo, na hibridação – uma prática escritural intersemiótica que privilegia o desejo de tornar as palavras perceptíveis, como corpos palpáveis, sonoros, visuais. A dimensão comunicativa dessas obras demanda a alteração das coordenadas vigentes para que elas possam ser compreendidas.

2.2 As criações literário-artísticas e a tecnologia

A cibernética permite a observação constante diante das imagens em movimento, tanto nas telas dos cinemas, quanto nos monitores dos computadores ou dos televisores. Apreender seus processos de produção de sentidos e reconhecer seu relevo semiótico estético torna-se básico para que se possa empreender qualquer análise das mais diversas tendências das poéticas tecnológicas, uma vez que o que varia são apenas os seus suportes.

Pode-se afirmar que os recursos multimidiáticos têm se tornado cada vez mais estético. Muito embora ainda continuem vinculados às informações sobre a programação ou sobre os produtos anunciados, muitas dessas produções aproximam-se das obras de arte, por seu relevo semiótico diferenciado das produções massificadas.

No tempo em que as imagens anteriores eram reproduções da realidade visível e reconhecível, a partir do século XX, as máquinas passam a mostrar imagens que a vista humana não pode perceber: as radiografias, os microscópios,

os osciloscópios e inumeráveis invenções capazes de nos fazerem ver a música e os ruídos sob a forma de ondas luminosas. Certas máquinas, graças à química, criam todos os matizes de todas as cores; recursos computadorizados não só criam imagens inéditas, como podem manipular qualquer tipo de imagem, seja em termos de ampliação ou redução, seja em transformação e deformações, ou em multiplicações ao infinito. Além disso, como num palimpsesto, as imagens atuais são produzidas por configurações sobrepostas; elas flutuam entre dois fotogramas ou entre duas telas, numa intertextualidade que nasce do diálogo entre as várias artes (literatura, pintura, arquitetura, etc..) e entre os vários códigos (da fotografia, do cinema, do vídeo). Tudo isso graças aos processos eletrônicos complexos, de caráter informático, que viabilizam recombinações sucessivas, redimensionando o espaço e o tempo das imagens pós-fotográficas na cibercultura.

A “era tecnológica” altera o sistema cultural do universo tipográfico da *Galáxia de Gutenberg*, não somente em termos de uma escrita computadorizada em que tudo se converte em *bits* a tela, mas, em termos culturais, antropológicos. Conforme Postman (1992, p.20), “as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem”. Ao alterar o caráter simbólico, conforme o pensamento de Neil Postman, as novas tecnologias subvertem as formas estéticas.

O termo *ciberespaço* foi criado, em 1984, pelo escritor William Gibson, em sua obra *Neuromancer*, e passou a ser usado para se referir ao espaço abstrato construído pelas redes de computadores:

O ciberespaço é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (LÉVY, 1999, p. 17).

É necessário compreender os processos norteadores e influenciadores das produções literárias no ciberespaço implicam pensar essas alterações provocadas pela tecnologia. Segundo Pierre Lévy (1993, p.7), a escrita, a leitura, visão, audição, etc. são “capturados” pelas tecnologias. O computador, por sua vez, é apenas um fragmento que constitui toda a trama universal do ciberespaço. Dessa forma, é imprescindível a observação da demonstração das poesias digitais para o entendimento das criações no ciberespaço.

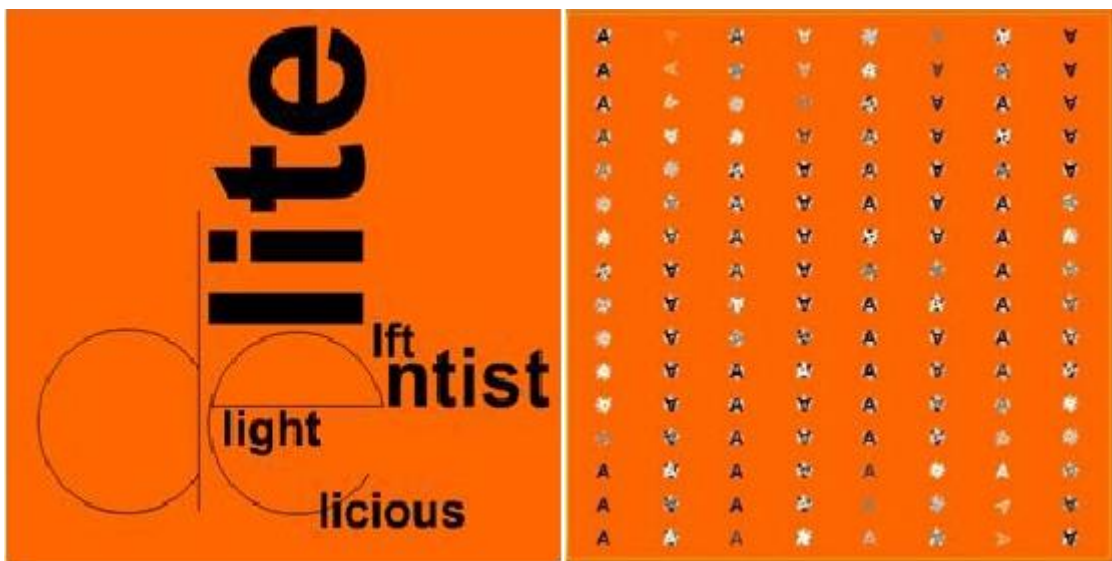


FIGURA 32 – “*Dreamlife of Letters*” (1999) – Brian Kim Stefans

FONTE:<http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream>,

“*Dreamlife of Letters*” (1999), trabalho mais conhecido do autor, é composto de 35 poemas animados que podem ser vistos separadamente ou numa apresentação de conjunto. O trabalho é reconhecido pelo desempenho da letra, pelo gesto do signo e pela amarração entre os planos visual, verbal e sonoro. Não há linha de áudio, mas as palavras são exploradas também por meio da sonoridade, dadas as semelhanças não só de grafia, mas também de pronúncia. Composto com animação em Flash, o experimento foi desenvolvido por meio de colaboração em rede, quando o autor participava de uma mesa-redonda sobre sexualidade e literatura. De um modo geral, chama a atenção, nesse trabalho de Stefans, a

aparição dos signos verbais e a leveza com que ele trabalha a animação. A impressão que se tem é que a poesia vai desfilando diante do leitor. Além disso, as explorações apontam um jogo de consonâncias interessante entre a exploração da espacialidade e o conteúdo do texto (comunicabilidade).

Percebe-se a necessidade de analisarmos o papel do ser humano nesse processo, uma vez que o computador e a internet existem em termos de “ferramentas”. Lemos (2003) aponta que a transformação do computador pessoal em um instrumento coletivo e deste ao coletivo móvel (com a revolução do “Wi-Fi”) será prenhe de consequências para as novas formas de relação social, bem como para as novas modalidades de comércio, entretenimento, trabalho, educação, etc. O computador nos coloca em meio à era da conexão generalizada. Inicialmente fixa e agora, cada vez mais, móvel. Essa inovação implica na rede em todos os lugares e em todos os equipamentos que a cada dia tornam-se máquinas de comunicar, uma vez que, a princípio, qualquer indivíduo pode emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações (escrita, imagética e sonora) para qualquer lugar do planeta.

Nesse sentido, Jenkins (2009) faz uma reflexão interessante em relação ao caráter de convergência entre mídias e linguagens:

A convergência não ocorre por meio de aparelhos, por mais sofisticados que venham a ser. A convergência ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações com os outros. Cada um de nós constrói a própria mitologia pessoal, a partir de pedaços e fragmentos de informações extraídos do fluxo midiático e transformados em recursos através dos quais compreendemos nossa vida cotidiana. Por haver mais informações sobre determinado assunto do que alguém possa guardar na cabeça, há um incentivo extra para que conversemos entre nós sobre a mídia que consumimos. Essas conversas geram um burburinho cada vez mais valorizado pelo mercado das mídias. O consumo tornou-se um processo coletivo – e é isso o que [se entende] por inteligência coletiva, expressão cunhada pelo ciberteórico francês Pierre Lévy. (JENKINS, 2009, p. 30).

Sendo assim, Lévy (1999, p.17) denomina esse processo coletivo de *cibercultura*, “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. Refere-se a uma cultura emergente da relação entre o ser humano e as novas tecnologias, dos computadores conectados pela internet. Segundo o filósofo da informação, “a cibercultura inventa outra forma de fazer advir a presença virtual do ser humano frente a si mesmo e não pela imposição da unidade de sentido” (LÉVY, 1999, p. 248). Seria um espaço de “inteligência coletiva” por pressupor a participação dos envolvidos como forma de colaboração no ciberespaço. Recorramos às palavras do ciberteórico:

Longe de ser uma subcultura dos fanáticos pela rede, a cibercultura expressa uma mutação fundamental da própria essência da cultura. [...] A chave da cultura do futuro é o conceito de universal sem totalidade. Nessa proposição, “o universal” significa a presença virtual da humanidade para si mesma. [...] O que é, então, a *totalidade*? Trata-se, em minhas palavras, da *unidade estabilizada do sentido de uma diversidade*. Que essa unidade ou essa identidade sejam orgânicas, dialéticas ou complexas e não simples ou mecânicas não altera nada: continua sendo uma totalidade, ou seja, um fechamento semântico abrangente. [...] Ora, a *cibercultura inventa uma outra forma de fazer advir a presença virtual do humano frente a si mesmo que não pela imposição da unidade de sentido*. Essa é a principal tese aqui defendida. (LÉVY, 1999, p. 247-8).

Lévy destaca o caráter de universalidade da cibercultura, e defende a ideografia dinâmica como uma maneira inédita de usar a linguagem apoiada na informática, dentro do contexto cibercultural, que era um espaço cognitivo desconhecido. Sendo assim, podendo ampliar no plano da comunicação, disponibilizando um canal de diálogo, e da expressão com criações que combinem várias formas de linguagem, sendo amparadas pelo computador, com a utilização do pensamento, ampliando a estruturação e simulação de modelos mentais, tornando-se mais complexos os pensamentos. Deste modo, a “ideografia dinâmica” seria uma

escrita não amparada nem na oralidade nem na tradução visual dos sons - como faz a alfabética – na verdade, um recurso visual de auxílio ao pensamento, baseado em imagens animadas que possibilitaria novas formas de entendimento a partir de signos visuais, dinâmicos e interativos. E o hipertexto eletrônico é o aperfeiçoado veículo desse processo comunicativo.

O termo *hipertexto* foi criado pelo pesquisador Theodor Holm Nelson (1992), que se refere a uma escrita não sequencial, de um texto que se ramifica e permite escolhas do leitor, feitas numa tela interativa. Dessa maneira, Pierre Lévy (1999, p.56) retoma o conceito como “um texto móvel, caleidoscópico que apresenta suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade frente ao leitor”. E é constituído por “nós” (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais, etc. de extensão variável) e por *links* entre esses nós, referências, notas, ponteiros, “botões” indicando a passagem de um nó a outro, ou a um fragmento de texto a outro, em uma cadeia *nó – link – nó*. Além disso, considerando a potencialidade de textos a que se pode ter acesso. O hipertexto seria, para o filósofo da informação, como um “grande metatexto de geometria variável, com gavetas, com dobras”, e com isso, o acesso a múltiplos caminhos é realizado mediante essas “gavetas com fundo falso”, que levam a outras. (LÉVY, 1993, p. 41).

Compreende-se se referir a um texto modular, lido de maneira não regular, mas multilinear, que permite um domínio mais fácil e rápido da matéria do que nos suportes anteriores a ele. Para David J. Bolter, diferentemente do texto impresso,

o hipertexto eletrônico [...] parece concretizar a **metáfora *reader response***, à medida que o leitor participa da composição do texto como uma sequência de palavras. Essa participação é real na hiperficação e até mesmo em páginas convencionais da Web. Em ambos os casos, se o autor escreveu todas as palavras e escolheu todas as imagens, o leitor ainda precisa evocá-las e determinar a ordem de apresentação por meio das

escolhas feitas e pelos links percorridos. (BOLTER, 1991, p. 173, grifo nosso).

É necessário observar que o hipertexto eletrônico é capaz de dar autonomia e liberdade ao leitor, uma vez que este tem diante de si, infinitas possibilidades de escolha para a sua navegação. Landow (1997, p.3-4), exemplifica as vantagens do hipertexto e reflete sobre os artigos acadêmicos e escolares. Comenta que estão carregados de campos de interconexões e referências e que no formato impresso é relativamente difícil se estabelecer relações com essas referências, notas e outras informações. Em oposição, assevera o autor, os recursos do hipertexto eletrônico possibilitam seguir com facilidade as referências isoladas e todo o campo de interconexões está explícito e é facilmente navegável.

O acesso instantâneo à rede completa de referências altera radicalmente tanto a experiência de leitura e, em última instância, a natureza daquilo que é lido. Se nosso hipotético artigo sobre Joyce estivesse com links, em hipertexto, a todo o material citado, ele existiria como parte de um sistema mais amplo no qual a totalidade talvez contasse mais que o documento isolado; o artigo pareceria mais fortemente entrelaçado com o seu contexto do que ocorreria com um documento impresso análogo. A facilidade com que o leitor percorre tal sistema traz outras consequências: pois conforme o leitor se move através dessa teia ou rede de textos, ele continuamente desloca o centro – e, portanto, o foco ou o princípio organizatório – de sua investigação e experiência. O hipertexto proporciona um sistema infinitamente re-centrável cujo foco provisório depende das escolhas feitas por um leitor verdadeiramente ativo. (LANDOW, 1997, p.4).

Dessa forma, percebe-se que a produção e a leitura de um hipertexto seriam dependentes do leitor exclusivamente, para saber utilizar dos recursos disponíveis e interrelacionar os elementos composicionais da poesia digital em um processo dinâmico e estético. Observa-se a poesia digital abaixo para ilustrar esta interatividade:

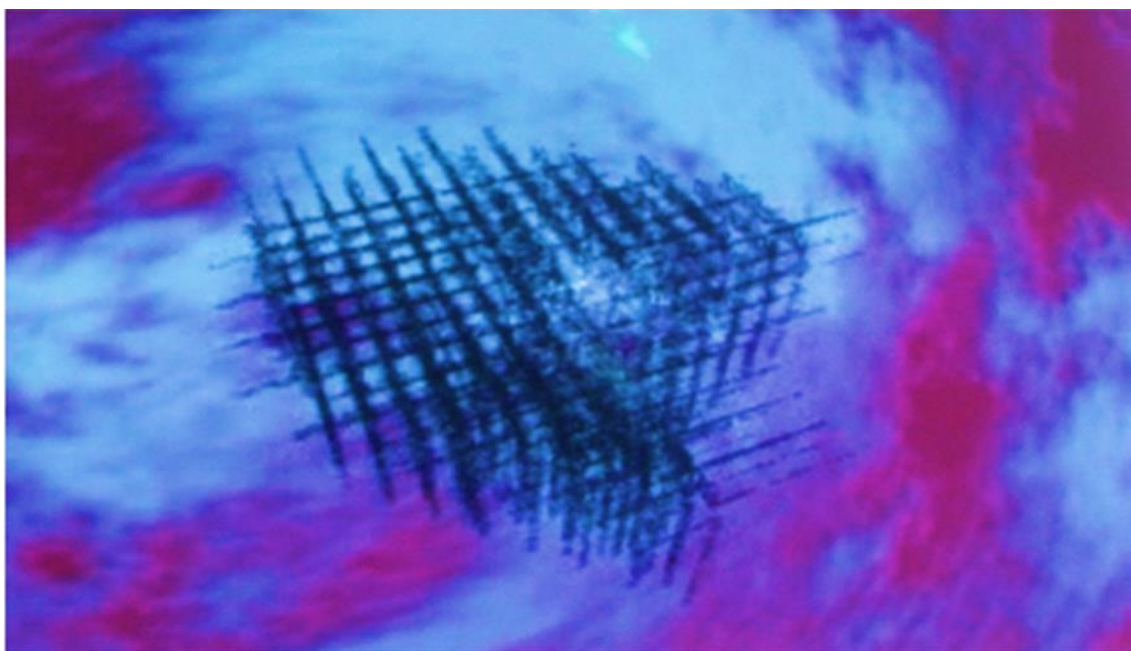
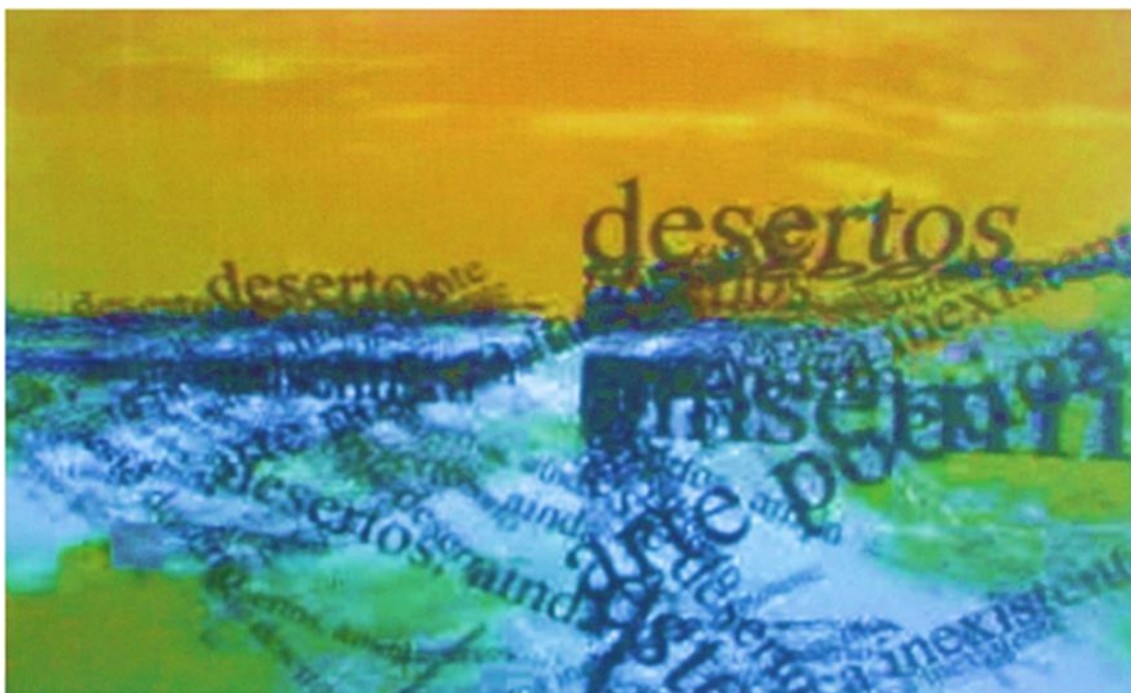


FIGURA 33 – “Desertos” – Vera Casa Nova.

FONTE: CASA NOVA, Vera. *Desertos*. Rio de Janeiro: Letras, 2004.

Esse texto demonstra uma materialidade que se dá por diversas explorações da plasticidade da letra: formas, cores, movimentação, diversas explorações quanto a sua posição espacial e formação de texturas visuais. As palavras são exploradas da legibilidade à rasura, em supostos ambientes que lhes

permitem assumir volumes e se apresentarem reunidas em blocos. Essa poesia permite total interatividade do leitor, para que ele possa reconstruir o texto, utilizando de sua criatividade. Seleciona-se para análise a versão animada do poema “Deserto”:

DESERTO:

Nesse espaço de vagezas e torpores
Os corpos se dispersam e se movem.
Sonâmbulos corpos sem amanhã
Ou quem sabe nem hoje.
As porções de vida são dadas
Pelo poder da metralha
Corre-se o risco.
Em cada esquina
O bordado da vida se refaz.
Esperar os acontecimentos flagrados e esquecidos
Nesse despertar de pesadelos vividos. (CASA NOVA, 2004, p.11).

O poema surgindo do fundo da tela lentamente até que se tem a impressão de “mergulhar” por entre as palavras. Nessas circunstâncias, as letras se transformam em substâncias movediças. Assim, a proximidade com a letra por meio do movimento em zoom faz com que o processo perca, de vez, a legibilidade. Então, as palavras flutuam numa espécie de dança pelo espaço no qual se encontram e caminham em direção à ilegibilidade até que, por meio de zoom out, o texto forma um objeto composto por rasuras no espaço. Esse texto exemplifica como o ciberespaço influencia nas composições artísticas literárias.

Ele apresenta experiências com a rasura, essas se conectam diretamente às construções contemporâneas com a sobreposição de espaços e contribuem para a negação da possibilidade de se construir o poético por meio de critérios do linear. Observamos as poesias que exploram a espacialidade cenário, e que também pode aparecer nas outras investigações em que esse é assumido como

táctil-articulável, reticular ou mesmo ambiente. Dessa forma, podemos refletir: quais são as reais implicações dessa espacialidade para a poesia digital

É possível afirmar que por meio das análises é que a espacialidade-cenário traz para a poesia que se insere no meio digital, a teatralidade, a performance dos signos (letras, grafismos, cores, formas variadas). Abrindo ou não os experimentos para a interação ou participação do leitor, essa exploração do espaço é o primeiro elemento no qual o poeta precisa pensar para a composição de seu trabalho em meio digital. Percebe-se que é na espacialidade-cenário, a recorrência de trabalhos que se realizam como releituras de textos anteriores. É importante ressaltar que as primeiras reações do leitor dependem, em qualquer que seja o tipo de experimento, dessa espacialidade-cenário que, como o próprio nome diz, prepara a situação para que, caso haja alguma outra exploração do espaço, ela seja, de fato, possível.

Compreende-se que toda organização estética realizada pelos poetas nos sugere uma caracterização artística da imagem. Fica clara a delineação de uma arte plástica gerada por este constructo computacional, fazendo a arte, a poesia e a tecnologia se imbricarem neste novo processo de criação.

Lucia Santaella e Winfried Nöth, no livro *Imagem – cognição, semiótica, mídia*, nos ensinam que:

Os elementos da imagem se combinam em um todo através de regularidades como simetria, harmonia, tensão, contraste, oposição, forma geométrica ou complementaridade cromática [...] Ponto, linha e superfície são selecionados na sua forma de acordo com uma morfologia e sintaxe visual próprias e os elementos da composição são coordenados uns em relação aos outros. (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 147).

Esta combinação de elementos da imagem, a que se refere Santaella, é apresentada com uma dinâmica semiótica caracterizada pelo signo como um indicador poético do todo, o que acontece sem ao menos termos acesso a nenhuma

palavra. Esta característica é própria do poema digital que, muitas vezes, requer do leitor uma participação para que o verbal se apresente. Independente desta ação do leitor-autor, a imagem icônica do poema é indicativa de uma poética computacional/visual.

A aproximação simbiótica da poesia com a tecnologia, as ciência e as artes, gerou um tipo bem específico de semiose, em que a significação poética se dá através de “negociações semióticas com os processos digitais”, como nos diz Jorge Luiz Antonio (2008).

Observa-se que a possibilidade interativa faz do leitor um componente imprescindível para realização poética da obra. Tal reconfiguração da tríade autor-obra-leitor traduz o que as artes contemporâneas expressam em suas realizações híbridas e interagentes, em meio a processos lúdicos que tem o leitor como requisito necessário da estrutura. É a interatividade como parte do processo intersemiótico. Este novo processo de leitura, realizada pela poesia digital, segundo Júlio Plaza, nos faz pensar numa nova ordem interpretativa, já que:

O principal problema da leitura, agora transferido para questão da interatividade, é o da qualidade da resposta, qualidade da significação, ou seja, qualidade do interpretante. É aqui que reside o nó da questão, pois todo leitor escolhe e é escolhido. Neste sentido, o leitor interativo deve escolher as melhores opções que lhe convém para se manifestar, como leitor criativo ou não. (PLAZA, 2000, p. 22).

Desse modo, a criação artística literária propõe que os leitores/fruidores utilizem dos recursos tecnológicos para inovar a literatura, com uma proposta de transformação da arte em uma estrutura dinâmica do poema, com a possibilidade de desfrutar dos diversos recursos tecnológicos, com signos diversificados para transformar a sua criação literária em uma significativa e representativa produção. Sendo assim, Júlio Plaza informa:

A arte interativa é excêntrica, pouco segura e escapa ao controle social e à autoridade do sistema da arte, pois este tipo de obra não encerra uma “versão oficial”, produto que é da recepção lúdica, em nível sensorio-motor. (*Ibid.*, p. 25).

Será necessário um processo de abordagem de cada um dos poemas-parte isoladamente para conseguir analisar semioticamente um texto digital. Mesmo sabendo que o olhar lançado sobre o verbal se baseará na lógica teórica do texto impresso, vale ressaltar que, apesar disso, já estamos num nível do poema que é computacional à medida que é interativo ao sabor do clique do *mouse* e, também, num nível advindo de um processo computacional em que palavras surgem e desaparecem no espaço da tela, de acordo com as possibilidades de ícones/links, o que caracteriza uma leitura criativa, dada a hipertextualidade do poema.

Todas as transmutações e intervenções semióticas entre as linguagens poéticas, artísticas e tecnológicas, segundo Jorge Luiz Antônio (2010), são o foco predominante deste tipo de poesia, que ele escolhe chamar de poesia eletrônica ou tecnopoesia. Isso demonstra a liberdade de leitura por parte do leitor que se torna um co-criador do texto. Júlio Plaza, referindo-se às ideias de Edmond Couchot sobre a interatividade, no artigo “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”, diz que:

A obra não é mais fruto apenas do artista, mas se produz no decorrer do diálogo, quase instantâneo, em tempo real. Em um diálogo entre modalidades de linguagem visual, sonora, gestual, tátil, escrita, o leitor não está mais reduzido ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e modificá-la, de “aumentar” e, logo, tornar-se co-autor, pois o significado da palavra autor (o primeiro sentido de augere) é crescer, nos limites impostos pelo programa. Assim, o autor delega ao fruidor uma parte de sua autoridade, responsabilidade e capacidade para fazer crescer a obra. (PLAZA, 2000, p. 24).

Para Júlio Plaza, este diálogo das modalidades de linguagem que se realiza através das opções de leitura advindas da interatividade proposta na estrutura, é fruto de uma linguagem tecnopoética que se revela essencialmente da

metamorfose que se reflete na tela do computador. O leitor, no novo meio eletrônico digital, consegue realizar associações múltiplas entre palavras, sons e imagens, aproximando-o da semiose infinita de Peirce.

O processo interativo de escolher e interagir com a obra permitirá ao leitor se reconhecer como co-criador do poema. A dialética deste processo remete a uma reflexão, em meio a este novo contexto do pós-humano, nas relações cada vez mais interligadas da natureza humana e da tecnologia das máquinas. Sendo assim, a tecnologia torna-se natural e a máquina humaniza-se. Entende-se que a própria essência da mensagem estética nas poéticas digitais é o que instiga à reflexão sobre o advento do pós-humano. Santaella apresenta um panorama histórico desta arte de invenção e ideias pós-modernas dizendo que elas: “Foram dando forma a esse corpo híbrido entre o orgânico e o maquínico e que culminaram na convicção de que o ser humano já está imerso em uma era pós-biológica, pós-humana.” (SANTAELLA, 2004, p. 182).

A linguagem literária digital viabiliza um percurso evolutivo de leitura, sendo assim, compreende-se que a poética hipertextual e interativa se realiza por meio das significações de uma nova semiose digital, demonstrando caminhos filosóficos de interpretação e reflexão: a sonoridade, a visualidade, o movimento, as cores, texturas e o verbal são dialéticos e corroboram com a discussão em torno da convergência poética entre o homem e a tecnologia maquínica. Verificam-se esses processos de significações no exemplo abaixo:

```

      \ \
      .001.^
      u$0N=1
      z00BBI
      |..=^
      ;s<| | |
      NRX^=-\
      z0c^<X^
      ^B0s^ ^^
      @0$H^
      n$0=XN; . \
      iBBB0vU1=^+ \
      \ $000cRr \vul
      FAHZuqr- '
      ZZUFA@FI . \
      ;BRHv n$U^
      \ARN1 ^@si
      'Orw^ 01.'
      c0qr   rs.\
      aUU^  ul \
      \RO-   :.\
      nn^^  -=.\ |-\
      =1^' . . \
      \ . . \

```

FIGURA 34 – “Hombre caminhante” - Clemente Padin.

FONTE: <http://www.blocosonline.com.br/poesia/poedigital/poedig001.htm>

O poema *Hombre caminhante*,* do poeta uruguaio, Clemente Padin, constitui um exemplo dessa singular poesia ciber-estética. Em sua configuração congelada, representa um ser conformado por signos que mostram a inter-relação perfeita entre homem e linguagem. Inter-relação que se adensa, à medida que os signos espatifados não formam nenhuma palavra, levando-se a interpretar o poema como um homem que perdeu a linguagem verbal e incorporou uma série de signos e de sinais em decorrência de seu estado de objeto, confundindo-se com as operações de matemática financeira típicas da modernidade.

Ao ser trabalhado na tela de um computador, a imagem em movimento mostra um ser também composto de signos, mas em uma dimensão mais profunda da linguagem, porquanto materializa, realmente, um ser simbiótico, a caminhar sempre para frente, naquele sentido de *homo viator*, em que se é compelido a empreender uma travessia existencial. Ter-se-ia, assim interpretado, um homem de linguagem semiosférica, à medida que ele incorpora todos os signos necessários para ser e revelar-se, não dispensando os signos cibernéticos próprios da modernidade. Os signos não compõem nenhuma palavra, especificamente, o que

nos leva à interpretação de que esse “Homem caminhante” é a matéria e a substância do homem moderno, marcado por aquela angústia metafísica revelada.

Ressalta-se que a interatividade propriamente dita é aquela proporcionada pelas tecnologias digitais, nas quais o corpo é percebido por dispositivos de captura e os sinais por ele emitidos são capturados e traduzidos em paradigmas computacionais. Nesse caso, a interatividade está na base da concepção de uma obra, o que faz do artista um ativador de processos de comunicação, pois o antigo espectador é jogado para dentro da obra e estimulado a se relacionar com ela por experiências perceptivas ativas: é um fruidor no sentido mais amplo do termo. Nessas obras interativas com dispositivos informatizados, os artistas propõem um diálogo sinestésico com as máquinas, mais do que um espetáculo. O espectador deve mudar o que está sendo proposta, por meio de ações que se dão na própria descoberta, em tempo real, no momento mesmo da experiência estética. Para as composições artístico-literárias, a ênfase nunca é na ciência, mas na arte, em como a ciência pode criar obras de impacto visual e efeito emocional. Ao lançar mão dos novos materiais e recursos, os artistas continuam trabalhando com os meios de seu próprio tempo, como, aliás, sempre fizeram.

O hipertexto informatizado torna-se capaz de associar, de imediato, a matéria visual ao extrato verbal, concretizando o que antes era referência extratextual. Através de interfaces, são provocados acontecimentos em tempo real, introduzindo a simultaneidade das estruturas rizomáticas nos novos textos. Nesse sentido, alguns *softwares*, como poderosas ferramentas, oferecem infinitas opções aos artistas atuais.

Ao mesmo tempo, na instância de recepção, o fruidor/leitor/espectador deve assumir, diante dos monitores, uma atitude criativa, lúdica e sofisticada.

A poesia multimídia não pode ser considerada um hipertexto na ampla acepção do termo; porém, diante de um videopoema, nas suas idas e vindas, configurações mutantes, aproximações, afastamentos, paradas, variantes rítmicas

de sons e imagens, que fazem com que o visual se relacione aos outros sentidos, a mente do intérprete vai remontar o todo. É inegável que a poesia multimídia coloca, na cena poética,

[...] a experiência vertiginosa da simultaneidade: não se trata mais de ler um texto poético, mesmo que complexo, mas de procurar dar conta de um grande número de textos poéticos que acontecem ao mesmo tempo, simultaneamente na tela e nos alto-falantes, mixados a partir de várias fontes diferentes [...] (MACHADO, 2001, p. 220).

Nessas diversas conexões, a mente processa os sentidos e constrói o *sentido* poético, uma vez que a arte eletrônica e a multimídia ampliaram radicalmente o alcance das obras. Em decorrência, nossa percepção transforma-se cada vez mais, assumindo novos ritmos e novas direções; o olhar daquele leitor/espectador/fruidor, que já está familiarizado com o videoclipe, as vinhetas de abertura de programas e as mensagens publicitárias na TV, torna-se outro.

O século XX é o momento histórico em que a visualidade toma uma fundamental importância devido a fatores como o desenvolvimento da indústria gráfica com a melhoria das técnicas de impressão e inclusão de fotos junto aos textos, as produções cinematográficas e a televisão, a criação e o bombardeio da publicidade, o *design*, o avanço ilimitado dos meios de comunicação. Pela primeira vez, a poesia figurativa não mais aparecerá como uma criação efêmera e isolada de uns poucos autores. Segundo o autor:

Ela passa a ser uma forma central da poesia de todas as vanguardas de nosso século. Por isso, a referência à 'poesia visual' reporta a esse conjunto plural de manifestações ligadas à cultura moderna e contemporânea. Se, formalmente, há formas poéticas visuais no passado, quando elas ressurgem com força total, neste século, estão diretamente ligadas a um quadro específico da cultura, com outras intenções e outros significados, que fazem essa poesia visual nitidamente diferenciada da antiga. (MENESES, 1998, p. 25).

Sabe-se que a poesia figurativa no século XX foi um experimentalismo radical de literatura, com sua criação artística, busca inovar a literatura e viabilizar a interatividade com o leitor. O número de obras figurativas realizadas no período é incalculável; demonstrando que o processo de reciclagem é muito dinâmico e expande o processo de criação e interação entre leitor e autor.

O artista literário compõe suas produções artísticas literárias utilizando de um signo novo, dotando o poema de vida, com pulsação-respiração-movimento, trazendo o poema para um novo espaço, o do corpo, do mundo, da vida. Pelo fato de esses poemas se darem em tempo real (o mesmo da vivência do espectador), tomam-se efêmeros e não repetíveis, porém, o retorno do leitor/escritor é um fator essencial na composição dos poemas. Segundo Fernando Aguiar (1985), a performance poética *possibilita o criar-se e o estar ali para ver. Possibilita a informação integrada recíproca e instantânea. Apela à participação.*

Este é um momento de enorme produção da poesia visual repleta de hibridismos de um pós-tudo- pós: concretos, figurativos, poema-objeto, performances-, resulta-se numa complexa e variada produção em que o poeta lança mão de vários recursos das diversas linhas de poesia visual, o que dificulta uma sistematização da poesia visual contemporânea. Porém, no século XXI, o uso dos computadores é propulsor de um novo fôlego. A poesia digital expande quase ao infinito as possibilidades do poeta de lidar com espaço, cor, luz, som, movimento e fundamentalmente a interatividade.

Os poemas figurativos estão na origem da poesia visual da atualidade e neles predomina o ritmo visual, como nas demais formas poéticas líricas. Vejamos o poema de E. M. de Melo e Castro:

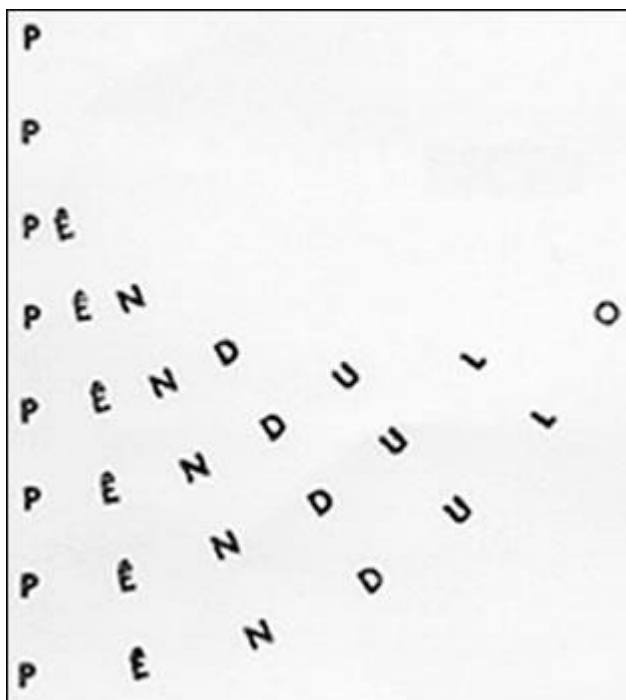


FIGURA 35 – “Pêndulo” (1962) - E.M. de Melo e Castro.

FONTE: http://diglitmedia.blogspot.com.br/2006_04_01_archive.html

As composições de poéticas digitais permitem observar que as possibilidades tecnológicas proporcionam criações dinâmicas que o leitor/fruidor poderá realizar a interatividade, um mecanismo que não é possível nas leituras dos poemas visuais concretos, que mesmo sendo similares, não permitem essa intervenção do leitor. Observe a visão do autor:

Aqui o poema tende, de fato, a ser um objeto que a si próprio se mostra. Estabelece-se assim uma ligação direta com a poesia visual e concreta, em que a substantivação de todos os seus elementos é total. Melhor: existe uma sintaxe espacial em que os elementos constitutivos do poema se articulam no espaço pelas suas posições relativas na página, como objetos formando um edifício. Por isso através da substantivação e coisificação se passa simultaneamente ao plano estrutural da experiência humana e ao campo visual e objetivo da informação e ainda ao poder sintético das escritas ideogramáticas. Assim num poema concreto, um reduzido número de palavras o até uma só palavra, decomposta nos seus elementos de formação, sílabas, fonemas, letras, pode adquirir uma ressonância sugestiva de tipo sinestésico imediato, muito diferente do que a linguagem descritiva conseguiria alcançar. (MELO E CASTRO, 1973, p. 67).

A poesia criada em meios digitais, com suas diversas possibilidades tecnológicas, produz textos que vão desde simples movimentação ou coloração/descoloração de palavras na tela até configurações visuais e sonoras de alta complexidade. Sem dúvida, dentro destas complexas zonas de fronteiras semióticas possíveis, mais qualidade artístico-poética terá aqueles sistemas em que se destaque a polissemia estética intercódigos. O uso do computador modifica e condiciona um novo processo de criação poética em que se inter-relacionam elementos verbais, artísticos e tecnológicos em processos hipertextuais e hipermidiáticos.

CAPÍTULO III

AS POÉTICAS DIGITAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS

A leitura da poesia digital é um processo distinto daquele dirigido ao texto impresso, o que significa introduzir os elementos composicionais do poema, estabelecendo uma relação de sentido entre os traços semânticos e não-semânticos que os caracterizam, e observando o modo de organização das palavras, as escolhas lexicais, semânticas ou sintáticas, aspectos sonoros do texto, sua disposição e o sentido que lhe possibilita dar, a partir da integração de todos esses aspectos. Dessa forma, pode-se analisar que a criação poética tem início com o desenraizamento das palavras, quando o poeta as arranca de seus sentidos habituais, comuns. Como observa o autor:

Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. Deixam de ser instrumentos. A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem tocada pela poesia cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. (PAZ, 1996, p. 48).

Compreende-se que esse “conjunto de signos móveis e significantes” se relaciona à leitura de poesia e à leitura do texto literário, sendo realizada com aprendizado repleto de significação. De acordo com Chartier (1996, p.21), “mas ler aprende-se”, a leitura é uma prática que se realiza por ser uma necessidade de aprendizado formal, e não ocorre naturalmente. Na poesia, “[...] a linguagem aparece integrada de um modo que todas as palavras, estruturas e sons aparecem em uma relação complexa sobre a qual é preciso refletir a fim de se produzir um sentido para o todo.” (ZAPPONE, 2005, p. 182). Possibilita a compreensão da poesia digital ao verificar os elementos que a compõem (a palavra, a imagem, o

som, o movimento e a interligação entre elas) e de que forma são relacionados em sua produção artística.

Analisa-se a compreensão que a arte contemporânea nutre-se de mídias diversificadas para afirmar sua nova forma de existência, o que justifica a investigação e a análise das representações por elas veiculadas. Sabe-se que as tecnologias de última geração permitem a transposição de um sistema a outro com facilidade, e assim, considerar equivalentes todos os suportes tecnológicos emergentes na era cibernética (Internet, CD-Rom, vídeo, etc.), vendo-os como meios para a construção/recepção de *objetos poéticos* nos quais as palavras estão em movimento. Visando compreender como um projeto experimental na poesia, durante todo o século passado e, ainda hoje, revela-se uma tendência nítida ao se referir à cibercultura.

Na cibercultura, os poemas são realizados em telas de computador e com efeitos especiais que atraem os espectadores/leitores, ao se depararem com a velocidade dessas criações artísticas realizadas, pois é onde as trocas simbólicas intensificam-se, modificando a cada instante. A literatura, bem como as artes em geral, continua a expressar a questão da urgência do tempo, seja no ritmo vertiginoso da cidade contemporânea ou no imediatismo das redes computadorizadas. Por isso, se faz necessário ressaltar as suas infinitas potencialidades e os avanços tecnológicos, no decorrer do século XX, que foram sendo ciclicamente expostos ao risco de crises degenerativas. A técnica alterou intrínseca e fundamentalmente, na sua relação com a arte, o conceito do fenômeno estético. Esse aspecto deve ser levado em consideração, pois o poeta utilizou as tecnologias digitais para realizar as composições artístico-literárias visando estabelecer a interatividade.

Nesse caso, a interatividade está na base da concepção de uma obra, o que torna o artista em um criador ativo de processos de comunicação, pois o leitor de poesias impressas, nesse novo processo das poéticas digitais, sente-se

estimulado a se relacionar com ela mediante experiências perceptivas ativas, torna-se um fruidor no sentido mais amplo do termo. No entanto, nas obras interativas com dispositivos informatizados, os artistas propõem um diálogo sinestésico com as máquinas, mais do que um espetáculo. O espectador deve mudar o que está sendo proposto, por meio de ações que se dão na própria descoberta, em tempo real, no momento da experiência estética, uma vez que a interatividade pode ser adequadamente direcionada a novas práticas artísticas, levando o pensamento dos teóricos que acreditam que os novos códigos e linguagens e a imagem eletrônica reduzem as distâncias entre culturas diferentes, transformam a maneira de nos comunicarmos e provocam mudanças na base filosófica das relações entre a vida e a arte, entre a ciência e a criatividade.

Compreende-se mais claramente esse processo de criação das poéticas digitais, ao analisar os seus elementos composicionais que são o que o diferenciam de um poema visual, pois este pode ocorrer na mídia impressa, enquanto que aquele somente pode ser realizado por meio da tela de um computador.

3.1 A palavra

A palavra é um elemento composicional da poesia digital que é primordial nessa obra de criação, pois é por meio dela que se pode iniciar todo o processo de construção. Ao utilizar a palavra, o poeta transporta para o computador toda a interatividade que se pode estabelecer por meio dela, sendo esta carregada de sentido, com uma propriedade sonora, capaz de reproduzir sons e possibilitando o surgimento de imagens visuais na imaginação do leitor. Analisando a importância da palavra para a criação literária digital, se faz necessária a compreensão de sua

utilização para as composições poéticas desde à Antiguidade. Sendo assim, pode-se afirmar que é pela palavra que tudo se cria. Essência da poesia, a palavra é,

literalmente, a matéria-prima do artista literário. Poder-se-ia afirmar que toda a obra literária é meramente uma seleção feita numa dada linguagem, tal como as obras de escultura já têm sido descritas como blocos de mármore a que se desbastaram alguns pedaços. (WELLEK; WARREN, 1971, p. 217).

Heidegger (1971, p. 216) afirma que “o homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo a linguagem.” De todos os apelos que nós devemos conduzir, a linguagem é o mais consagrado sendo um apelo mais elevado e primordial, utilizado por todos. O co-responder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Samuel Ramos, em seu prólogo à *Arte y Poesía* ao retomar as ideias de Heidegger, escreveu: “Con la palabra se puede llegar a lo más puro y lo más oculto así como también a lo ambiguo y lo común.” (1958, p. 24); portanto, para o filósofo alemão, a palavra, que é essencialmente poesia, tem a possibilidade de ser *pura e oculta*.

A composição poética relaciona-se ao aprendizado, conhecimento, pois é uma prática que se realiza por meio de um aprendizado formal, não sendo executada naturalmente, como observa o autor,

com efeito, todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o **protocolo da leitura** define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo que esboça seu leitor ideal. (CHARTIER, 1996, p.21).

O texto literário constrói, por meio de seus protocolos, um destinatário ideal, ou seja, um leitor intratextual imaginado pelo autor e a partir do qual são pensadas as estratégias textuais de criação. Para Hansen (2005, p.26), a leitura

literária é uma experiência do imaginário figurado nos textos feitos em liberdade condicional. “Para fazê-la, o leitor deve refazer – e insisto no ‘deve’ – as convenções simbólicas do texto, entendendo-as como procedimentos técnicos de um ato de fingir”.

A poesia, enquanto forma poética apresenta uma linguagem específica. Para Ezra Pound (1977, p. 40), a linguagem da poesia é condensação, ou seja, as palavras são carregadas no seu grau máximo de sentido. Pound afirma que a condensação de sentidos nas palavras ocorre por três modos: a melopeia, em que as palavras têm uma propriedade sonora e evocam sons; a fanopeia, em que elas lançam imagens visuais na imaginação do leitor; e a logopeia, em que se trabalha com a palavra numa relação especial ao “costume”, no domínio das manifestações verbais. Para Moriconi (2002), toda linguagem tem seu quê de poesia, mas é na poesia que a linguagem está mais em pauta. Nas palavras do autor:

A poesia brinca com a linguagem. Chama atenção para possibilidades de sentido. Explora significativamente coincidências sonoras entre palavras. Fabrica identidades por analogia, através das imagens ou metáforas: mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha. Nuvem é pluma. Pedra é sono. (MORICONI, 2002, p. 8).

Analisa-se a poesia com sua origem do termo grego *poiesis* (criar, imaginar) e é considerada expressão metafórica do “eu”. Conforme Moisés (1987, p.360), o “eu” do poeta é a matriz do seu comportamento como artista da palavra, em que ele se volta para si próprio e adota não só a categoria de “sujeito” que lhe é inerente, todavia, também adota a categoria de “objeto”. Os conteúdos do “eu” refletem o mundo físico, do “não-eu”, e o “sujeito” inflete no rumo das representações de uma realidade que não é a realidade concreta, mas a sua própria imagem da mente. É nesse sentido que a poesia é linguagem conotativa por essência, uma vez que o “eu” é expresso por metáforas e por figuras de linguagem que investem no significado da expressão. Devido à prosa também apresentar o uso

de metáforas e figuras, as características distintivas da poesia são: *alogicidade*, uma vez que o conteúdo do “eu” não é baseado sob os parâmetros da lógica formal e de qualquer esforço criticamente redutor; *a-historicidade*, em que o tempo do poema é um presente eterno em que a metáfora final retoma a inicial; e *a narratividade*, uma vez que a poesia implica estados do “eu” e não enredos. A “inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema [...]” (RODRIGUES; ZAMONARO, 2009, p. 61). Desse modo, é válido ressaltar que o poema, do grego *poíema* (o que se cria) é o invólucro da poesia. Para Amora,

[...] poesia é o ‘estado emotivo’ ou ‘lírico’ do poeta, no momento da criação do poema; [...] Poema é a fixação material da poesia, é a decantação formal do ‘estado lírico’; são as palavras, os versos e as estrofes que se dizem e que se escrevem, e assim fixam e transmitem o ‘estado lírico’ do poeta. (AMORA, 1971, p. 74-75).

Cortez e Rodrigues (2009, p. 61) corroboram esta ideia ao afirmar que, “[...] a poesia é a parte ideal (imaterial, digamos) e o poema a parte material (palavras, versos, estrofes...)”.

Um poema digital apresenta o texto verbal, primeiramente, por meio de uma composição poética, utilizando-se da linguagem, havendo a compreensão e adequação das mesmas características da poesia tradicional, como ritmo, sonoridade, assonâncias, aliterações, o trabalho com a sintaxe e o léxico, metáforas, enfim, realizando o trabalho da criação poética com todos os elementos inerentes ao estrato verbal; e, posteriormente, a realização desse trabalho com o texto poético possibilita a inter-relação entre o texto verbal com a imagem, o som, o movimento, os elementos hipertextuais, a arte criada com a própria palavra e a sua configuração enquanto visualidade no poema, e de que forma o leitor poderá interagir com o texto.

A poesia digital, ao utilizar o hipertexto, permite que a palavra se torne um *link* na configuração do poema. E assim, a animação em *flash* possibilita a

movimentação da palavra e a interface permite o manuseio do leitor e todas as alterações que ele consiga executar por meio das ferramentas que lhe são acessíveis. Essas manipulações da palavra poética somente poderão ser realizadas no ciberespaço, oferecendo uma grande variedade de possibilidades a serem transformadas para a produção de poemas com significado, o que não é possível de se realizar no texto impresso. A palavra é um recurso primordial para a poesia digital, pois é o eixo central da comunicação e está interligada aos elementos não-verbais do ciberespaço. Contudo, a palavra escrita não é o único sistema simbólico a ser utilizado na poesia digital, sendo utilizada na composição de poemas juntamente com outros sistemas semióticos.

Observam-se os poemas digitais abaixo “Aqui” e “Sem Saída”, de Augusto dos Anjos, sendo composições onde as palavras, a imagem, as cores e o movimento se unem em criações artísticas repletas de significados:

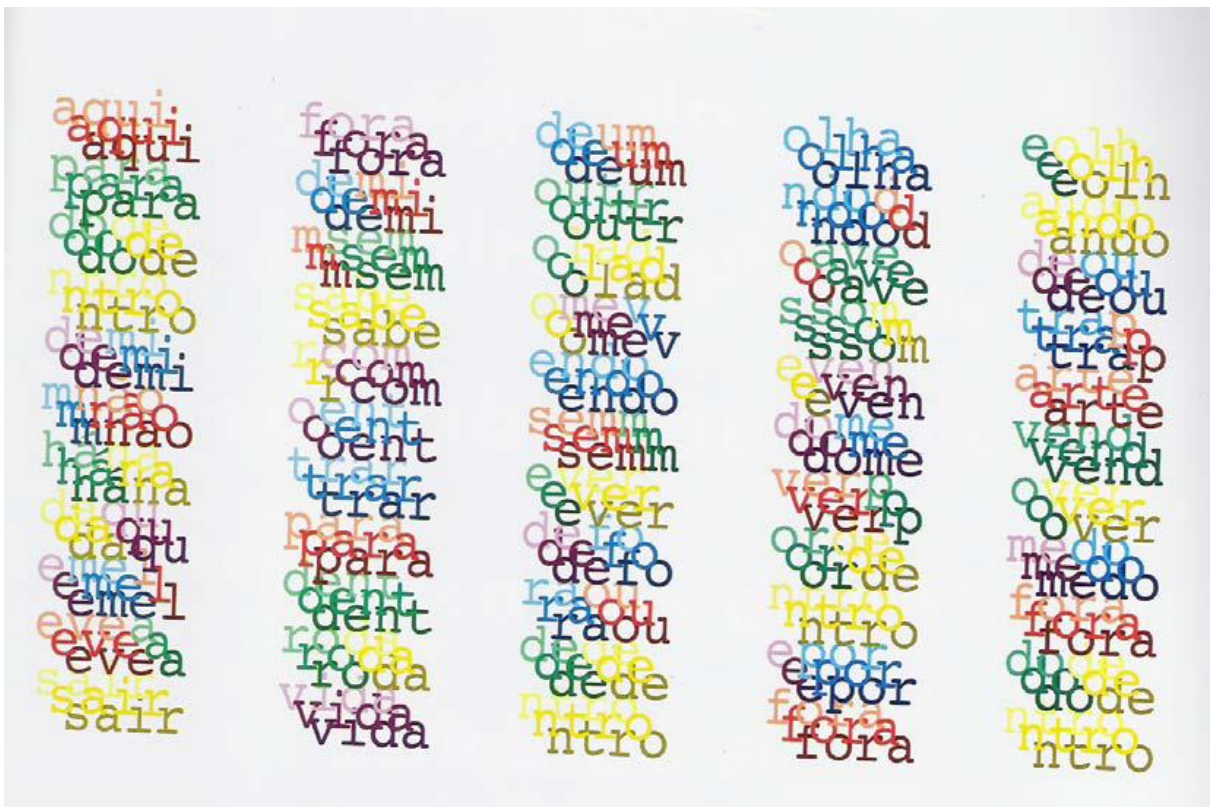


FIGURA 36 – “Aqui” (2003) - Augusto Campos.

O poema “Aqui” realizado pela utilização de algumas palavras aponta vários caminhos possíveis de leitura.

aqui / com / outro / vida / fora / dentro / me / sair / para / um / de / olhar / ave/
 entrar / vendo / ver / para / sabe / não / do / roda / ... /

As palavras escritas de forma fragmentada compõem o poema e são sobrepostas em várias cores, que vão se modificando com o movimento, criando imagens coloridas e identificáveis. Ao fixar o olhar no poema, as palavras parecem tremular umas sobre as outras em diferentes direções, devido ao efeito criado pela montagem da escrita no sentido vertical, horizontal e diagonal. Um as palavras se afastam para dentro da página, outras saltam em direção ao leitor e o arrastam para dentro do poema. Assim, pode-se constatar que a criação artística digital surge para transformar a linguagem com a utilização de palavra, aglutinando-as aos demais elementos de composição das poéticas digitais. E, pode-se compreender como ocorre esse processo de criação onde há a combinação dos componentes para a realização desses poemas em um suporte informatizado. Observe o poema digital abaixo:



FIGURA 37 - “Sem Saída” (2003) - Augusto Campos.

O poema “Sem Saída” é composto por sete frases coloridas, sendo cada uma delas de uma cor diferente e se sobrepõem sobre um fundo negro. As montagens feitas com as frases ocorrem no sentido vertical, horizontal e diagonal, de forma que o leitor não consegue fazer uma leitura linear, devido ao movimento constante das palavras, demonstrando que a criação explicita totalmente o título do poema, porque não se sabe por onde começar a lê-lo, ou por onde parar de lê-lo, visto que todas as frases avisam que não há saída.

Não posso voltar atrás.
Nunca saí do lugar.
Não posso mais ir adiante.
Levei toda a minha vida.
Curvas encantam o olhar.
A estrada é muito comprida.
O caminho é sem saída.

A utilização das palavras na construção das frases são referenciais significativos à escolha do título criado pelo autor, revelando que ao tentar encontrar uma saída pelas vias experimentais que a poesia de Augusto proporciona, constata-se que os procedimentos poéticos adotados por ele permitem percorrer caminhos criados pela invenção poética. Assim, compreender que essa nova forma de poesia cria elementos capazes de transformar o sujeito lírico, *para o além do humano*. Sujeito esse que, ao ser metamorfoseado no próprio poeta, no leitor, ou ainda, na própria linguagem, objeto-útil que é o poema, avisa que o *outro* leitor, aquele que lê poesia deve fazê-lo também de forma experimental e inventiva, para então poder conferir, por meio dos elementos composicionais as variadas opções de criação que lhes permite.

3.2 A imagem

Sabe-se que desde o século XIX os poetas experimentavam a visualidade para a produção de poemas em que o texto verbal era constituído de modo a configurar determinada visualidade, em uma composição de que palavras e imagens dialogam estabelecendo uma complexidade de significados. Desse modo, pode-se relatar que desde a exteriorização das manifestações da poesia visual deflagrada pela poesia concreta, no Brasil Contemporâneo, a imagem está absolutamente interligada na palavra poética, Lúcia Santaella lembra que,

Se a visualidade explícita se constitui em tendência dominante na poesia contemporânea, não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes de esse seu pendor para a contenção plástica, na síntese do “olhouvido”, ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações, (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.71).

O homem sempre esteve cercado de imagens. Pode-se observar a presença delas por toda a parte: da imobilidade ao movimento, da ilustração ao mito, à religião ou ao entretenimento. Esses sinais das faculdades imaginativas do homem estão descobertos em todo o mundo, desde as representações artísticas pré-históricas do paleolítico até nossos dias. Para a arte, o vocábulo imagem está relacionado à representação visual: pinturas, afrescos, iluminuras, ilustrações, desenho, gravura, fotografia, filmes, vídeo e imagens computadorizadas.

Para um melhor entendimento das poéticas da visualidade, se faz necessário o reconhecimento de que somos seres intrínseca e culturalmente relacionados com a utilização, decifração e interpretação das imagens, desde o Experimentalismo à Contemporaneidade, com a apresentação de imagens sequenciais fixas ou animadas, sendo essenciais para a utilização dos múltiplos

empregos do termo e apreender sobre a diversidade de sua natureza. Dessa forma, pode-se avançar na compreensão dos processos dessa composição artística.

Para a composição de poemas digitais utiliza-se de imagens que podem ser signos representantes de elementos do mundo visível ou meramente figuras abstratas ou coloridas, que conforme seu modo de utilização serão imagens representativas carregadas de valor semântico para o poema.

As imagens podem ser representadas em sua estrutura e composição em significados simbólicos de diversas imagens que se relacionam entre si, em uma forma dinâmica e contínua, transformando-se continuamente, sequencialmente. Para Marcello Giacomantonio, há uma tipologia da imagem da poesia multimídia a ser analisada e interpretada:

1. Imagem-documento: que, por ser referencial, liga-se aos fatos.
2. Imagem - símbolo: que tem caráter emblemático; seus elementos são estudados e programados com base em valores, difusão de modelos e estereótipos, tais como sexo, bem-estar, família, sucesso, violência, etc., ou força, dureza, doçura, etc..
3. Imagem-composição: que é regida por cânones estéticos. Nela, o tema torna-se um pretexto para a obtenção de efeitos compositivos. Desvinculada da realidade, é guiada pela liberdade criadora, adquirindo ritmos e pausas peculiares. (GIACOMANTONIO, 1981, p.45).

Desse modo, os elementos de organização da imagem: o plano, a composição, o enquadramento, as tomadas e a perspectiva - são juntamente utilizados com o uso das cores, para a composição dos clipoemas, por estabelecerem efeitos expressivos e significativos para a formação desse tipo de criação artística. Entretanto, faz-se necessária a seleção dessas imagens, havendo uma distinção entre elas:

- a) As imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas); todas elas sendo signos materiais, que representam o meio ambiente visual.

b) As imagens mentais (visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, etc.) que são imateriais. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.13-24).

Percebe-se que as imagens relacionam os dois domínios, o perceptivo e o mental, simultaneamente, pois elas não se realizam de forma separada, são unificadas pelos conceitos de signo e de representação. O conceito de representação originou-se da escolástica medieval, porém Peirce restringe seu uso à operação do signo ou sua relação com o objeto para o intérprete da representação.

Partindo do pressuposto que este estudo está centrado nos métodos de criação-invenção das poéticas digitais - poéticas estas que evidenciam o icônico e que atuam sob o signo do experimental – sendo uma representatividade de tipos artísticos por meio de imagens, sob a perspectiva cronológica, possibilita o entendimento das novas iconografias de acordo com as características de seus suportes. Assim, Plaza e Tavares estabeleceram três gerações ou paradigmas de imagens, conforme seus princípios ontológicos de gestação material:

- a) imagens de primeira geração, de caráter artesanal e único, cujo regime de produção é analógico (desenho, pintura, etc.) e cujo regime de recepção é o “valor do culto”;
- b) imagens de segunda geração, imagens técnicas de caráter reproduzível cujo regime de produção é o analógico/digital (gravura, fotografia, cinema vídeo) em que o regime de recepção é o valor de exposição”;
- c) imagens de terceira geração, que sob o rótulo genérico de Imagens de Síntese, são realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou de tratamento digital e sem auxílio diferentes externos. (PLAZA; TAVARES ,1998, p. 2).

Nota-se, que há uma possibilidade de estabelecer um paralelo que permitirá a verificação das diferenças básicas existentes entre as imagens analógicas, que são produzidas pelos meios tradicionais (consideradas imagens de segunda geração); e as digitais ou de síntese (infografias), que não representam um

objeto, mas são representantes imaginárias e simbólicas. Constata-se que as imagens analógicas possibilitam uma relação entre sujeito e objeto por meio da representação original, pois é uma imagem concreta, podendo ser químicas (fotografia e cinema) ou eletrônicas (televisão e vídeo), já as imagens digitais não podem ser representadas concretamente, por serem informatizadas, porém são capazes de criar novas representações através do realismo conceitual.

Na poesia digital, cria-se uma nova forma de reprodutibilidade, por meio da representação da imagem de terceira geração, em que o primordial para os procedimentos estéticos é o valor de *recriação*, sendo assim, ela admite ser atualizada, podendo se multiplicar. Esse tipo de imagem inaugura um novo paradigma, com a agregação de todos os procedimentos das vanguardas europeias e das poéticas experimentais do século XX, por meio de um computador, realizam-se composições artísticas inovadoras.

Júlio Plaza (1993) faz um questionamento acerca das mídias digitais que instiga o leitor a refletir: “As NTC (Novas Tecnologias da Comunicação) inseridas no contexto da criação, colocam algumas questões interessantes. A pergunta não é se as imagens das NTC são ou não arte. A questão correta é essa: o que estas imagens fazem com a arte? Ou como os produtores “artísticos” se colocam diante desse fenômeno?”. Para o pesquisador, essas criações artísticas possuem um tipo de produção de imagem que não se contempla com a noção de sujeito que elabora sua arte romântica na função expressiva da linguagem, mas se contempla na noção de um sujeito em interação com muitas linguagens, e assim, a “arte” se realiza com os processos de hibridização. As poéticas digitais são produzidas com a utilização de formas icônicas, o que incita a uma reflexão sobre a qualidade das linguagens, relacionando a materialidade da infra-estrutura com a consciência sígnica como superestrutura. Uma vez que,

[...] se a comunicação permite que 'os fins justifiquem os meios' (valor de troca), a criação permite que 'os meios justifiquem os fins' (valor de uso). O que faz o artista com as tecnologias não é mais que deter o movimento centrífugo da comunicação substituindo-o pelo centrípeto: o ícone onde está o âmago da criação. [...] Isso é extrair o sensível do inteligível, o icônico (visual) do simbólico, o técnico-poético do tecnológico. (PLAZA, 1993, p. 86-7).

Na poesia digital, a imagem é um elemento constituinte que aparece em constante transformação, estando interligada a movimentos e inter-relacionando com a palavra e outras imagens. E assim, o poeta que trabalha com esse tipo de criação artística consegue extrair o sensível do tangível, a imagem visual dos símbolos e a criação poética da tecnologia, em uma interatividade capaz de modificar a própria literatura. Para essa realização, se faz necessário compreender que a complexidade do texto verbal, sua iconicidade e as imagens múltiplas transpassam a produção de sentido no ciberespaço distintamente, o que não ocorre em outros procedimentos de composição.

Percebe-se que qualquer imagem, seja pintura, fotos ou desenhos é um recurso utilizado no ciberespaço para se tornar um elemento primordial para a composição de poéticas digitais. Assim, percebe-se a utilização da imagem na composição deste poema digital abaixo:

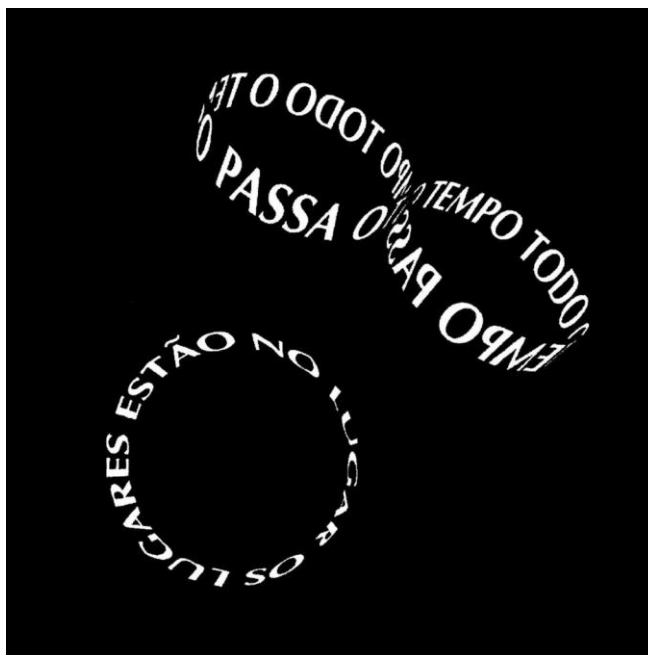


Figura 38 – “Tempo Lugar” - Arnaldo Antunes.

Fonte: [//www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_artes_obras)

O poema digital “Tempo Lugar” é um exemplo de composição digital que apresenta características mais visuais, com o objetivo de demonstrar o movimento do texto. Esta obra é do compositor, músico e poeta da contemporaneidade Arnaldo Antunes, a qual possibilita perceber que, mesmo sendo uma imagem estática, o texto está em movimento e forma imagens e elipses, que se apresentam pela tela do computador em várias posições, dando-lhe um efeito visual de aparente três dimensões, mais popularmente — 3D, mesmo ele tendo apenas duas dimensões, ou — 2D. As cores usadas também têm sua parcela de importância; sendo que o fundo preto e o texto em contraste na cor branca deixam-no nítido e livre de interferências ou ruídos visuais.

A criação da poesia digital permite verificar como se utilizam os elementos composicionais (som, texto, movimento etc.) aplicados à sua criação para cada poesia transformada do seu ambiente impresso para o ambiente digital, em um trabalho artístico dinâmico, contribuindo para que estabeleça a interatividade nesse processo de composição literária, utilizando os meios tecnológicos avançados que

estão disponíveis, apresentando possibilidades que permitem o leitor/fruidor realizar este exercício de compor as poéticas digitais.

Compreende-se que o processo de criação das poéticas digitais permite transformar o texto em sua forma verbal escrita para o contexto digital usando as tecnologias computacionais como ferramenta de interpretação dos signos, possibilitando dar à poesia outros significados. Com isso, percebe-se que essa transformação contribuiu para o surgimento de várias inovações estéticas na interpretação da palavra, podendo-se expandir em ritmo, cor, forma, imagens, texturas, sons, movimentos, podendo envolver interatividade, o que permite a poesia transmitir em sua interpretação em contexto digital.

3.3 O som

A composição artística literária possibilita que os elementos da poesia e da música, as palavras e os sons se transpassam em suas origens. Observa-se que há uma interligação dos componentes para a produção artística, exemplificando a poesia lírica que se manifesta e revela-se pela sua origem na expressão musical, por ser composta para ser cantada e acompanhada por melodia, com a participação de músicos que utilizavam de flautas e lira, instrumentos de cordas, e acompanhada de um coro. O que ocorreu no Trovadorismo, em que todas as composições poéticas não eram para ser lidas, mas sim, cantadas. Porém, no período de seu declínio, a poesia deixa de ser cantada e passa a ser escrita, particularmente em Cancioneiros, como explica o autor:

A poesia nele [no Cancioneiro] contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a 'letra' e a música. Noutros tempos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação

coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras, despida do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe cortava o voo. O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se 'moderna', mas, diga-se de passagem, não cessará daí por diante de buscar o antigo consórcio através de uma série de tentativas, sobretudo a partir da revolução romântica. (MOISÉS, 2006, p.37).

Compreende-se que a música arraiga na poesia por meio “da metáfora sinestésica, que cria associações entre sensações de campos diferentes.” (D’ONOFRIO, 1995, p. 60). Dessa forma, pode-se notar que muitos poetas utilizaram a musicalidade em suas composições. Paul Valéry, discípulo mallarmeano, assegura a hesitação entre o som e o sentido como fundamento do versejar. Em Mallarmé, o domínio do significante parece determinar a relação textual em primeiro plano como uma postulação da escritura pelo realce da camada sonora. No prefácio a *Un coup de dés* ressalta-se que os versos, dispostos tipograficamente diferenciados por relações espaciais, configuram uma partitura. Assim, não se pode negar a intenção musical mallarmeana, mas afirmá-la ao lado da configuração espacial e física da materialidade da escrita a instaurar um estético espaço temporal.

Desde as vanguardas até a década de 1950, a poesia é composta sendo relacionada à sonoridade, surgindo assim a denominada *poesia fonética*, fundamentada no uso do aparelho fonador humano. Dessa forma, com o aparecimento das inovações tecnológicas, como o rádio e alguns aparelhos eletroacústicos, há “a modificação tecnológica do som vocal, com efeitos de repetição, alongamento, contração, sobreposição de fonemas nunca antes ouvidos. Os poetas, denominados então sonoros, associam-se aos músicos, concretos e eletroacústicos.” (MENEZES, 1992, p. 13). A transformação dos sons, com aparelhos eletroeletrônicos, modificando a estrutura e a musicalidade da poesia, que se denomina *poesia eletroacústica*, que de forma generalizada é a *poesia sonora*.

O que caracteriza o poema sonoro não é sua simples audibilidade, sua existência acústica, sua projeção dirigida à escuta do receptor. O que o define é seu divórcio inconciliável com a escrita e seus modos declamatórios, seu distanciamento nítido do poema oralizado, sua separação da poesia concebida como arte do texto, que, quando vem recitada, estava, contudo, previamente redigida. (MENEZES, 1992, p. 9-10).

Percebe-se a diferença entre poesia sonora e poesia declamada, sendo que a primeira é uma composição livre, independente de um texto prévio, a segunda somente existe a partir da leitura de um texto. Conhece-se o poema verbal como uma forma de articulação de uma linguagem e observa-se o modo como o sentido se produz nos meios digitais e entra-se em contato com a convergência de linguagens sonora e visual com a linguagem verbal, produzindo assim, outras substâncias de sentido, ou seja, experimentaram-se elementos pertinentes a sua interpretação e com o auxílio de tecnologia disponível, como softwares de edição de áudio e de vídeo, de edição de imagem, de criação de animação para alcançar os resultados que mais se aproximaram da intenção com o texto poético de partida. Para haver essa compreensão do som realizado na poesia digital, se faz necessário entender a configuração do som na cibercultura. Sendo assim, a música na cibercultura

certamente pode prestar-se a uma navegação descontínua por meio de hiperlinks (passamos então de bloco sonoro a bloco sonoro de acordo com as escolhas do ouvinte), [...]. Sua principal mutação na passagem para o digital seria antes definida pelo processo recursivo aberto de sampling, mixagem, e remixagem, isto é, pela extensão de um oceano musical virtualmente alimentado e transformado continuamente pela comunidade dos músicos. (LÉVY, 1999, p.149).

O processo de criação das poéticas digitais usa as tecnologias computacionais como ferramenta para as suas composições, possibilitando surgir várias inovações estéticas, podendo-se expandir em ritmo, cor, forma, imagens,

texturas, sons, movimentos, bem como, podendo ou não, envolver interatividade no contexto digital.

“Todo universo de sinais – **sonoros**, textos, imagens, gestos – se coloca em estado potencial de recriação pelos processos informáticos”. (PLAZA, 1993, p. 76, grifo nosso). Sendo assim, permite entender que tudo o que está disponível ou possível de ser disponibilizado na rede mundial de computadores pode ser manuseado. Os poetas utilizam dessas ferramentas para a produção de seus poemas, visando realizar poéticas digitais com um som de alta qualidade. Cada efeito sonoro na poesia digital tem o seu significado, mesmo como um elemento rítmico da leitura ou indicando significações ao leitor. O som é para a poesia digital um elemento composicional constituinte de estrato fônico, inerente às palavras e ao ritmo, e podendo ser de elementos sonoros de origem diversa que estabelecem uma relação de sentido com o conteúdo do texto verbal, interferindo no ritmo da leitura.

3.4 O movimento

Para a compreensão da importância do movimento nos poemas digitais, se faz necessário entender a relação existente entre poesia e pintura, em que um gesto que transmite uma mensagem num quadro é mais que uma simples mensagem, pois é uma linguagem elaborada, uma criação que precede na comunicação, na realidade apresentada, representada e representável. Desde a Poesia Concreta, sabe-se que havia a exploração do movimento numa sequência visual, em que os poetas utilizavam de imagens para realizar essa composição. Para Melo e Castro, a Poesia Cinética que visa trazer velocidade para que as palavras representem uma ideia mais concreta, está estruturada utilizando da poesia linguística e das artes plásticas, pois,

é uma relação linguagem/comunicação em que as palavras como tais, tendem a desaparecer e apela-se para um outro e novo sentido de comunicação homem-objecto ou objecto-homem na medida em que o agente aleatório é o próprio homem e a capacidade do objecto para ser usado propondo-se uma luta de descoberta de meios e de possíveis fins que são, eles próprios, o diálogo aberto. (MELO E CASTRO, 1994, p. 98).

É possível observar que o movimento é explorado pelo leitor ao refletir sobre a leitura, e os objetos a serem manipulados durante a análise do texto. É perceptível a importância do movimento ao relacionar tempo e imagem, em que se demonstra uma nova concepção da leitura referente ao texto, perante o tempo em que fora executado.

O movimento demonstrado no vídeo poema é uma experiência complexa, com uma diferença significativa daquele observado na visualidade do texto impresso, estático, pois a apresentação em vídeo, permite a observação do texto verbal e não-verbal se movendo no exato momento de sua apresentação, com as possíveis transformações a serem realizadas no ato de sua realização pelo leitor fruidor. As palavras dialogam em movimento com as imagens, as cores e o som utilizados na composição do poema, possuindo escalas e definições variáveis. Para Melo e Castro (1996, p. 142 - 143), “é uma experiência que envolve diferentes momentos de percepção, com diferentes tempos e ritmos: a) o tempo pertencente ao videopoema como uma de suas variáveis; b) o movimento de nossos próprios olhos para encontrar um caminho para ler os signos; c) o tempo de nossa decodificação e entendimento do que estamos vendo no momento”.

Desse modo, é possível perceber que estas novas perspectivas poéticas se realizam em diversos pontos de intersecção: visual-interativo, visual-sonoro, sonoro-interativo, linear deslinear, ordenado e aleatório. O poeta Álvaro Andrade Garcia verificou que havia questionamentos acerca do termo *videopoesia* quando este estava relacionado ao suporte da poesia em movimento.

Evidentemente que ambas as opções de suporte possuem semelhanças e uma distância em relação ao papel. A incorporação do movimento, textura, horizontalidade da área de representação, sincronia com áudio, etc., são algumas dessas semelhanças. Mas há também diferenças entre a forma/conceito dos trabalhos realizados em um ou outro suporte, que vêm aumentando à medida que o tempo passa. (GARCIA, 2010).

Sabe-se que existem essas diferenças formais e conceituais, de acordo com os suportes utilizados para a realização das poéticas digitais, e assim, Garcia propõe *Multipoesia* como um nome provisório, uma vez que,

O poema agora tem movimento e tempo; e o poema é muito além, tem múltiplas formas de interação com o usuário, muitas direções a seguir no seu movimento. Ele segue impresso, móvel, visual, sonoro... Mas ele é pleno para se representar numa nova dimensão de exploração. E é para ela que precisamos de uma palavra. (...) Multipoesia para representar a poesia em suporte computacional multimídia, ou melhor, a criação-apropriação literária em suporte digital multisensorial e interativo. A *poiesis* na comunicação digital. (*Ibid*).

Percebe-se que a compreensão do termo *multipoema* pelo autor é de uma experiência poética em que se integram sintaticamente características de *software*, ou seja, uma sintaxe variável, que se utiliza de linguagens de programação, incorporando aos elementos sensoriais da obra poética.

Garcia, quando se refere à sintaxe mutante, acredita que as linguagens utilizadas na cibercultura, ao serem digitalizadas, perdem sua materialidade e suportes respectivos, pois são recriadas nos computadores. No processo de execução das poéticas digitais são gerados hipersignos variáveis, sendo esses substancialmente híbridos. E assim, permite-se a afirmação que a interatividade é um elemento fundamental no movimento e no tempo da leitura do poema, pois essa é realizada por meio de *links* e por meio do cursor, exigindo um movimento físico e visual ao mesmo tempo. Um poema digital pode ter início assim que o leitor abre a página do navegador à espera de um *click*, ou pode parecer estático, esperando que

palavras se multiplicassem infinitamente deixando-o em estado de vertigem. Este labirinto confere ao texto uma propriedade multifacetada, cujo aspecto semântico coloca o leitor frente a um quadro de sugestões e especulações. Neste caso, não se trata de potencializar o poema por meio de sua visualidade, mas sim de engendrar significações diversas a partir do movimento, tornando-se possíveis várias criações por meio da interatividade do leitor/fruidor com o texto digital.

Enfim, procura-se evidenciar que o movimento é um elemento de significação dentro do poema digital. Evidentemente, esse pode implicar vários aspectos, pois cada poema será sempre único. Mas na poesia digital, a interatividade, um fator que diferencia um vídeo poema de um poema digital, também estabelece relações sintáticas e temporais, fundamentais ao processo de construção dessas poesias. A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora, o que favorece para a existência dessas criações artísticas.

Percebe-se a possibilidade de demonstrar que a continuidade do percurso inventivo da visualidade, em uma poesia que busca o movimento, encontra-se no salto efetuado das páginas para as telas; e, de outro lado, monitorar as diferentes experiências realizadas neste sentido, com a incorporação das tecnologias de última geração ao trabalho poético. Nota-se de que forma o poema contemporâneo pode ser ainda entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, sob leis específicas e modos de codificação denominados poéticos; e, mais ainda, prende-se à indagação a respeito do conceito de poeticidade, visto como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, pode ser ainda aplicada à chamada poesia multimídia. Dessa forma, permite-se analisar as transformações sofridas pelo texto poético de caráter visualizante ao atingir o movimento nos suportes multimidiáticos, em composições de poéticas digitais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento das tecnologias digitais alterou o espaço da escrita, modificando a forma de autores e leitores se relacionar com os textos, surgindo assim, novas formas de criação artística, realizadas no ciberespaço, requerendo de autores e leitores o desenvolvimento de habilidades multimidáticas, utilizando-se de diferentes sistemas semióticos, além dos recursos tecnológicos ou técnicos que envolvem o texto. Desse modo, as poéticas digitais possibilitam imensas e inovadoras possibilidades de construção de objetos literários.

A criação de poemas digitais consiste na incorporação do uso de vários sistemas semióticos: visual, verbal, sonoro, digital que contribuem para a formação de práticas da escrita que ultrapassam o verbal, construindo novas formas literárias que possuem muitas semelhanças com os textos poéticos verbais conhecidos tradicionalmente.

As novas tecnologias e as suas capacidades não devem ser tomadas apenas como novos meios para realizar, de uma maneira diferente, velhos experiências e descobertas. Elas abrem, sim, novas possibilidades e perspectivas para o trabalho inventivo do poeta, na descoberta de novas poéticas do verbal e não-verbal, ao encontro das aberturas perceptivas do contemporâneo e das suas vertiginosas problemáticas vivenciais. (MELO E CASTRO, 2006, p.117).

É necessário o entendimento de como “olhar” para esse tipo de produção ficcional no ciberespaço, um olhar que estabelece um diálogo com o conhecimento teórico sobre o ler poético já sedimentado pela tradição e com as possibilidades que emergem do contexto cultural múltiplo em que estamos inseridos, pois a poesia digital se configura pela expansão de elementos significativos.

A poesia sofreu significativa mudança, a partir da descoberta da imprensa, quando foi inaugurada uma consciência da dimensão plástica das letras

no espaço da página. Começou, então, a delinear-se uma espécie de percurso da visualidade, que passou a ser explorada no poema barroco e foi enfatizada, no final do século XIX. Demonstra-se, por meio dos inúmeros exemplos apresentados e comentados neste trabalho, que, no transcorrer dos séculos, o trabalho estético com os signos verbais na poesia foi se transformando gradativamente, desde uma ênfase nos constituintes visuais do vocábulo impresso na página, até a exploração das palavras em movimento nas telas de computadores, o que levou o poema visual moderno a estabelecer-se como uma elaboração estética de alta complexidade. Desse modo, buscou-se explicitar de que forma a poesia visual e a poesia multimídia se relacionam entre as inúmeras possibilidades significativas dos signos verbais integrados aos demais códigos envolvidos na criação poética; e, ainda, de que modo se realiza a exploração das virtualidades icônicas dos signos verbais, integrados aos mais diversificados recursos audiovisuais potencializados pelas tecnologias digitais.

Analisando diferentes momentos no percurso das poéticas da visualidade na literatura ocidental, desde o século XIX até a poesia visual moderna, demonstrados pelos poemas apresentados, permitem a visão de que qualquer disposição espacial dos vocábulos ou de seus fragmentos valoriza os campos semânticos explorados e estabelece um diálogo entre as possibilidades significativas do poema, que incorpora elementos indiciais e icônicos (motivados) ao caráter simbólico (arbitrário) do signo verbal. Compreende-se assim, que o fenômeno poético faz uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, demonstrando como os aspectos icônicos dos signos verbais são recriados nas telas (de vídeo ou computador) com as ferramentas multimidiáticas. Sendo assim, compreende-se que a poesia visual das páginas vai para as telas, demonstrando a possibilidade de se mesclar linguagens e apontar para novos horizontes expressivos decorrentes das produções literárias no ciberespaço, que causam impactos nos paradigmas anteriores ao universo digital. Sendo assim, remete-se a reflexões sobre

o ler no impresso e na tela de um computador, sobre as noções da tríade *autor-obra-leitor*, impondo desafios para a crítica e abrindo caminhos para novas pesquisas com a finalidade de buscar parâmetros de compreensão para essas produções.

Observa-se que, no poema visual, seja impresso ou em suportes multimidiáticos, com paradigmas equivalentes que produzem novas dimensões aos signos linguísticos, a sua legibilidade está garantida por um sistema híbrido, composto de signos intercambiantes entre o verbal e o icônico. Partindo de um estudo comparativo entre poemas visuais produzidos desde a Antiguidade - com ênfase no período barroco - e poemas visuais contemporâneos, analisa-se que, ainda hoje, mesmo na linguagem híbrida da poesia multimídia, permanecem as marcas da poeticidade, pois a poesia reitera sua identidade em qualquer suporte, vindo a encontrar na tecnologia digital possibilidade de realização da imagem cinética.

Sendo assim, mesmo ao integrar o signo verbal ao som, movimento e cor, a poesia mantém sua função poética bem definida, ou seja, como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, permitindo a demonstração de como os aspectos icônicos dos signos verbais é recriada nas telas (de vídeo ou computador) com as ferramentas multimidiáticas.

É possível afirmar que estes textos poéticos em novos suportes inter-relacionam simultaneamente com diferentes sistemas de signos digitais e analógicos. Só assim, através da homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas nos diversos códigos, permitindo a demonstração de sentidos/significados/significações que se apresentam suscetíveis de serem apreendidos na plurissignificância do texto poético multimidiático. Permite-se assim, observar que a distinção existente entre a poesia multimídia e outros textos ou processos comunicativos midiáticos, os videoclipes, os comerciais e similares, se baseia em seus mecanismos expressivos ou em suas estratégias textuais, que integram palavras em movimento aos gestos, imagens, sons, cores e ritmos, num

processo intersemiótico de efeitos estéticos. Assim, o poema visual é entendido como um *texto híbrido, de base verbal* (em suas dimensões significantes: gráfica, acústica e cinética) tanto impresso quanto em movimento nas telas.

Verificam-se, por meio do *corpus* selecionado, os elementos composicionais característicos da poesia digital: a palavra, a imagem, o som e o movimento, demonstrando que cada um desses elementos sofre alterações com o tempo, pois a criação literária acompanha o desenvolvimento da linguagem artística, e essa se modifica com o tempo para “o fazer” poético. Afinal, a poesia digital surge em um *espaço de escrita* específico, ou seja, “o campo físico e visual definido por uma determinada tecnologia de escrita” (SOARES, 2010, p.3). Conforme Soares (2002), “o espaço da escrita pode alterar o próprio traço ou sistema da escrita: da pedra como aos hieróglifos egípcios, do papiro a uma escrita mais cursiva no espaço do papel.” Com o surgimento da imprensa, o traço da escrita se padroniza por meio das fontes criadas pelos impressores e que se propagaram para o universo digital. O espaço da escrita condiciona também a criação de gêneros e seus usos. Ao incluir a tela do computador como espaço de escrita, as possibilidades de criação textual são, certamente, expandidas uma vez que tais textos podem abarcar inúmeros sistemas semióticos, levando a possibilidades infinitas de criação da poesia digital que se configura pela expansão de elementos significativos. A palavra, imprescindível na poesia, está intimamente ligada aos elementos não-verbais do ciberespaço, passando a concorrer com outros sistemas semióticos. A imagem retoma desde o estrato gráfico até as imagens de síntese, potências de novas imagens. O som é emanado das palavras, do ritmo e de elementos musicais adicionados ao poema. O movimento conduz os olhos e os cliques do leitor na tela. Assim, esses elementos interligados à interatividade apresentam possibilidades que permitem novos toques significativos do fazer e do ler poético.

Permite-se a compreensão de que a poesia visual das páginas salta para as telas, demonstrando que este tipo singular de poesia mescla linguagens e aponta

para novos horizontes expressivos decorrentes da interface arte / máquinas, podendo entender que o poema visual multimídia conserva suas marcas de poeticidade, e a poesia renova sua identidade nos mais diferentes suportes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 9. ed. rev. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. – 1ª ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. Ilustrado por Rosa Moreau Antunes. 6a edição. São Paulo, Iluminuras, 1998[a]. (acompanha 1 disco compacto).

_____. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARANTES, Prescila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOLTER, J. David. *Writing space: The computer, hipertext, and the history of writing*. Hillsdale, NJ.: L. Erlbaum Associates, 1991.

CAMPOS, Augusto de. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *Poesia. Antipoesia. Antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva: 1974.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CASANOVA, Vera. *Errâncias Poéticas à la Brasileira*. *Aletria. Revista de estudos de literatura*, 6. Poesia Brasileira Contemporânea. Faculdade de Letras da UFMG, CEL, 1999.

_____. *Desertos*. *Revista de estudos de literatura*, 7. Poesia Brasileira Contemporânea. Faculdade de Letras da UFMG, CEL, 2004.

CHARTIER, Roger. Prefácio. In: _____ (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 1996.

COHEN, Jean. *A estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencine e Anne Arnichand São Paulo: Cultrix, 1978.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá, PR: Eduem, 2009.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GIACOMANTONIO, Marcello. *Os meios audiovisuais*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

HANSEN, J. A. *Reorientações no campo da leitura literária*. In: ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N. *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas : Mercado de Letras, 2005.

HATHERLY, Ana. *A casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.

HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E.M. *Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes, 1981.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LANDOW, George P. *Teoria del Hipertexto*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.

LEMOS, André. *Cibercultura*. Alguns pontos para compreender nossa época. In: LEMOS, André e CUNHA, Paulo (Orgs). *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina. 2003.

LEVY, Pierre. *As Tecnologias da inteligência*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed.34, 1993.

_____. *O que é virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: os desafios das poéticas tecnológicas*. 3. Ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. In: CAMPOS, Augusto, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 149-173.

_____. Carta a Verlaine, de 16 de Novembro de 1885. Disponível em:

<<http://user.online.be/~olx09003/vanguardas/mallarme.htm>>. Acessado em: jun. de 2002.

MELO e CASTRO, E. M. *Uma rede intersemiótica*. In: *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Veja, 1998.

MENDONÇA, Antônio Sérgio e SÁ, Álvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENDONÇA, Maurício Arruda. *e.e.cummings: OH NÃO!* Publicado originalmente em <<http://www4.gratisweb.com/popbox/ohnao.htm>>. Acesso em jun. de 2003.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed da Unicamp, 1992.

_____. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

METZ, Christian et al. *Análise das imagens*. Seleção de ensaios da Revista Communications. Petrópolis: Vozes, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PADIN, Clemente. *El operador visual em La poesia experimental*. In: _____. *La Poesía experimental Latinoamericana (1950 - 2000)*, 1996. Disponível em: <<http://boek861.com/padin/indice.htm>>. Acesso em: 02/2012.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1976.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. 3. ed. São Paulo: Editora Moraes, 1981.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: HUCITEC, 2000.

_____. *As imagens de terceira geração, tecnopoéticas*. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1993, p.75.

POSTMAN, Neil. *Technopoly: the surrender of culture to technology*. Knopf, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

PRADO, Gilberto. *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 2000b.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002a.

_____. *Navegar no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2004a.

_____. *Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço*. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004b.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004c.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005a.

_____. *Matrizes da linguagem e do pensamento: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005b.

_____. *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem - cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TORRES, Rui. *Amor de Clarice*. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 2005.

Disponível em: <<http://telepoesis.net/amorclarice/index.html>>. Acesso em: 14 junho 2009.

_____. *Telepoesis.net*. Disponível em: <<http://telepoesis.net/>>. Acesso em: 14 junho 2009.

UBU WEB. Disponível em: <<http://www.ubu.com/>> Acesso em: 12 Janeiro 2008.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução: José Palla e Carmo. 5. ed. Mira-Sintra, Mem Martins: Europa-America, 1971.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. *A leitura de poesia na escola*. In: MENEGASSI, Renilson José (Org.). *Leitura e ensino*. Maringá: Eduem, 2005.