

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS: LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

TATIANA SANTANA RODRIGUES FARIA CEZAR

A POESIA DIGITAL NA ERA TECNOLÓGICA

GOIÂNIA, 2018

TATIANA SANTANA RODRIGUES FARIA CEZAR

A POESIA DIGITAL NA ERA TECNOLÓGICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu*, em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. **Área de Concentração:** Crítica Literatura. **Linha de Pesquisa:** Correntes Críticas Contemporâneas. **Professora orientadora:** Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

GOIÂNIA, 2018

C418p

Cezar, Tatiana Santana Rodrigues Faria

A poesia digital na era tecnológica[recurso eletrônico]/
Tatiana Santana Rodrigues Faria Cezar.-- 2018.

85 f.; il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 79-85

1. Campos, Augusto de, 1931 - Poesia digital - Crítica
e interpretação. 2. Poesia concreta. 3. Antunes, Arnaldo,
1960 - Poesia digital - Crítica e interpretação. 4.
Poesia visual. 5. Ciberespaço. 6. Multimídia interativa.
I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1.09(043)


A POESIA DIGITAL NA ERA TECNOLÓGICA

Dissertação aprovada em 05 de junho de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.


BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira
UNIALFA / Examinadora Externa



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Examinadora Interna

Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva
UEG / Examinadora Externa Suplente

Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

À minha família:
meu marido (Murilo),
minhas filhas (Giulia e Gabriela).
À vida!

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu (primeiro) orientador, Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira, pela coragem, disponibilidade e incentivo, fundamentais para realizar e prosseguir este estudo. Saliento o apoio incondicional prestado a mim, a forma interessada, extraordinária e pertinente como acompanhou a realização deste trabalho, porém, infelizmente, não pode participar do desfecho. As críticas construtivas, as discussões e as reflexões foram fundamentais ao longo de todo o percurso. Não esquecerei de suas contribuições para o meu crescimento como investigadora. Eternamente grata por todo o apoio e pelo papel desempenhado nestes anos de PUC/GO.

Continuo meus agradecimentos enaltecendo o papel de minha (atual) orientadora, Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, por ter aceito o meu convite, por ter sido minha guia intelectual, responsável pela conclusão deste trabalho: missão que agora se cumpre. As indicações, as dicas e as correções: tudo isto compôs uma somatória fundamental não só para a construção do pensamento, que se traduz nas páginas deste longo texto, mas como para a maturidade de toda uma vida a seguir.

Dedico este momento, também, aos mestres Dra. Maria Aparecida Rodrigues e ao Dr. Divino José Pinto, pelas orientações recebidas durante minha qualificação. Abriram-me horizontes, ensinaram-me principalmente a expandir sempre. Foram e serão fundamentais na transmissão de experiências, na criação e na solidificação de saberes deste momento considerado sucesso em minha vida profissional.

“E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
das lições diárias de outras tantas pessoas.
É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente
Onde quer que a gente vá.
É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho
Por mais que pense estar...”

(Caminhos do coração – Gonzaguinha.)

Aos meus pais, por me terem dado educação, valores e por me terem ensinado a persistir. A meu pai (*in memoriam*), Joaquim, o meu verdadeiro ‘eu’, por quem me propus trilhar este caminho da intelectualidade, mesmo perpassando pelos mais tortuosos e espinhosos espaços. “*Apai????, meu amor eterno!*”. À minha mãe, Zilma, meu espelho de educadora, exemplo de garra e profissionalismo. Foi ela quem renunciou a todos os seus sonhos para que sua família pudesse reinar na alegria e no sucesso.

Finalmente, ao meu marido, Murilo, e às minhas filhas, Giulia e Gabriela, razão de meu incansável sacrifício. O amor, o carinho, a admiração e a presença incansável diante de cada esforço. Sem vocês, nenhuma conquista valeria a pena!

A Deus, obrigada por permitir que esta dissertação se tornasse uma realidade.

“Quando não souberes para onde ir, olha para trás e sabe pelo menos de onde vens”
(Provérbio africano)

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 voo
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 maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...

Mário Quintana, in 'Esconderijos do Tempo'

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. poema: “Vai e Vem”	19
Figura 2. poema: “Dias dias dias”	39
Figura 3. poema: “Reconnais-toi cette adorable personne”	40
Figura 4. poema: “Chuva”	41
Figura 5. Poesia: “Pós-tudo. pluvial / fluvial”	42
Figura 6. "Un Coup de Dés"	43
Figura 7. “Caligrama”	47
Figura 8. Poesia Digital 1	54
Figura 9. Poesia Digital 2	56
Figura 10. Poesia Digital 3	57
Figura 11. Poesia Digital 4	57
Figura 12. Poesia Digital 5	59
Figura 13. “Cromossomos”	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – POESIA DIGITAL: UM NOVO CONCEITO	15
1.1 A perspectiva da poesia digital: um gênero da cibercultura	16
1.2 Poesia e linguagem como experimentação no meio digital	24
1.3 Criação artístico-literária: aspecto e movimento	28
2 – O EXPERIMENTALISMO NA POESIA	33
2.1 Desconstruções e reconstruções da poesia experimental às poéticas digitais: do Concretismo ao Experimentalismo	38
2.2 Poesia em outra realidade	44
2.3 Diálogo da poesia digital dialoga com os hiper leitores	49
3 – NÍVEIS DE INTERATIVIDADE POÉTICA: CRIAÇÃO E EXPRESSÃO	51
3.1 Graus de interatividade da poesia	53
3.1.2 Grau 1 de interatividade da poesia com o hiper leitor	54
3.1.3 Grau 2 de interatividade da poesia com o hiper leitor	56
3.1.4 Grau 3 de interatividade da poesia com o hiper leitor	59
4 – OUTROS RECURSOS EXPRESSIVOS DIGITAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS INTRODUÇÃO	61
4.1 A poética no poema contemporâneo	67
4.2 A poética digital na visão do artista contemporâneo Arnaldo Antunes	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

RESUMO

Esta dissertação investiga o meio digital e seus desdobramentos para o texto poético, assim como as aberturas que os ambientes do ciberespaço podem contribuir com a nova poesia. As hipóteses são: a linguagem híbrida do meio hipermediático amplia o campo sógnico; mudanças epistemológicas operam-se na noção de texto; a animação e os recursos 3D ampliam o caráter polissêmico do texto; a midiaticização da poesia sugere a conclamação do leitor no processo de cocriação e a atuação do poema digital no processo do leitor em sala de aula. Trata-se de uma análise das relações fluidas estabelecidas na hipermodernidade, sobretudo no que se refere ao espaço em seus aspectos físicos e das relações literárias. Dois encaminhamentos teóricos utilizados são o conceito fricções, segundo Vera Casa Nova, e teorias ligadas à constituição e estética do hipertexto, segundo Landow, Deleuze, Guattari, Lévy, dentre outros. Em meios aos objetos de análise estão: “Pluvial”, de Augusto de Campos e “Cromossomos”, de Arnaldo Antunes. São trabalhos que ora exploram a linguagem do meio digital na perspectiva de releituras de textos antes publicados em suporte convencional – o papel – e outros intrinsecamente fundamentados nesse espaço. Percebe-se, nos objetos de análise, uma preocupação com a espacialização do texto em consonância com os fatores digitais de tal modo que surgem textos que dependem fundamentalmente do ambiente onde estão inseridos para se constituir. Para a análise, serão aplicadas ideias relacionadas à semiótica e suas adequações ao meio digital e hipermediático, pois interessam a quebra com a leitura dicotômica de textos e o descentramento do sujeito com os quais esses autores trabalham. As estratégias de pesquisa: pesquisas bibliográficas; entrevistas com artistas e especialistas na relação arte/tecnologia; análise de experimentos que, na mídia impressa, adiantam características da poesia digital por esta conseguir interagir e transformar o tempo e o espaço ao universo da sala de aula. Este estudo sobre poéticas digitais visa demonstrar que essas composições resultam da utilização de novas ferramentas para a criação poética e se configuram pela expansão de seus elementos significativos, abarcando diferentes sistemas de linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia digital. Ciberespaço. Interatividade. Hipermedia. Sala de aula.

ABSTRACT

This dissertation investigates the digital medium and its consequences for the poetic text, as well as the openings that the environments of cyberspace can contribute with the new poetry. Hypotheses are: the hybrid language of the hypermiditic medium broadens the sign field; epistemological changes operate in the notion of text; 3D animation and features extend the polysemic character of the text; the mediatization of poetry suggests the call of the reader in the process of co-creation and the performance of the digital poem in the process of the reader in the classroom. It is an analysis of the fluid relations established in post-modernity, especially with regard to space in its physical aspects and in literary relations. According to Landow, Deleuze, Guattari, Lévy and others, two theoretical orientations are the frictions concept, according to Vera Casa Nova, and theories related to the constitution and aesthetics of hypertext. In means to the objects of analysis are: "Pluvial", by Augusto de Campos and "Chromosomes", by Arnaldo Antunes. These are works that now explore the language of the digital medium in the perspective of re - reading of texts previously published in conventional support - paper - and others intrinsically grounded in this space. In the objects of analysis, one perceives a concern with the spatialization of the text in line with the digital factors in such a way that texts emerge that depend fundamentally on the environment where they are inserted to constitute. For the analysis, ideas related to semiotics and their appropriations will be applied to the digital and hypermedia media, as they are interested in the break with the dichotomous reading of texts and the decentration of the subject with which these authors work. Research strategies: bibliographic research; interviews with artists and specialists in the art / technology relationship; analysis of experiments that, in the print media, advance characteristics of digital poetry because it is able to interact and transform time and space into the universe of the classroom. This study on digital poetics aims to demonstrate that these compositions result from the use of new tools for poetic creation and are shaped by the expansion of its significant elements, encompassing different language systems.

KEYWORDS: Digital poetry. Cyberspace. Interactivity. Hypermedia. Classroom.

INTRODUÇÃO

A finalidade é estudar a Literatura e as Artes Visuais na era tecnológica, sob o ponto de vista artístico, bem como refletir sobre a passagem dessas áreas da modernidade para a hipermodernidade, na qual a importância da busca de uma nova concepção estética uma realidade no mundo contemporâneo. A percepção estética da realidade pós-moderna busca a liberdade nas criações literárias e visuais não obedecendo a cânones, como acontecia em muitas tendências modernistas, mas caminha noutras direções, numa hibridação entre o real e o imaginário, que traduz, reinterpreta e, por isso mesmo, transforma tradicionais conceitos artísticos em novas possibilidades imagísticas.

As imagens divulgadas, principalmente na mídia, pelas quais consideramos possível perceber novas visualidades do momento contemporâneo, constituem-se basicamente na inclusão dos mais diversos estilos visuais, tanto antigos, como novos, elitistas ou populares, gerando uma rede de muitos diferenciais visuais artísticos, bem como a possibilidade de identificação do sujeito, de posicionamento variável e descentrado, manifesto nas representações imagísticas.

No século passado, com o surgimento da televisão analógica, existiu uma discussão de que este novo modelo de comunicação iria suprimir o rádio, veículo de comunicação de massa tão difundido e, no entanto, não aconteceu. Ambos passaram a atuar em conjunto, um não eliminando o outro, mas englobando-se dentro dos mais diversos ambientes que detinham o poder da comunicação. Da mesma forma, os *ebooks* não eliminaram o livro impresso e nem a *internet* substituiu a procura pela informação palpável. É assim que na contemporaneidade as imagens estão cada vez mais entrelaçadas ao mundo visual, virtual e imaginário. Com o surgimento dessas novas tecnologias de comunicação, os sujeitos passaram a vivenciar uma situação prazerosa de união entre as mais diversas possibilidades de contemplação e, ao mesmo tempo, de participação. É dessa forma que não houve uma rejeição à hipermodernidade, mas uma inclusão da mesma junto às tendências contemporâneas. No mundo coevo e globalizado, as redes dos computadores, a *Internet*, poderiam proporcionar um estilo artístico partilhando novas emoções ou sentimentos comuns.

O panorama visual atual ou pós-moderno vem tendendo à multimídia, à mistura e à hibridação, ao mesmo tempo em que cultiva a ambivalência, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais. Esse panorama busca ampliar ao máximo as possibilidades metafóricas, procura a participação ativa do observador em uma interpretação, ao manifestar visualidades transitórias e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a

poluição e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente preceitos e estereótipos visuais preponderantes e banalizados da alta cultura. É possível perceber que as imagens não se preocupam em apresentar pureza estilística ou em apresentar soluções inéditas de vanguarda, pois é resultado da intertextualidade, da citação, da cópia, da hibridação e de vários estilos. Ao mesmo tempo, cultiva o grotesco, contradizendo conceitos estruturados de beleza. Dissolveram-se cânones de reflexões sobre a beleza e novas categorias passaram a fazer parte do pensamento, de acordo com Vasquez (1999).

A sátira e o esdrúxulo vieram a ter novos significados. É preciso considerar que o homem é constituído pela comunhão entre a razão, a percepção, a sensibilidade, as complexidades, os símbolos, os muitos imaginários culturais e sociais e que estas coisas todas estão ligadas no seu todo interior, que compõe a estrutura humana e que elas não se encontram em espaços separados, como a hipermodernidade pregava. Opondo-nos ao positivismo puro, acreditamos que não existe neutralidade em nossas atitudes e em nosso comportamento. Por mais neutros que desejemos ser, por mais racionais que tenhamos de ser, dificilmente as emoções deixam de participar de nossos julgamentos, das nossas ações. E assim, diz o sociólogo Michel Maffesoli “é que se pode falar em estilo artístico que dá ênfase ao sensível e é o suporte das diversas formas de sociabilidade” (MAFFESOLI, 2001, p. 57).

Na atualidade, torna-se difícil falar em estilo, uma vez que o momento engloba praticamente todos, num processo de inclusão e, por isso mesmo, o pós-moderno não se constitui em personalidade, mas em condição de vida. Enquanto na modernidade predominou a exclusão, negando valores considerados ultrapassados, na hipermodernidade agregam-se esses estilos artísticos: os *shoppings centers* tornaram-se exemplo internacional destas hibridações; neles vemos colunas dóricas, jônicas, usadas pelos gregos na Antiguidade, juntamente com estruturas metálicas, vidrarias, decorações florais e vegetais, pisos de mármore ou de granito polido, lado a lado com paredes de tijolo à vista. Provavelmente, no futuro, esses *shoppings* serão os verdadeiros museus criados no século XX.

Convivemos, então, diariamente com hibridismo, nós o aceitamos com naturalidade e, não nos damos conta destas misturas que estão ao nosso redor, e também no interior de nós mesmos. Nossos valores permanecem os mesmos de nossos pais, de nossos ancestrais? Muitos ainda podem dizer que sim num contexto de normas perenes do nosso ser, mas esses valores têm sido relidos, reestruturados, decodificados para uma interação maior com o mundo contemporâneo no qual estamos imersos. A religiosidade milenar da cultura judaico-cristã

permanece, mas com maior flexibilidade, com maior compreensão. É, novamente a hibridação que está ao nosso redor.

Percebe-se que, em nosso entorno, as imagens que nos cercam tendem mais à ambiguidade e à indeterminação. Nossas manifestações estão beirando à fugacidade, nosso mundo está fragmentado, há maiores imperfeições do que a busca da perfeição que a modernidade proclamava. As tendências de beleza deram lugar aos produtos da indústria cultural e midiática e a ironia está por toda a parte. Se o homem do contemporâneo tudo aceita em nome desta mestiçagem de estilos, podemos dizer que o lógico está cada vez mais unido ao sentimento, às crenças, às percepções, às emoções de um imaginário cultural que nos rege, recriando antigos rituais.

No mundo complexo e pleno de velocidade, de novas tecnologias, em que o imaginário humano se volta para novas culturas de massa, como a televisão, as imagens do cinema repletas de efeitos especiais, isto tudo se reflete também na estética interior interferindo e, por vezes, confundindo nossas percepções de uma macro estética, transformando-a parte do nosso cotidiano social e cultural.

Não distante deste mundo imaginal a que Maffesoli (2001) se refere, mas o integramos ao nosso dia a dia que se tornou plural. Este mundo mítico-imaginal resistiu ao mundo do pluralismo e transformaram-se os sonhos das muitas culturas quase concentradas numa só, frente à globalização tecnológica das artes, das imagens e da comunicação visual contemporâneas.

As tecnologias do imaginário, como a televisão, o cinema, os vídeos, os DVDs, as inúmeras possibilidades de novas visualidades imagísticas computacionais, que se desenvolveram rapidamente nas últimas décadas, vêm estimulando a imaginação mesmo na aparente racionalidade destes meios de comunicação partilhados pela cultura. Os mitos, então, poderiam ser chamados de uma cosmogonia destas culturas, assim como o sonho, a fantasia, a imaginação, que residem no imaginário.

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos, assim distribuídos: No primeiro capítulo, conceitua-se poesia digital e a palavra poética no contexto híbrido; investiga-se como trabalhar a literatura contemplando este gênero; analisa-se a linguagem do poema, como um produto híbrido, com a compreensão de que no meio ciber não há espaço para antigas dicotomias e para segmentação do conhecimento isolado e de que, para o entendimento da literatura eletrônica, é necessário ter a percepção de que ela tem suas textualidades. Para alcançar tal entendimento, procedemos a 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. 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 artístico mediado pelo computador, a fim de demonstrar a interatividade existente com o trabalho da multimídia.

O terceiro capítulo conceitua interatividade analisa o objeto de discussão desde que as novas tecnologias que colocaram o termo em evidência. Não há uma delimitação clara que se encerre em uma única definição, mas há tentativas para um raciocínio em comum em algumas pesquisas.

Já no quarto capítulo, mostra-se a compreensão da estética do imaginário, nas manifestações iconográficas pós-modernas, há que resgatar conceitos da hipermodernidade que sendo um estilo possui paradigmas definidos buscando o racional, em muitas de suas manifestações, como as da *op-art*, a hipermodernidade tornou-se exclusivista das tendências anteriores das imagens, conforme Harvey (1992), Connor (1992), Teixeira Coelho (1996), entre outros autores que conceituam suas tendências.

O trabalho reforça a necessidade de uma compreensão maior deste momento contemporâneo, no sentido de valorizarmos o tecnicismo e o sensível artístico para pensarmos simultaneamente tanto o prazer de beleza quanto o produto cultural. Existe a necessidade de uma compreensão maior deste momento contemporâneo, no sentido de valorizarmos o tecnicismo e o sensível artístico para pensarmos simultaneamente tanto o prazer de beleza quanto o produto cultural. Sobre a inclusão da literatura digital na rede de ensino, Buckingham (2003) afirma que: “O advento da mídia digital apresenta desafios ainda mais amplos para a escola enquanto instituição”.

CAPÍTULO 1

POESIA DIGITAL: UM NOVO CONCEITO

Neste capítulo, procura-se conceituar a poesia digital e a configuração visual dos textos como uma tendência da literatura que se tem desenvolvido desde o século XIX. Por isso, é importante e necessário um estudo do processo artístico-literário da criação, pois o conhecimento dos fatos históricos possibilita-nos 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 virtual 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 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 sendo, pretende-se analisar a trajetória da poesia em geral para compreender o surgimento da poesia digital.

Por meio deste capítulo, intenciona-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 artísticos do Experimentalismo. Para uma averiguação mais detalhada, faz-se necessária 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 se referir 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. Surge, dessa forma, 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 artístico-literário de criação está sempre em transformação, porque envolve inovação.

1.1 A perspectiva da poesia digital: um gênero da cibercultura

O poema digital é uma maneira de expressão artística atual se comparada às outras formas como a pintura ou a literatura, porém não é algo tão novo se considerarmos as experimentações com vídeo-poemas, poemas-processo entre outras criações contemporâneas que têm buscado utilizar os aparatos de comunicação – as novas tecnologias – na expressão artística.

Há experimentos com criações prontas utilizando o computador nas décadas de 60 e 70. E não podemos entender a criação artística digital como uma criação sem precedentes, como algo que surge espontaneamente, pois ela, como toda forma de expressão, insere-se num 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.

Escrever à mão, à máquina ou ao microcomputador, a princípio, pode parecer apenas uma evolução natural da linguagem, mas cada um desses meios representa e determina um procedimento técnico que confirma uma maneira de expressar. O signo, visto como palavra-poesia, em sua relação com a imagem, merece outra reflexão e detalhamento, agora já ao nível do contexto da tecno-arte da poesia digital.

Imagina-se um computador, uma linguagem digital e a *internet*. Um editor de imagens, um operador com experiência literária e um conhecedor tanto da linguagem informática (um poeta-operador) como da linguagem literária (artista da palavra). Na tela, haverá uma possibilidade variada de registros nas mais diferentes dimensões virtuais oferecidas.

Qualquer palavra deixa de ser linguagem verbal e amplia seus horizontes, suas delimitações, para tornar-se texto verbal, sonoro, visual, audiovisual, digital, em outro contexto. Ou seja, "poder lançar mão de recursos que só o computador possibilita, como a estrutura em aberto do poema, a navegação não-linear ao longo do texto e a participação interativa do leitor. Neste caso, o poema deve ser distribuído diretamente por meios digitais, como disquetes, *pendrives* e *CD-ROMs*, ou então deve ser acessado eletronicamente, por intermédio das redes telemáticas (*Internet*, por exemplo)" (MACHADO, 1998: 16).

Trata-se de uma tentativa de equilíbrio entre o conhecimento técnico da informática e o da literatura, mas com uma ênfase na criatividade, na elaboração de uma outra linguagem que une a máquina e o sentimento humano. A interface. A interatividade. Se incluirmos, aqui, o conceito de montagem, da forma como Eisenstein teorizou e colocou em prática, mesmo que esse conceito não aborde, ainda, a questão da montagem digital, mais riqueza de observação e reflexão se nos apresenta.

O aspecto da palavra poética no contexto digital pode ser analisado sob vários aspectos: na presença e na ausência da própria palavra, na sua legibilidade ou ilegibilidade, na sua relação com a imagem infográfica, no produto resultante da junção intencional da palavra e da imagem, no predomínio tanto da imagem como da palavra.

É possível analisar um conjunto de palavras, fragmentos de frases e/ou versos, ou até versos, já não mais sob o ponto de vista linear da poesia rimada e metrificada, mas já como espacializada, hipertextualizada, com inúmeros "links" também visuais, tridimensionais etc. Aqui vale pensar na poesia virtual de Ladislao Pablo Györi, em que a dimensão virtual (visual, espacial, tridimensional) determina novas leituras, em que o enfoque hipertextual se torna a característica dominante. É claro que a hipertextualidade já existia nos textos verbais, mas esse não é o enfoque deste ensaio.

Essa experiência poética, que Györi denomina de poesia virtual ou vpoesia, é a produção de construções virtuais em 3D ou poemas visuais 3D com alta entropia e conteúdo visual. Os critérios para esses poemas virtuais ou vpoemas baseiam-se, segundo o teórico em:

Entidades digitais interativas, capazes de integrarem-se a ou bem ser geradas dentro de um mundo virtual (aqui denominado de DPV ou 'domínio de poesia virtual'), a partir de programas ou rotinas (de desenvolvimento de aplicações RV e exploração em tempo real) que lhes conferem diversos modos de manipulação, navegação, comportamento e propriedades alternativas (ante restrições 'ambientais' e tipos de interação), evolução, emissão sonora, transformação animada. Permite ser experimentadas por meio de interfaces de imersão parcial ou total (ao ser 'atravessáveis' ou 'sobrevoáveis'), assumir uma dimensão estética (de acordo com o conceito de informação - semiótico e entrópico), não reduzindo-se a um simples fenômeno de comunicação (como mero fluxo de dados) e manterem-se definidas em torno de uma estrutura hipertextual (circulação de informação digital aberta e múltipla), porém sobretudo envolvendo hiperdiscursos (caracterizados por uma não linearidade semântica forte) (GYÖRI, 1996, 158-163).

A poesia virtual conceituada por Györi só existe no espaço eletrônico e nas redes de computadores, é interativa, animada, hiperligada e navegacional.

Estende-se o conceito de palavra poética (vamos chamá-la de palavra poética digital) a uma intenção de um artista multimídia que tem como ponto de referência para a criação artística uma postura, uma formação, uma tendência literária. Trata-se de uma intencionalidade que o faz voltado para a arte da palavra, mas, mesmo assim, envolvido e interessado na produção de uma nova poesia das mídias (Kac, 1996: 98-101), uma poesia das mídias eletro-eletrônico-digitais.

A expressão palavra poética refere-se à poesia, no sentido correto do termo, arte da palavra, linguagem carregada do mais alto significado (POUND, 1989: 32), agora conformada no contexto eletrônico-digital. E a generalização palavra pode significar mais do que uma letra ou palavra, mesmo um verso e uma estrofe, no sentido tradicional do termo ou não, mesmo uma relação permutacional, diagramática, hipertextual, espacial etc.

A palavra pode ser uma forma quase ilegível quando elaborada por alguém que faz poesia e não outras artes (plásticas, visuais, teatrais, cinematográficas, videográficas etc.); uma tentativa de tradução intersemiótica de um texto já existente (um soneto, por exemplo); uma retomada inter e hipertextual de temas "consagrados" pelas poesias verbal e visual existentes, propondo uma leitura computadorizada; uma possível tentativa de mostrar, através da informática, um percurso da i/legibilidade da palavra na experimentação infopoética; a intencional desconstrução do significado, no sentido de saber o conteúdo dos poemas, passa a

ser vista como uma plurissignificação das mais variadas possibilidades, muitas vezes pelo caminho particular traçado pelo leitor-operador (hipertextualidade) e, assim por diante.

O percurso da legibilidade à ilegibilidade da palavra em relação à imagem, através das múltiplas e variadas possibilidades da tecnologia, pode levar-nos à poesia sem palavra, em que a figura geométrica substitui uma palavra inteira, tornando uma colagem de significados representados pelas figuras, como foi observada na poesia visual brasileira da década de 70 (MENEZES, 1991: 75).

A poesia digital - ou qualquer outro nome que ela teve ou possa ter - tem um percurso que vai do som, da palavra e da imagem, do estático ao dinâmico, do linear ao não linear, do intertexto ao hipertexto, da apresentação impressa ou *on-line*, podendo ser incluído aqui todos os recursos tecnológicos que surgiram ou que possam surgir. Embora aparente não ser inovador, é, também, a reprodução no micro ou na *internet* do que tem sido feito nos livros, mas, destaca-se como uma adequação e/ou utilização dos recursos tecnológicos na produção de novos significados.

Uma série de exemplos de poemas parece-nos o caminho mais adequado para a compreensão de uma teoria que se forma da leitura das diferentes poesias existentes. A poesia “Vai e vem” de José Lino:

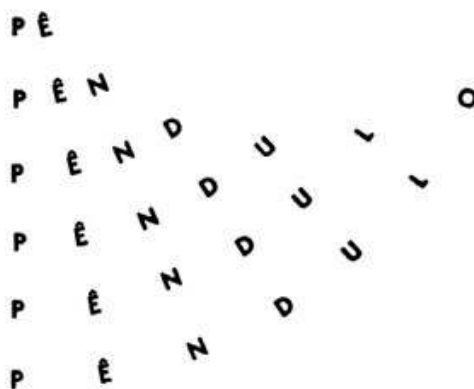


Figura 1. Poema: “Vai e Vem”

"Pêndulo", de E. M. de Melo e Castro, faz com que a palavra e seu significado realizem a imagem e o movimento, através do olhar do leitor que tenta entender as palavras e movimentar os olhos. A visualidade da palavra apresenta-se como imagem e indica movimento, o que representa um dos aspectos da poesia experimental (antes e durante o advento do computador e da *internet*): economia de linguagem, transgressão da gramática, parataxe, uso do espaço como expressão poética (CASTRO, 1996: 144).

A poesia está experimentando a possibilidade de sair dos limites da palavra que sugere imagens, sons e movimentos e pode adentrar outros meios, o tridimensional (espaço físico) e o

digital, e continua a produzir mais significados. No mundo híbrido, por exemplo, ela se transforma em poesia performática híbrida, em que o poeta e o computador, com todos os seus acessórios, podem produzir novas comunicações poéticas.

Com o advento e a rápida popularização das tecnologias da informação, um novo contexto emerge a partir dos processos comunicativos desenvolvidos, principalmente a começar pela disponibilização do acesso à *Internet* aos computadores pessoais. “Quanto maior for a parte do mundo sensível por nós modificada, maior será a importância da comunicação”. É o que afirma Pierre Lévy (1998, p.29) ao refletir sobre o contexto em que estamos inseridos e que nos coloca diante das mudanças comunicacionais. Novas modalidades de práticas sociais de leitura e escrita são introduzidas neste novo contexto, ao passo que novas formas de texto emergem dele.

As novas possibilidades tanto de produção quanto da recepção da literatura propiciadas pelas novas tecnologias envolvem, na verdade, questões de letramento, pois configuram práticas de uso da escrita e da leitura que, embora tenham elos com os usos da escrita impressa, dela podem se distanciar, visto abarcarem o uso de outros sistemas semióticos onde a escrita verbal não é um meio exclusivo, de tal modo que o campo dos estudos literários é ampliado. Com a inserção dos meios digitais e computacionais, a poesia também migrou para estes meios, trazendo consigo várias inovações estéticas em suas interpretações. Neste percurso, houve uma evolução da linguagem tanto na parte interpretativa quanto em relação às ferramentas de criação e transmissão deste gênero comunicativo e forma de expressão inerente ao homem.

A poesia criada em ambiente digital exige tipos específicos de conhecimentos em várias áreas. Podem-se citar conhecimentos sobre os aspectos verbais e não verbais desta poesia, sua visualidade, seus aspectos sonoros, a carga cultural de interpretação e o conhecimento sobre o uso de ferramentas tecnológicas disponíveis para a sua criação. Há para a poesia uma carga interpretativa e que dependerá sempre do interpretante, isto é, há uma interpretação sógnica do texto, uma interpretação semiótica.

A letra, tal qual a conhecemos, é um signo e por isso, interpretado segundo o seu interpretante. Para que haja uma compreensão e um significado criado, a mente interpreta um signo como um meio para perceber e definir qualquer fenômeno. Verifica-se que esse fenômeno se refere a qualquer característica, qualquer coisa que esteja de algum modo ligada à produção do sentido, seja ela interna ou externa. Podem-se dar, como exemplos, um cheiro que nos faz lembrar algo, a buzina (som) de um carro que nos deixa em alerta, um estímulo visual como um semáforo que estará aceso na cor vermelha ou, ainda, uma lembrança que nos leva a ter uma reação. Esta compreensão vem da Semiótica, área que estuda os signos e suas relações na

humanidade. Como exemplo, é possível recorrer à abordagem referenciada por Santaella (2005):

[...] Entende-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja interna ou visceral (uma dor no estômago), uma lembrança ou um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência. A fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo o homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano (SANTAELLA, 2005 p: 11).

Linguagens verbais e não verbais são constituídas de signos, que organizados em códigos/símbolos, serão algo que representará alguma coisa para alguém em determinado contexto. No processo de transformação da linguagem verbal para não verbal, passamos por apropriação de experimentos com o texto poético. Neste processo de decodificação e assimilação, há uma capacidade por parte do indivíduo de criação, produção, reprodução, transformação e o consumo de várias linguagens para a manifestação dos sentidos, como mostra Santaella (2005):

Existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons esses que no ocidente receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existem simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos representação do mundo (SANTAELLA, 2005, p. 1-2).

Associar literatura, artes visuais e tecnologia pode ser um empreendimento divertido, mas é também, muito trabalhoso. Isso implica, primeiramente, trazer à luz as relações profundas, porém sempre escamoteadas, entre literatura e arte. Quando muito, encontramos, aqui e ali, trabalhos isolados. Nada que tenha a ver com a utilização de uma perspectiva sistemática, em que o objeto literário é colocado no mesmo espaço das demais artes. De outro lado, as relações entre arte e tecnologia têm sido exploradas há décadas. Nas artes plásticas ou visuais, por exemplo, já se está abandonando a utilização de *tecnológica* como um apenso específico ao substantivo *arte*. Aceita-se o pressuposto de que são ambas indissociáveis, como, aliás, sempre foram. Em outras palavras, falar em arte implica também falar em tecnologia.

Todavia, quando relacionamos literatura e tecnologia, os problemas retornam. No mais das vezes, há uma recusa (poderíamos até dizer tecnofobia) da tecnologia por parte de grande número de literatos, esquecidos de que até mesmo a escrita é uma tecnologia, sem contar os inúmeros elementos tecnológicos presentes na edição de um livro e que, indelevelmente, marcam a produção literária impressa, dando-lhe algumas condições de contorno específicas.

Logo, uma parte dos estudos literários, especialmente aqueles dedicados a suas relações com a informática, tem proposto algumas saídas para esses impasses. São diferentes entrelaçamentos entre esses três elementos (literatura, arte e tecnologia), através de múltiplas abordagens que apostam em um caráter inovador com que se produz e se lê a literatura, abrindo diversas perspectivas teóricas, práticas e artísticas, com ênfase no processamento informático de objetos literários produzidos e lidos no meio digital. Apesar de o meio impresso já ter revelado outras possibilidades para além do convencional, os meios digitais questionam com mais ênfase, ainda, aqueles conceitos atrelados tradicionalmente à linearidade textual e de pertinência semântica.

Assim, transformou-se a relação autor-obra-leitor e os conceitos desdobrados pelos estudos literários que tratam dessa fluidez ciberespacial, tornando-se cada vez mais sólidos. Aspectos da multiplicidade da autoria, reconfiguração de técnicas textuais suportadas pelo aparato tecnológico, inovações visuais do texto e uma série de outros aspectos ligados ao literário estão cada vez mais presentes no pensamento que tenta esclarecer e apontar caminhos para os estudos literários atuais frente ao debate em efervescência que é o da clara relação entre a área de Letras e a ciência, a tecnologia e a inovação, a arte e suas linguagens.

Em todos os casos, temos esforços de reflexão que põem a dialogar com a literatura e os meios digitais, a fim de conduzir o leitor no oceano informacional de nossa época, através do caminho específico da literatura em suas relações com os meios digitais, com a informática.

Será nesta nova forma de estudar a estética relacional da hipermodernidade, aplicada no contexto artístico, que nos permitiremos expressar e viver muitas possibilidades ligadas à inventividade humana como o sonho, o lúdico e o imaginário que permeiam o pensamento atual, ao lado do conhecimento, dos sentimentos e da percepção que podem melhor elucidar a hipermodernidade.

Se a modernidade era mais envolta na aura, na exclusão das tendências anteriores, a hipermodernidade agrega em si um novo imaginário, pondo “a descoberto um real oculto e desconhecido, escondido sob o real conhecido, ‘natural’. [O imaginário] faz com que vejamos... outras realidades que não estamos habituados” (MALRIEU, 1996, p. 81). Desta forma, o imaginário estabelece um diálogo, uma nova perspectiva entre o emissor e o receptor e, “na medida em que se atribui a missão de comunicar... [o sujeito social] precisa se servir de alusões ao que os outros podem conhecer ou reconhecer” (HUYGHE, 1986, p. 24).

A hipermodernidade, sem dúvida, vem trazendo maior liberdade, maiores possibilidades de argumentações, se formos educados a questionar para obtermos compreensão maior da complexidade que nos cerca, sem os padrões e regras rígidas que regiam alguns

aspectos da arte na hipermodernidade, com a qual ainda convivemos. É preciso, portanto, conviver e melhor aceitar estas contradições que nos cercam. É evidente que somos imperfeitos, que muitas vezes desejamos muito mais ser compreendidos do que compreender nas muitas incertezas que nos rodeiam.

Todos os meus deslocamentos, por princípio, figuram num canto da minha paisagem, são transladados no mapa do visível. Tudo o que eu vejo, *a priori*, está ao meu alcance, pelo menos, ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do EU POSSO. Cada um dos dois mapas é completo. O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do meu Ser (MERLEAU-PONTY, 1997, p.260).

Acreditamos que será nesta forma de pensar que poderemos conceituar uma nova estética relacional da hipermodernidade, aplicada ao estudo das artes, que nos permitirá expressar e viver muitas possibilidades criativas, próprias do nosso ser, como formas do imaginário, vislumbradas por meio de uma liberdade iconográfica surgida na contemporaneidade.

As investigações que tematizam os estudos sobre a história contemporânea da estética tecnológica, em geral, dirigem-se a questões relativas ao cânone, à teoria, à hipermodernidade e ao imaginário ou, simplesmente, objetivam reunir material para catalogação. Os possíveis ganhos teóricos e metodológicos que essa abordagem pode proporcionar é que ela permite articular a relação entre agência e estrutura, contemplando, de maneira adequada, também o nível das estruturas sociais, das representações simbólicas e da identidade, para compreender a dinâmica da dominação social e das categorias de diferenciação que naturalizam, produzem e reproduzem as desigualdades sociais.

O presente texto não tem a pretensão de desenvolver uma reflexão definitiva e muito menos de apresentar respostas para os problemas que se apresentam, até porque se tratam de questões complexas e bastante recentes, muitas delas ainda em constante mutação. Antes, o que se pretende aqui é apresentar brevemente partes de um cenário de transformações que estão ocorrendo no campo da leitura literária, instigado tanto pela literatura digitalizada quanto pela literatura digital.

Além de oferecer uma nova contribuição sobre alguns quadros de referência que delimitam, no Brasil e internacionalmente, o âmbito das relações entre os estudos literários, as artes visuais, os meios digitais e algumas práticas sociais, delimita o âmbito das aproximações entre literatura digital e sociedade, buscando elucidar os conceitos e as características presentes nas obras.

Estudar as relações semióticas que se estabelecem entre a literatura, as artes visuais e a tecnologia, sob o ponto de vista artístico, é muito importante, pois, apreender os modos de relacionamento que se estabelecem entre a literatura, as artes visuais, a linguagem e multimídias acopladas ao suporte operacional dos computadores faz pressupor uma estreita relação entre o homem e o computador, instauradora de uma criação híbrida, sob o ponto de vista da estética.

1.2 Poesia e linguagem como experimentação no meio digital

O conceito de poesia com o qual se trabalha no presente estudo choca com o que há de experimental na linguagem, o que constrange a gramática, o que se interpõe sempre como interrogação, mas nunca como resposta, o que erige o próprio mundo no qual habita. Para essa poesia não existem fronteiras, mas uma substância única e fluida, como um rio que corre levando consigo águas de vários sítios e memórias dos lugares por onde passa – tudo numa substância única. 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)1.

Sobre essa questão, Silvia Laurentiz afirma que:

A ideia da origem da palavra em grego ‘poíesis’, é a de criação, do fazer, ou da ação de se fazer, o que já confere um grau de abertura para estas visões alargadas do que vem a ser poesia. Mas eu gostaria de dizer que o outro sentido da poesia, enquanto ‘a arte de se escrever em verso’ é também ambígua. Primeiro, pois nem tudo que é escrito em verso é poesia. Depois, pois a ideia de verso nasce de um domínio de uma técnica. E, para mim, o fazer poético está intimamente ligado aos fatores da linguagem, e estes, por sua vez, levam à técnica. É o que questiono no meu trabalho ‘móBILE_4’, por exemplo. Qual é a métrica de um poema hoje? Assim, separar linguagem da técnica seria um despropósito, da mesma forma que, com a linguagem digital, querer manter a poesia presa apenas as suas características advindas do texto impresso (LAURENTIZ, 2010).

É nessa ideia de texto poético em que a poesia digital se estaciona: uma proposta que se encontra no limite dos exercícios da escrita, da legibilidade, da rasura e da constante reconstrução. Para esse gênero textual, não há separação entre signos e suas especificidades, os elementos que a formam 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. Vários nomes estão associados aos experimentos em poesia digital: *media poetry*, poesia eletrônica, ciberpoesia, infopoesia, clip-poemas, dentre outros. Optou-se pela expressão “poesia digital” devido ao fato de o termo

ser de mais fácil compreensão e, assim, contemplar melhor a amplitude que a presente pesquisa almejou alcançar: estudar a poesia que, se inserindo no meio digital, reformula seus procedimentos de linguagem e transforma-se em uma textualidade substancialmente diferente daquela que atende a uma rigidez formal.

Não é objetivo presente a tarefa classificatória, uma vez que o universo abrangido pelas manifestações digitais em poesia é bem amplo e encontra-se em constante expansão. A preocupação aqui é entender sua natureza sócio-cultural para além da divisão do saber em “escaninhos”.

Em suas diversas modalidades, essa poesia advém de importantes referências bibliográficas nos fatores visuais, sonoros, verbais e topológicos não só em poemas, mas também em outras áreas mediadas por avanços tecnológicos do meio tecnológico.

William Dickey (citado por VOS, 2007, p. 200) lista algumas marcas da poesia que se constrói em meio digital, a saber: multiplicidade de perspectiva, variabilidade de estrutura e vocabulário incluindo a ideia de linguagem não verbal, rejeição da retórica autoritária e linear admitindo organizações aleatórias. A alteração mais profunda provocada na poesia em virtude de sua inserção no digital é a abertura da (inter) textualidade. O que o digital faz, nesse sentido, é ampliar as possibilidades do próprio texto (*texton*, nas palavras de Aarseth, 1997). Essas variações, por sua vez, podem abrir espaço para a atuação de leitores que se tornam colaboradores do processo (nesse caso, a interatividade é fundamental) ou para combinatória por meio de programas (poesia generativa).

Barthes enfatiza uma definição que se aplica a uma conjectura que aqui se defende:

Que é então o Texto? Não responderei por uma definição, o que seria recair no significado. O Texto, no sentido moderno, atual, que tentamos dar à palavra, distingue-se fundamentalmente da obra literária: não é um produto artístico, é uma prática significante; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objeto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que se trataria de encontrar, é um volume de marcas em deslocamento; a instância do Texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e psicanalítica do termo; o Texto excede a antiga obra literária (BARTHES, 2001, p. xvi).

A poesia digital diverge-se de outras manifestações em poemas com que divide espaço pela sua sustentação em procedimentos de linguagem próprios do meio informático, não se tratando de uma mera utilização das ferramentas computacionais, mas de implicações dessas no modo de ser do texto poético.

Embora o presente objeto de estudo seja variado, há características recorrentes e importantes a serem retomadas. Nesse sentido, uma primeira questão a ser reconsiderada é o

fato de a poesia digital rejeitar a página impressa. Saindo da solidez que predomina na espacialidade do papel, ela se abre potencialmente em termos de linguagem, apresentando como traços importantes: mobilidade, multiplicidade, topologia, adaptabilidade, simultaneidade, instabilidade, plasticidade, legibilidade, impessoalidade, não linearidade, interatividade, temporalidade, performance, acaso, dentre outros. Para esses fatores, há a exploração de texturas, grafismos, volume, movimento, simulação ou até mesmo imersão.

Em decorrência da materialidade textual, podem ocorrer interrupções na sintaxe. Em muitas situações, a proposta pode ser rasurar o texto fazendo dele um palimpsesto, uma reutilização. São muitas as possibilidades de manifestação desse tipo de texto que se estabelece como uma espécie de resposta às provocações advindas quando da relação entre tecnologia e estética. Por isso, para perceber e analisar as propriedades textuais da poesia digital, há que se considerar o conceito de texto para além de tradicionalismos e de pensamentos dicotômicos ou isolados.

Quanto aos experimentos a serem estudados, dentre as possibilidades de exploração dessa poesia em meio digital, encontram-se: a inscrição do movimento na poesia cinética, a reticularidade na poesia hipertextual e hipermediática (essa, para além do aspecto hipertextual, apresenta-se também na confluência de mídias e linguagens), a ambiência em plataformas de simulação ou criação de espaços de habitação e as mídias programáveis na poesia generativa.

O trabalho com diagramas é uma outra possibilidade interessante. Basta lembrar os diagramas de Jim Rosenberg, o norte-americano que faz poemas diagramáticos, tentando reproduzir a estrutura do pensamento e abrir o texto de modo destacável. Segundo o autor, em *Visual Language*, “um diagrama é um instrumento maravilhoso para explicar uma informação complexa. Muitas pessoas procuram na arte um refúgio da complexidade. Para outras, a complexidade faz parte da vida, e elas veem a arte como algo que pode ajudá-las a lidar com isso, em vez de se abster (ROSENBERG, 1996).

Sobre as mudanças processadas em virtude da pesquisa em tecnologia, Haroldo de Campos afirma que “está havendo [...] um renascimento da ‘poesia oral’, não no sentido do recitativo tradicional, do recital acadêmico, mas na direção dos grandes espetáculos multimídia” (CAMPOS, 1997, p. 215).

São diversas as opções oferecidas pelo trabalho em linguagem computacional, porém, só a prática digital não assegura a qualidade dos experimentos. Como indica Jacque Donguy (1997, p. 266), Dick Higgins tinha afirmado que “os computadores são como a maior parte das ferramentas, surdas, cegas e incrivelmente estúpidas. Tão estúpidas, em realidade, que elas não podem imaginar como errar, visto terem sido programadas para fazer o que se espera delas”. É

preciso que haja uma consciência maior do porquê de se explorarem determinadas técnicas e não outras. Como em qualquer trabalho artístico, ainda continua sendo a consciência quanto à coerência da exploração da linguagem o critério para avaliação do texto. É nesse contexto que Eric Vos afirma que, nessa poesia digital, a comunicação transforma-se em negociação (VOS, 2007, p. 206).

Existem reflexões sobre a imagem digital que podem colaborar significativamente para a compreensão do texto poético em meio digital, pois, o que se observa na tela, nesse caso, é também uma imagem.

Júlio Plaza (2001, p. 75) aborda essa imagem digital processual por meio do que ele chama de transdução: transcodificação de dados que permite o trânsito de informações entre aparatos, pois se trata de uma imagem fluida em constante mutação dentro de processos espectrais, fazendo surgir novos espaços topológicos.

[...] o caráter tátil, sensorial e inclusivo das formas eletrônicas permite dialogar em ritmos intervisuais, intertextuais e intersensoriais com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictorialidade ideográficas, uma margem de criação. Nesses intervalos o meio adquire sua real dimensão e qualidade (PLAZA, 2001, p.78).

André Parente (2001, p. 13), considerando as relações maquinicas instauradas pelas transformações tecnológicas contemporâneas, afirma que o mundo moderno era organizado pela iconografia do ponto de vista. Já com as chamadas novas tecnologias, essa transparência foi transformada em um valor cujo vetor é a velocidade, o cinetismo e a potência da luminosidade que se presencia hoje nos agenciamentos homem-máquina.

A foto, o cinema, a televisão e a infografia transformaram radicalmente relações do sujeito com o tempo e com o espaço, abolindo as relações comumente estáveis do espaço e do tempo, anulando a presença do aqui e agora por meio de uma programação que se dá em escala cósmica (PARENTE, 2001, p. 18).

Como lembra Gisele Beiguelman, no filme Antonioni, com as atitudes do fotógrafo protagonista, demonstra-se que a imagem não reside na matéria empregada em sua constituição, mas na exploração da linguagem que se busca.

O objeto gerado no digital, ao desconstruir parâmetros seculares, cria, em várias situações, uma fissura entre tempo e espaço. É notável quando se considera a concepção de ciberespaço, de cibercultura e, mais precisamente, de ciberarte. O digital traz para o ciberespaço a plasticidade e a fluidez numa relação de sinergia contribuindo para diferentes formas de trabalhar poesia e espacialidades.

O que se vê em poesia, por meio dessa breve retomada quanto à imagem digital é a sua concepção como um construto que pode ser focado por várias disciplinas, sem conquanto, pertencer a nenhuma delas isoladamente.

O hibridismo implica condições de atravessamentos de materialidades de naturezas diferentes. Essas materialidades são signos que se tornam múltiplos por meio do atravessamento de linguagens.

Conforme a ilógico fato de se tratar de um objeto híbrido em termos semióticos, é recomendável utilizar conceitos mais abertos, considerando texto como aquilo que se dá a ler, mesmo que não seja verbal e mesmo que se faça por meio de fragmentos caóticos.

1.3 Criação artístico-literária: aspecto e movimento

O perfil visual dos textos é uma tendência da literatura que se tem desenvolvido desde o século XIX. Por isso, faz-se necessário um estudo do processo artístico-literário da criação, pois o conhecimento dos fatos históricos possibilita-nos compreender as transformações existentes e saber como e quando elas surgiram e ocorreram.

Falar da criação poética digital implica apontar as instâncias que mapeiem seus modos de existência, descrevendo, assim, suas próprias condições de possibilidade. Numa primeira aproximação (e usando como possível exercício de leitura o site Desvirtual, de Gisele Beiguelman), podemos citar três instâncias.

O *poema digital como coisa* imediata e evidente; sua inserção entre as outras coisas, como um recorte de sentidos a partir do quase aponta para o mundo e se pode descrever a ambos -coisa e mundo- de um modo nunca antes realizado; o *poema digital como interação*, o que vale dizer, como realidade palpável, direta e concretamente disponível aos sentidos do corpo e aos sentidos de algum discurso outro que tente falar de suas saliências, de suas especificidades; o *poema digital como um acontecer*, isto é, a percepção de que, a partir de algum instante, houve um evento que transformou e transtornou a maneira de as coisas do mundo se disporem ao redor dele, poema, e diante de nós. Surgem daí perguntas que devem nortear nossa investigação. A primeira: de que materiais é constituído um poema digital? A resposta imediata seria: de linguagens. Ora, nada mais genérico e indefinido, pois que de linguagem tudo se pode circular, arremedando, como exterior, uma matéria que talvez nem mesmo exista como interior. E como recuperar esse evento, isso que marca a parca materialidade do poema digital com os traços da temporalidade?

Essa primeira instância refere-se ao ser-coisa do poema digital; através dela, encena-se uma narrativa, a história de sua apresentação a nós; ela exhibe e releva um gesto, esse que propõe um recorte no molde da experiência sensível, instalando o poema digital como coisa diante dos olhos, como coisa e disposição dos dedos, mas sobretudo como obstáculo e opacidade a nossa experiência das outras coisas. Contudo, tal opacidade, o ser-coisa do poema digital, não mais repousa necessária e unicamente numa matéria que se manipula, se transporta, se armazena (madeira, pedra, tinta, som, palavra).

A obra de arte digital da contemporaneidade não precisa mais fundar-se em nada que seja total ou completamente material, que permaneça idêntica a si mesma, ainda que parcialmente, em suas várias ocasiões. Ao contrário do que diz um comentador de Heidegger, a obra de arte contemporânea não precisa "assentar-se em algo permanente e material" (RAMOS apud HEIDEGGER, 1997, p.17). Tal afirmação não dá conta da imaterialidade que termina por se alçar ao grau de obra a ser contemplada; ela, de fato, não engloba esses imateriais que, não por acaso, foram título de importante e já histórica exposição realizada nos idos de 1985, no *Beaubourg*, em Paris.

É claro que há uma evidência primeira e fundadora, essa presença do poema digital diante de nós, como uma "realidade intacta" (HEIDEGGER, 1997, p. 39) e que se instala ainda antes de todo prejulgamento, de qualquer tomada de consciência intelectualista. E essa "realidade intacta" que exige uma adesão imediata a ela, isso que talvez não apenas aparece, mas que se intromete como coisa, que exige que se decifrem sensações, que se fundem sentidos, que se instalem percepções. E essa coisa, já chamada poema digital, poderia até mesmo carregar outras denominações. Poderia até aceitar qualquer nome, legiões de nomes que se queira dar, como coisa que é. Todavia, é no ser-objeto e, ademais, em sua fruição como obra que o conjunto de possíveis sentidos se limita, torna-se cada vez mais exíguo, e essa denominação primeira, de poema digital, poderá posteriormente ser ou não ser admitida em definitivo.

O *poema digital como objeto*, resultante de uma criação, o que só se dá quando perspectivas, gestos e sentidos de outros objetos vêm habitar sua textura significante; falamos aqui do poema digital como resposta arrevesada ou obediente ao conjunto de significações possíveis e ao catálogo de utilidades com que as coisas se vão enfeitando, para que apareçam como objetos. A partir daí, pode-se vislumbrar sua justaposição ou inserção num horizonte de gestos e de atos, torna-se possível sua utilização como instrumento de observação do mundo e de recorte do vivido. E, novamente, mais perguntas devem ser formuladas.

Toda criação chega a um resultado, produto de seu fazer, mas que resultado é esse que nos fornece a criação digital, se sua materialidade de coisa parece se dissipar assim que ele é

criado? E, nesse caso, como pensar no poema digital a partir da esfera do útil (como afirmamos acima), se aprendemos, em nossa história de seres humanos, que as utilidades, justamente por serem o que são, podem ser repetidas em um local e outro, podem ser carregadas de um local a outro? Ou ainda, como pode o útil ser superado ao suspenso, para que se avance, além do objeto, para a obra?

Ora, essa segunda instância refere-se ao ser-objeto do poema digital, a sua criação como resposta a um campo de tensões e de flexões que, percebe-se, veio se delineando desde os primeiros gestos originários do ser humano diante do mundo. E que o poema digital, mesmo recém-surgido, já rastreia tempos antes e objetos outros; ele dá origem a um saber que instala uma nova perspectiva do mundo, mas a descobre - a essa perspectiva - como manifestação e presença de sentidos que já se vinham tramando desde sempre. Quando se apoia em materialidades que se perenizam, que mantêm sua presença, o objeto artístico tradicional dá margem a uma explicação reducionista, em que ele é descrito como produto pronto e acabado da atividade de um criador. Note-se que, por pronto e acabado, queremos dizer igual a si mesmo, em pelo menos alguma instância. Mas que dizer desse poema digital, em que as materialidades se obstinam em não persistir; em que a única insistência que se pode observar é a dos gestos e das instâncias de criação, sempre chamados e exigidos a virem participar da *acontecença* desse objeto?! O poema digital põe em xeque a noção de autoria como autoridade, apelando para o que parece ser uma criação constante; ele denega o definitivo, para alçar o provisório à categoria de origem da criação. Mas como dialogar com essa provisoriedade, se ainda se exige do artista pleno e constante domínio de instrumentos e de utilitarismos?

No caso, não se pode escamotear a diferença entre o conhecimento de materiais, de técnicas e de instrumentos, de construção de perspectivas (como ensinou, por exemplo, Alberti, com relação à pintura), do domínio de linguagens de programação, quer dizer, do conhecimento de espaços e lógicas de construção de ferramentas, de utensílios. O útil, agora, deixa de ser apenas um meio a fim de se chegar ao objeto artístico, para ser finalidade, quer dizer, para tornar-se mais um elemento dessa cena alargada e expandida que vem a ser a arte contemporânea. Em outras palavras, o útil se torna também material significativa, resultado e produto do ato de criação, elemento diretamente envolvido no ser-objeto do poema digital.

O *poema digital como obra*, dado, assim, a fruição de outrem, para ser contemplado e/ou manipulado. A passagem de coisa a objeto faz-se quando se explicita que ela, coisa, aparece revestida de linguagem, quando se estabelecem ligações entre sua superfície (único modo de a coisa ser-no-mundo) e algum horizonte de sentidos possíveis. Desvela-se, assim, o objeto, desdobrando-se em interioridades e exterioridades. Todavia, para que se insira aí a

perspectiva de obra, é necessário que o objeto como que deixe de ter interior, ou melhor, é necessário compreender que seu interior se toma imediatamente feito de mesma matéria, a saber, linguagem. Nesse caso, deve-se ressaltar que não resta mais nenhum espaço para qualquer relação utilitária, sobretudo com esta última.

Através do objeto dado a linguagem e pela linguagem, agora em sua estrutura de obra, é preciso que se dê vazão à *parole parlante* de que fala Merleau Ponty, essa fala poética com que, segundo Heidegger, "el poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. (...) La poesia es la instauracion del ser com la palabra" (HEIDEGGER, 1997, p. 137). Novamente, surgem indagações: que fala é essa, que nos dá a obra, que atravessa palavras, gestos, significantes visuais e sonoros como se fossem uma só e mesma matéria? E, ao atravessar essa heterogeneidade de elementos, pretendendo dar-lhes unidade e coerência, não é a própria experiência do tempo que fica perturbada, reduzida também a uma presentificação de todos os instantes no ato de percorrer e de experimentar o poema digital? E seria ainda possível localizar, nessa pluralidade que se vive e se experimenta como unicidade, a experiência da verdade que nos daria a obra de arte digital?

Na aparente unidade em que exterior e interior se fazem campos e atos de linguagens, instala-se a experiência completa da obra, essa que permitiu e permite o acontecer da experiência total do mundo. E aí temos a verdade do poema digital, como, de resto, de qualquer obra de arte: uma verdade que não está exclusivamente nem na obra nem no artista, mas que se instala nos desvãos entre um e outro, pelo fato de um dever a outro seu sentido, tomando possível, a partir daí, uma experiência geral do mundo. Por outro lado, e devido exatamente a essa mútua *acontecença* de ambos que a obra é um além-coisa, é um mais-que-objeto; e que o artista é sempre um supra-artesão. Não por acaso, Fernando Pessoa fala de um supra-Camões, para anunciar os verdadeiros poetas, aqueles capazes de chegar it??? "interpretación de la 'voz del pueblo' ", isto é, a interpretação da história que esse povo "nos es capaz de decir por sí" (HEIDEGGER, 1997, p. 145). Ora, o poema digital, como obra que é, também anuncia esse além-de-si, também ele deve apontar, se é obra e se é arte, para uma experimentação do estar – no mundo que é, ao mesmo tempo, um vivenciar e um reacomodar da história (humana) como totalidade e como linguagem. Como ensina ainda Heidegger: "Siempre que el arte acontece, es decir, cuando hay un comienzo, se produce en la historia un empuje y esta comienza o recomienza" (HEIDEGGER, 1997, P 117).

Dessa maneira, quando consegue trazer à cena uma historicidade radical, originária e fundante, o poema digital insere-se diretamente na história das técnicas e dos instrumentos para transformá-la e transtorná-la. Num mesmo movimento, pode iluminar diferentemente a assim

chamada estética tecnológica, convertendo-a numa tradição, ainda e sempre por ser inventada, mas assim mesmo tradição, essa que já serve de apoio à grande quantidade das produções contemporâneas.

CAPÍTULO 2

O EXPERENCIALISMO NA POESIA

A Poesia Experimental é essencialmente característica da segunda metade do século XX e segue uma orientação no sentido de experimentar ou construir objetos poéticos dando importância às intuições e a sua relação dialética com os signos. Esta poesia é caracterizada igualmente pelo automatismo surrealista e por uma análise aplicada às estruturas morfológicas e sintáticas, à rima, às analogias verbais, à distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos. A principal tendência da poesia experimental é para explorar ao máximo as possibilidades estruturais de um dado material artístico independentemente de qualquer intenção significativa.

As principais influências da poesia experimental portuguesa encontram-se nas experiências matemático-combinatórias de Max Bense, nas reflexões de Mallarmé, nas tentativas de Ezra Pound no sentido de assimilar os recursos da escrita e na teoria de W. Empson sobre a ambiguidade poética, sendo que estas influências convergem nos atuais teorizadores e críticos portugueses da poesia experimental, tais como: Melo e Castro, Ana Hatherly, M. S. Lourenço, Gastão Cruz, António Ramos Rosa e o próprio Herberto Helder.

As principais manifestações coletivas da poesia experimental foram: Cadernos de Hoje, Poesia Experimental (1955-1956), Poesia 61, Pedras Brancas (iniciada em 1961), Poesia e Tempo (1962), Hidra (1966 e 1969), Operação-1 (1967), Grifo (1970), Antologia de Poesia Concreta em Portugal (1973), Literatura Cibernética I e II (1977 e 1980), Textos e documentos de Poesia Experimental Portuguesa (1981), Poemografias (1985) e Máquinas Pensantes (1987).

O Experimentalismo Poético é uma das tendências do vanguardismo literário e artístico da segunda metade do século que se apoia numa teorização em que são determinantes, entre outros fatores, a Linguística Moderna, o Estruturalismo, a Semiótica, a Teoria da Forma e a Teoria da Informação (em que se destacam respectivamente os nomes de Saussure, Jakobson, Levy Strauss, Abraham Moles) mas também a Ciência Experimental, a Publicidade e a tecnologia de ponta. Perante os fenômenos da comunicabilidade artística, os experimentalistas assumem uma postura objetiva, que se deseja científica, em que assumem grande importância as questões de forma e estrutura.

O Experimentalismo Poético português é um Movimento de Vanguarda que surge em Lisboa em meados dos anos 60, embora já em finais de 50 a sua presença se tivesse feito sentir. O nome do movimento deriva de uma Revista intitulada *Poesia Experimental*, de que se

publicaram apenas dois números - o primeiro em 1964, o segundo em 1966 - e que inclui textos de poetas e músicos de vanguarda portugueses, brasileiros, franceses, italianos e ingleses.

Inicialmente ligado ao Movimento Internacional da Poesia Concreta, que surge na Europa e no Brasil em meados dos anos 50, o Experimentalismo Poético português tem raízes no vanguardismo europeu, que remota ao início do século e, ainda, na tradição maneirista e barroca peninsular, que veio a assumir uma dimensão importante a partir dos anos 70. A documentação básica relativa ao Experimentalismo Poético Português encontra-se num volume coligido por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, publicado em 1981, com o título *POEX - Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*.

Nas suas linhas gerais, o Movimento da Poesia Experimental Portuguesa segue o esquema típico dos grupos de vanguarda. A verdadeira tendência do Movimento só mais tarde ganhou consistência através da publicação dos trabalhos e das obras teóricas dos que vieram a ser os seus grandes representantes históricos.

A denúncia foi um dos aspectos assumidos pelo Experimentalismo Português: a denúncia de uma sociedade, de um estado de coisas, das décadas de estagnação política que se refletiam em tudo, inclusive na criatividade. A Poesia Experimental surgiu numa época em que decorria, já há alguns anos, a guerra colonial (iniciada em 1961) e em que a censura, a repressão, a perseguição dos dissidentes (intelectuais ou não) eram uma situação comum. Os Experimentalistas mais conscientes, além das habituais manifestações de contestação levadas a cabo por todos os vanguardistas de todos os tempos, tinham de enfrentar a situação que se vivia na sociedade portuguesa de então, tentando, pelo menos, dismantelar o discurso do poder, com todas as suas implicações de alienação e retrocesso.

Num país com mais de oito séculos de tradição lírica, o simples ato de assumirem uma postura antilírica e antissaudosista e produzirem textos e objetos tão contrários às tendências aceites. Esse fato era, em si, um ato de subversão política e como tal foi julgado. O Experimentalismo foi considerado perigoso uma vez que se insurgia contra o *status quo* sociocultural atacando os instalados hábitos de aceitação e consumo do objeto artístico.

O Experimentalismo Poético português integrava-se num Movimento de carácter internacional, que difundia uma problemática da comunicação que ia à contracorrente dos padrões literários estabelecidos. Criando uma rede de relações internacionais baseada numa comum necessidade de renovação, o Movimento comportava duas fases distintas: a desmontagem do obsoleto discurso das literaturas “instaladas” e a proposta de um novo construtivismo do discurso, apoiando-se sobretudo no poder da comunicação visual.

A *Teoria da Poesia Concreta*, emanada do grupo *Noigandres* de São Paulo, teve um peso determinante na fase inicial do Experimentalismo Português, mas não foi a única fonte. Todo o complexo pensamento vanguardista e socioartístico em vigor na época impôs as suas marcas na teorização e nas obras criativas dos Experimentalistas portugueses, através de um pequeno grupo de poetas extremamente bem informados de tudo o que se passava no mundo cultural e até científico do seu tempo.

A atitude paracientífica dos Experimentalistas foi um dos aspectos mais chocantes para o público e para a crítica de então, que não conseguia admitir que na criação poética desempenhasse um papel preponderante a lúcida postura do investigador. O que chocava sobretudo nas declarações e nos objetos-atos dos Experimentalistas era a ênfase dada ao processo criativo, que privilegiava mais o percurso da experiência do que o objeto produzido, reclamando para o poeta o direito, e até o dever, da reflexão crítica. Outro aspecto novo era o da exigência da participação ativa do leitor/utente de uma forma então inusitada, porque implicava uma postura interativa. Como escreveu António Aragão em 1965:

Hoje o fruidor, o comum dos homens, o denominado público, em frente de certos objetos artísticos, deixa de lado a cômoda ou incômoda posição estática de simples receptor de sensações e passa a atuar como intervenientes, como elemento ativo, participante, como provocador das suas próprias emoções (...). Agora, ao fruidor é permitido que a sua imaginação criadora atue também, que a sua imaginação passe de espelho receptivo a operante, que ponha de lado para sempre a posição de absoluta subalternidade a que tanto se escravizara (ARAGÃO, A. 1965).

Após os dois números da *Poesia Experimental* surgiram os dois números de outra Revista, intitulada *Operação*, ambos publicados em Lisboa em 1967. A *Operação I*, que é um álbum de grandes dimensões com colaboração vária, impressa em lâminas de cartolina, foi objeto de uma exposição numa galeria de arte de Lisboa, A *Operação II* é, exclusivamente, constituída por textos da Ana Hatherly em que é feita uma desmontagem analítica de processos criativos semânticos e estruturais. O lançamento desses dois números da *Operação* foi acompanhado de um *happening* que, na altura causou o maior escândalo, do que se dá notícia no volume antológico *Po. Ex.*, de 1981. O que importa assinalar relativamente à publicação desta segunda Revista é que, do conjunto das suas propostas ressalta mais a influência do Estruturalismo e da Semiótica do que do Concretismo que, entretanto, tendo sido internacionalmente aceite como um modelo básico, começava a sofrer uma natural evolução.

Quando em 1973 foi publicada a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Melo e Castro forneceu no Prefácio os dados históricos para o que chamou “o aparecimento de manifestações originais de Poesia Concreta” diretamente relacionadas com os contatos com o

grupo *Noigandres* e chamou a atenção para o fato de em Portugal nunca ter havido verdadeiros Concretistas, tendo a Poesia Concreta, como experiência criativa, interessado apenas “a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfosemântica”. E acrescentou:

A poesia Concreta veio lembrar, aos poetas e aos homens, que se escreve com as mãos e que o ato físico de escrever tanto se pode fazer com palavras como com gestos ou objetos, estabelecendo assim uma ponte com o gestualismo pictórico e com a caligrafia oriental, ao mesmo tempo que o conceito de *poesia=fazer*, e de *poema=coisa feita*, é recuperado no sentido original grego que, entretanto, se perdera sob as montanhas de detritos semânticos e etimológicos, onde jazia e circulava já irreconhecível (MELO E CASTRO. 1973)

A Poética do Experimentalismo português encontra-se dispersa nos textos dos seus teorizadores e é corroborada pelas obras produzidas pelos seus principais cultores ao longo de décadas que, apesar da sua diversidade, demonstram uma notável fidelidade aos princípios básicos do Movimento. Uma certa margem de indefinição, que por vezes se nota, é desejada como tal, funcionando como reivindicação de uma postura *aberta*, exigida pelo próprio princípio de experimentação.

É de assinalar, porém, a mudança operada a partir da Revolução de 25 de Abril de 1974, quando se tornou mais nítida a postura ética do Movimento, declarando-se abertamente antifascista, como se pode ver, por exemplo, em obras ensaísticas como *A Dialéctica das Vanguardas*, de Melo e Castro. Quanto a posturas específicas de ordem estética são ilustrativas obras como *O Escritor* e *A Reinvenção da Leitura*, de Ana Hatherly, e *O Silêncio dos Poetas*, de Alberto Pimenta.

A defesa da poética barroca, por si só ou em relação com as poéticas modernas, fez sempre parte do programa do Experimentalismo Português por razões éticas e estéticas. No prefácio de *A casa das Musas*, obra publicada em 1995, Ana Hatherly dá uma explicação para esse fato:

Os Experimentalistas portugueses puseram em prática as mais modernas teorias da Linguística, do Estruturalismo, da Semiótica, da teoria da Informação e inseriram-se no Movimento Internacional da Poesia Concreta. Os que defenderam a poesia barroca fizeram-no por três motivos: 1º - porque ela era condenada pela crítica oficial e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; 2º - porque encontravam nos processos de criação da poesia barroca - visual ou não - valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, à luz de uma nova consideração surgiam como extraordinariamente dinâmicos e belos; 3º - porque, encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudavam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje (HATHERLY, A. 1995)

Em *A Dialética das Vanguardas*, Melo e Castro declarou, já em 1976: “O surto barroco-experimental de 60 deve ser agora entendido pelo que é: a manifestação crítica, dinâmica de um mundo em transformação, em que os valores fixos vacilam e caem, as formas se multiplicam nas suas particularidades materiais, os materiais se valorizam como definidores do volume, do espaço, do tempo, em relações probabilísticas abertas.”

Representativo desta postura é o trabalho de pesquisa que levou à publicação da antologia *A Experiência do Prodígio*, uma coletânea de poesia visual portuguesa dos séculos XVII e XVIII que veio revelar todo um acervo de textos visuais que contribuíram para fundamentar historicamente as propostas de renovação da escrita poética avançadas pelo Experimentalismo português. Outra publicação que ilustra a importância dessa pesquisa são os números 4/5 da Revista *Claro-Escuro*, em que é feita por diversos autores uma aproximação entre o Barroco, o Neobarroco e o Metabarroco atual.

A Poesia Experimental Portuguesa tem, relativamente, poucos poetas no seu ativo, pois dentre aqueles que colaboraram na Revista inicial, só quatro mantiveram-se declaradamente fiéis ao Concreto-Experimentalismo: António Aragão, Salette Tavares, E. M. de Melo e Castro e Ana Hatherly. Outros que surgiram depois, como José-Alberto Marques, Silvestre Pestana, Abílio, António Barros, Alberto Pimenta, Fernando Aguiar, encontraram os seus próprios caminhos, embora ligados, mais ou menos diretamente, ao espírito do Movimento. De uma maneira geral, designados hoje por *Poetas-Visuais*, os Experimentalistas portugueses, tanto *os antigos* como *os novos*, repartem a sua atividade entre uma produção literária e ensaística e uma inserção em zonas particulares das artes visuais - pintura, estação e audiovisual - e das artes do espetáculo, como a *performance*, além de uma continuada presença em exposições, colóquios e publicações internacionais.

Num recente artigo, publicado na Revista espanhola *Espacio Escrito*, 11/12, Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro declaram:

Quanto a nós, a Poesia Visual hoje é uma alternativa ao hiper subjetivismo e decadentismo que invadiram a poesia a partir dos anos 80. Dadas as suas grandes potencialidades de comunicação, ela pode veicular um optimismo construtivista que claramente se opõe às tendências metafísico-decadentes, típicas de um certo pós-modernismo que para nós, herdeiros da tradição barroca, aparece destituído de interesse. Atualmente, a Poesia Experimental encontra uma renovada justificação, opondo-se aos valores economicistas da nova selva da sociedade neocapitalista. Do mesmo modo como se opuseram ao fascismo e ao realismo socialista, os poetas experimentais, que continuam ativamente produzindo, são agora hiper-críticos do modelo consumista aplicado a todas as atividades humanas (HATHERLY, A. e CASTRO, M. 1995).

A *performance* atingiu grande desenvolvimento a partir dos anos 80 e, nesse setor, é de destacar a atividade de Alberto Pimenta e a de Fernando Aguiar em nível nacional e internacional. Quanto à *videopoesia*, que utiliza os meios da alta tecnologia como suporte, o seu principal cultor é Melo e Castro que segue essa via desde os anos 70.

2.1 Desconstruções e reconstruções da poesia experimental às poéticas digitais: do Concretismo ao Experimentalismo

A poesia visual brasileira confunde-se com a poesia concreta porque o Concretismo (1956) foi o primeiro movimento literário brasileiro a usar recursos visuais como marca de uma poética. Segundo Philadelpho Menezes (1998, p. 14), “poesia concreta é um estilo de poesia visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas”.

O movimento Concretista conquistou admiração internacional e abriu caminho para novas discussões sobre a poesia, o poema e seu visual, mas isso não se deveu apenas ao experimentalismo dos poetas concretos brasileiros. O Concretismo cumpriu o papel de assimilador dos desdobramentos artísticos internacionais, aproximando a pesquisa artística nacional da produção internacional em evidência.

Priscilla Martins (2009) lembra que “estavam ligados ao Ruptura os poetas do grupo *Noigandres*, pioneiros da poesia concreta, e dois dos futuros principais nomes do *design* gráfico brasileiro: Geraldo de Barros e Alexandre Wöllner, que, em 1958, fundaram juntamente com Rubens Martins e Walter Macedo, o primeiro escritório de *Design* do país, o “FormInform”.

Noigandres foi um grupo de poetas formado em 1952, em São Paulo, Brasil. Foi integrado por Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e, posteriormente, por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, resultando em uma revista homônima (1952-1962). Com este grupo se inicia o movimento da Poesia Concreta no Brasil e no seu círculo desenvolve-se toda a teoria deste tipo de poesia em sua plenitude.

A enigmática palavra "noigandres" que aparece em um dos poemas do trovador Arnaut Daniel, (Henri Pascal de Rohegude, autor do *Essai d'un glossaire occitanien: pour servir à l'intelligence des poésies des Troubadours*, um dicionário publicado em Toulouse em 1819, registra a palavra como sendo a noz moscada, todavia, há a hipótese de vir a ser um erro de ortografia, sendo o verso original *jois lo grans e l'olors d'enuo gandres*) serviu de título da revista divulgadora e nome do grupo da poesia concreta.

Esta é a versão mais aceita dos versos do trovador, de onde se extraiu a palavra:

Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruoocs,
vergiers, plais, plans, tertres e vaus;

e'il votz dels auzels son'e tint
 ab doutz acort maitin e
 tart:
 so'm met en cor q'ieu colore mon chan
 d'un'aital flor don lo fruitz si'amors
 e jois lo grans e l'olors de noigandres

Tal é palavra tirada de um poema do poeta e crítico literário Ezra Pound (1920) que não significa nada, que tinha a intenção de experimentar inovações na linguagem poética (entrevista Pasolini). Foi através dessa revista que o grupo de poetas *Noigandres* conseguiu organizar as ideias oriundas das vanguardas do início do século XX, apresentando os primeiros resultados da proposta artística do movimento por meio de textos explicativos e poemas visuais. Surgia o Concretismo – uma designação à vanguarda russa dos séculos 10 e 20.

Em 1953, Augusto de Campos criou a “Série Poetamenos” que evidenciou a influência do poeta Stéphane Mallarmé (1897) na pré-produção concreta, através do poema “dias dias dias”, que aproximou o poema visual da concepção de melodia de timbres.

dias dias dias
 sem
 uma
 esperança linha deum só dia
 expoeta expira: minh ahcartas
 sphynx e a n ão p artas
 gypt y g mor - E avião voas ?
 - Heli s sim sem ar
 L EMBRAS amemor fim confirm sim
 es DEMIMLYG IA e far par avante
 se stertor AR
 rticula: s e p a r a m a n t e
 ohes OH SE ME tele NÃO
 se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
 segur sos se só seguramor
 LEMBRA E QUANTO

Figura 2. Augusto de Campos: Dias Dias Dias, 1953

Considerando que as manifestações artísticas relacionadas à poesia visual iniciaram-se graças ao Futurismo Italiano (1909), no início do século XX, o Concretismo foi um movimento tardio. Todavia, afirmou-se como um movimento de vanguarda de importância

internacional que alcançou um estilo único de poema visual. A primeira meta concretista era distanciar-se da poesia figurativa, principalmente dos “Cligramas” do poeta Guillaume Apollinaire (1880), que tinham ideia evidente e redutora.

Guillaume Apollinaire, era polonês, Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary Kostrowicki, e adotou o nome Guillaume (tradução para o francês de Wilhelm) Apollinaire (afrancesamento de um de seus sobrenomes). Nascido na Itália, imigrou para a França onde se tornou importante intelectual; inventou o termo surrealismo e, semelhante às sibilas da antiguidade, profetizou o uso da precisão na digitação de um texto, ou poema, pelos novos meios de reprodução: o cinema e o fonógrafo.

Guillaume Apollinaire foi influente na gestão de outros movimentos das artes plásticas como o Futurismo, Cubismo e Orfismo. Mas nada que se comparasse ao poder de previsão que ele demonstrou em sua famosa palestra, “L’Esprit Nouveau et les Poètes,” [O novo espírito e os poetas] em novembro de 1917, quando incitou outros poetas a abraçarem a inovação e previu que a poesia do futuro seria inventiva e surpreendente. O dia chegaria em que poetas iriam brincar com seus versos e teriam a habilidade de combinar palavras com imagens.

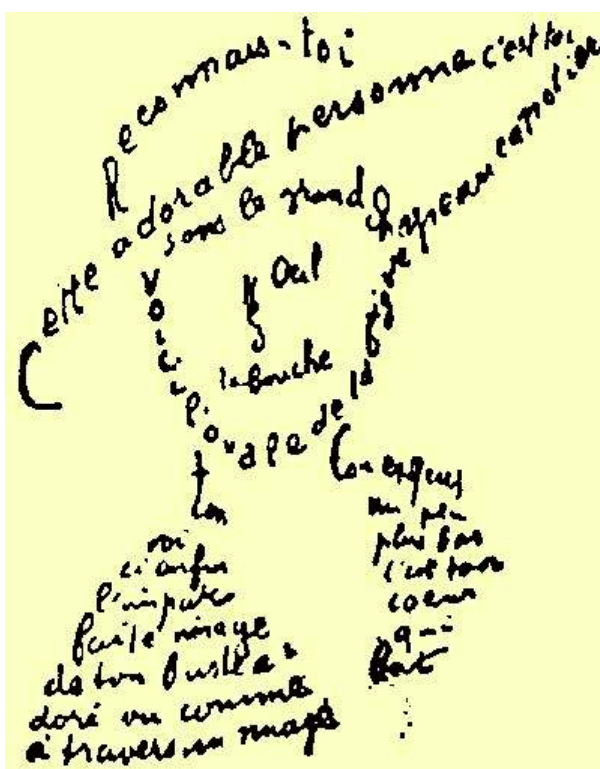


Figura 3. Guillaume Apollinaire, do livro Calligrammes [Reconnais-toi cette adorable personne]

O Caligrama [combinação de duas palavras: caligrafia e telegrama] é fruto da fascinação de Apollinaire pelo telégrafo sem fio, sobretudo com contribuição do francês Émile Baudot, que em 1874, inventou uma máquina que transformava os sinais telegráficos de modo automático, em caracteres tipográficos. Apollinaire definiu seus caligramas como uma idealização do verso livre. Era poesia com precisão de digitação, usando novos meios de reprodução.



Figura 4. Caligramas, Poema Chuva, Guillaume Apollinaire (1880)

O poema do poeta francês “Il pleut” [Chove] (imagem acima) tem papel importante e simbólico, por tentar imitar no papel, com as palavras de seu corpo, as gotas de chuva caindo.

Chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas mesmo na recordação
 Chovem também encontros maravilhosos da minha vida ó gotículas
 E estas nuvens empinadas começam a relinchar um universo de cidades mínimas
 Escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma música antiga
 Escuta caírem os elos que te retém em cima e embaixo
 (Tradução de Sérgio Caparelli, com o nome “A Chuva”)

Para mais uma exemplificação, podemos tomar o poema de Augusto de Campos bem típico da fase mais radical, ou digamos, mais combativa da poesia concreta: Pluvial. É a representação da chuva, mas não simplesmente seu desenho.



Figura 5. Poesia pós-tudo. pluvial / fluvial. Augusto de Campos.
In: Viva Vaia. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1979.

O poema “Pluvial”, de Augusto de Campos, possui palavras sonoramente semelhantes. “Pluvial” verticalmente caindo como chuva, e “fluvial” horizontalmente correndo como o rio que, simetricamente, estruturam o poema. Philadelpho Menezes (1998, p. 71) diz que “não se trata de uma representação figurativa da chuva e do rio, já que o poema é, antes de mais nada geométrico, portanto dotado de uma forma abstrata”.

A palavra “pluvial” figura seis vezes, no sentido descendente, enquanto vai se formando a palavra “fluvial” na horizontal. Conforme Augusto de Campos afirma, a poesia deve realizar-se de dentro para fora – por exemplo – a partir da descoberta da relação entre pluvial e fluvial, ele constrói o poema.

O surgimento do Concretismo no Brasil em fins da década de 50 marcou também o reconhecimento de um novo paradigma literário, que até então tinha passado despercebido das contextualizações críticas de análise do Modernismo brasileiro. Com o Concretismo, a literatura passou a ter uma vertente de análise formalista que considerava a evolução das formas poéticas como parâmetro de inventividade artística e estética. Sob palavras de ordem como “está encerrado o ciclo histórico do verso” e a “forma comunica” os poetas do grupo *Noigandres*, num primeiro momento, tomando uma atitude mais radical para poder vencer uma luta por espaço comunicativo na literatura brasileira, partiram para o confronto com a poesia versificada. Exposições, artigos de periódicos, entrevistas e *happenings* marcaram esse primeiro momento.

Décio Pignatari (2000, p. 05-11) escreveu: "A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substitutivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade, espaço-temporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído" ("Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal"). Esse primeiro momento dos concretistas foi denominado por Haroldo de Campos de a fase "áurea" ou "heroica" da poesia concreta, e houve inclusive uma discussão para se definir se os paulistas haviam sido os primeiros a inventarem a poesia concreta ou se parte do mérito caberia ao suíço-boliviano Eugen Gomringer.

Poesia Concreta é a denominação de uma prática poética, formulada na década de 50, a partir do Brasil e da Suíça, que tem como características básicas: a) a abolição do verso; b) textos "verbivocovisuais", ou seja, organização do poema segundo critérios gráficos que enfatizam a materialidade da palavra, seus valores plásticos e sonoros: poesia para ser vista e ouvida ("for eye and ear"); c) a eliminação ou rarefação dos laços do discurso em prol de uma conexão mais direta entre as palavras ou frases; d) a integração entre verbal e não-verbal, palavra e imagem. Tal prática concentra e radicaliza propostas anteriores que percorreram os movimentos de vanguarda do início do século (futurismo, dadaísmo, simultaneísmo et alia), retomados nos anos 50 com mais rigor construtivista, tendo como grande antecessor o poema espacial de Mallarmé "Un Coup de Dés" (1897)."



Figura 6. "Um Coup de Dés"

Fonte: www.blocosonline.com.br/literatura/poesia

A criatividade do poeta consiste em propor o desencadeamento crítico de estruturas sempre novas; em cada nova experiência inaugura processos informacionais. Toma como ponto

de partida a matriz geradora de séries, desenvolvidas como versões do processo. Nesse momento, a vanguarda assume um compromisso consciente e objetivo, em seu campo, contra a imobilidade das estruturas, pela invenção de novos processos. A correlação do processo com o tempo não envolve linearidade. É uma dinâmica do imprevisto. Não há começo e fim, ou sequência fixa de eventos, pois o processo se desenvolve em diversas direções, abrindo uma quantidade de encadeamentos que se realizam simultaneamente.

2.2 Poesia em outra realidade

E para que servem as artes? Essa é uma pergunta que, na atualidade, já não tem há muita razão de ser, assim como também é anacrônica a pergunta sobre o que é e o que não é arte. Mas algo que ainda se pode buscar é o porquê dessas perguntas não fazerem mais sentido. É auspiciosa a resposta que aponta para o deslumbramento da descoberta de que a arte é uma infinidade de potência. Sua função, assim, vislumbra o imensurável. Independente da mutabilidade de seu estado, podendo o objeto artístico passar do útil, em certa época, para o admirável, numa outra (mesmo utilizada tendenciosamente), é certo que há algo que atravessa tempos, rompe barreiras, instaura novos modos de ver e de ser e, sobretudo, de o ser humano se fazer.

Arte é *devir*, é uma satisfação sempre inconclusa, embora possa aparentar buscar o contrário. É um deparar-se, constantemente, com as insatisfações de uma época e ser capaz de, por meio do lúdico, provocar crises onde necessário. Tirar a estabilidade de onde ela não é bem-vinda é um dos principais motivos do fazer artístico. Em outras palavras, encaminhar perguntas mais que respostas seria a culminância da obra de arte que se quer fazer plena enquanto busca constante de transformação.

Portanto, interessa abordar sua capacidade de transgressão, de espírito revolucionário e de experimentalismo. Arte como pesquisa é o que se pode encontrar nas tendências aqui abordadas desde a Grécia Antiga até a era telemática. “A prática desses intercâmbios experimentais repousa sobre um procedimento de transgressão artística que possibilita condutas que dão livre curso à expressão, ao dinamismo e à pluralidade do conhecimento e do sensível” (PRADO, 2003, p. 33).

O experimentalismo é uma postura inquietante do artista e do poeta em relação à linguagem constitutiva de seu trabalho. A sua base, ao contrário das afirmações que se baseiam no resultado obtido, está no ato de colocar a linguagem em constante questionamento e, assim, em instabilidades. Só dessa forma, é possível haver realmente inovação. Novidade não combina

com estabilidade, não encontra respaldo na repetição nem na sacralidade conceitual. As melhores produções estéticas de que se tem conhecimento estão alicerçadas na ousadia, não na confiança do modelo, mas no auspício da invenção.

[...] a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, no lugar onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente numa natureza linguística perfeitamente inocente, vai tornar-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua palavra à vasta História do outro (BARTHES, 2000, p. 13).

A poesia experimental deve, portanto, propor mudanças quer na produção, quer no próprio exercício crítico. Nesse sentido, a poesia de caráter investigativo busca bases para uma nova estética ou uma nova forma de abordar e utilizar a linguagem. Além disso, é somente com espírito investigativo que se consegue romper a lógica do gênio e lapidar aquilo que a arte significa enquanto resistência.

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência (DELEUZE, 1999, p. 4).

Ernesto Manuel de Melo e Casto (1993, p. 35-36) vendo também a poesia experimental como uma atitude investigativa do poeta, lista 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 *ready--mades*, por exemplo), respiratória, linguística (Cumings e Joyce), conceitual e matemática (poesia cibernética), sinestésica e espacial (Mallarmé). De alguma forma, essas variantes estão presentes nos experimentos a serem retomados neste capítulo e já se encontram implicadas pela poesia digital.

Destacam-se, nos primeiros experimentos a serem retomados, a exploração da visualidade como mediação para a sugestão de outras faces da poesia (o movimento, por exemplo). É possível afirmar que a preocupação com o visual é inerente ao ser humano, uma vez que a visão é considerada, de um modo geral, sobretudo após a Renascença, o primeiro sentido de acesso à realidade. Não é sem motivos que os primeiros registros, ainda na pré-história, ocorreram de forma visual.

Segundo Melo e Castro (1993, p. 217), a poesia visual aparece de uma forma consistente durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no

século XX. Ele associa essas aparições com o fim de um período e o início de uma nova época. 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” (citado por MELO e CASTRO, 1993, p. 217). Dessa forma, é possível perceber que esse caráter artístico sempre volta a ser apontado, embora considerado, sobretudo pela crítica, um aspecto menos importante da poesia.

Quanto às constantes transformações, é preciso lembrar que, nem no suporte papel, o texto é imutável, pois é fruto de uma série de escolhas do autor, dentre muitas outras pelas quais ele poderia optar, e ainda se transforma, no ato da leitura, de acordo com as experiências do leitor. O texto pode definir-se linear, mas a leitura jamais será.

Chega-se a uma fase delicada a respeito do posicionamento crítico diante dos novos modos de criação. De um lado, está a crítica conservadora, incapaz de uma reavaliação filosófica de conceitos, sobretudo em se tratando de literatura, em que há estudiosos que sequer conseguem aceitar a Poesia Concreta; de outro, estão os que buscam estabelecer um olhar mais aberto, mas chegando, algumas vezes, ao fetichismo tecnológico. Por isso, há que se pensar numa postura crítica; aberta às novas linguagens, porém consciente de que o lúdico não pode ser sinônimo de esvaziamento de significado. Como afirma Priscila Arantes:

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. 150-160).

O virtual, o aleatório e a participação do espectador/leitor (que se relaciona diretamente com as pesquisas estéticas atuais) também são elementos que aproximam da poesia digital os trabalhos citados neste capítulo, como será possível perceber a seguir.

A transformação, o movimento ou a participação é que levam a estrutura (matriz) à condição de processo. Assim, o Poema/Processo cria um novo consumidor/participante /criativo, que deixa de ser um espectador passivo, contemplativo, para se tornar um explorador das probabilidades do processo, suas soluções operacionais e possibilidades estruturais. No ato do participante/criativo é que o poema se resolve, e não na interpretação ou justificativa. O conceito de bom e ruim é substituído pela opção criativa de cada um. O criador fica livre de veicular processos através de estruturas acabadas. Sua proposta vale como um projeto, cabendo ao consumidor construir sua versão.

A grande herança do Poema/Processo é a afirmação de que o poema se faz com processos. (No Poema/ Processo). Nele, a crítica estética é substituída pela leitura semiótica. O

Poema/Processo abriu caminho para a pesquisa semiótica, fazendo do signo matéria-prima transformável pela inauguração e novos processos informacionais, ao operar no nível sobre as estruturas, criando novas linguagens. O Poema/Processo é considerado um estranho na arte, mas não no campo da poética. Mesmo com o encerramento do movimento, houve um grande esforço para divulgar sua produção criativa e teórica através de publicações que discutiam exaustivamente suas propostas e conceitos. Até hoje, muitos poetas do Nordeste, principalmente do Rio Grande do Norte, criam dentro das propostas do Poema/Processo, qualquer seja o nome que deem a seus trabalhos: poesia visual, poesia experimental, arte correio, *mail-art* etc.

É consagrada e persistente a ideia de poesia como a arte da palavra, por excelência, o que não deixa de corresponder à verdade, a uma parte da verdade, digamos. De fato, a poesia sempre esteve envolvida com outros códigos/outras artes, em alianças mais ou menos explícitas. Com a eclosão dos modernismos e seus desdobramentos, a poesia assume-se como arte intersemiótica, invadindo outros campos, casando-se com outros universos, rompendo com quaisquer delimitações, o que, de resto, aconteceu com as outras áreas da criação artística. Poesia e visualidade provocam discussões acirradas e reprovação por parte daqueles artistas mais conservadores (fazedores de versos livres ou não).

Guillaume Apollinaire (1898 - 1918) representou um marco na literatura francesa, como um dos vanguardistas da poesia visual. A expressão caligramas designa poemas escritos representando imagens, valendo-se da noção de "caligrafia" e de "ideograma", tendo sido empregada pela primeira vez por Apollinaire.

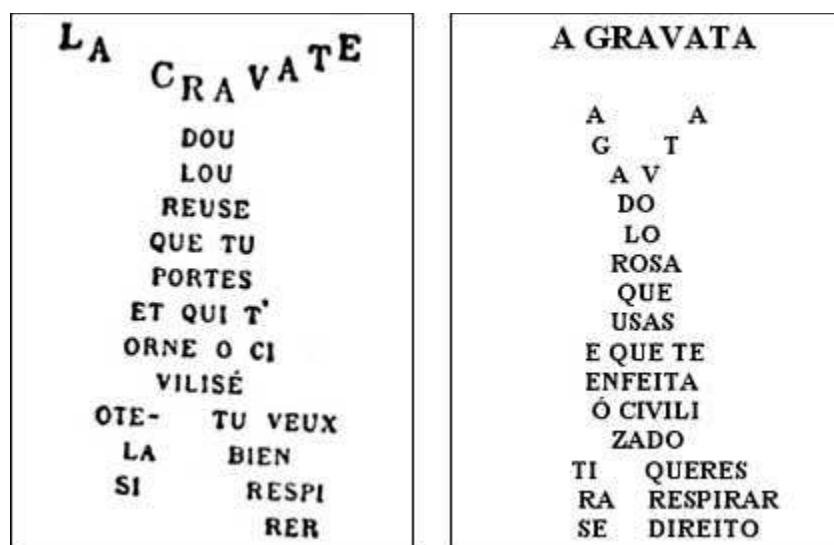


Figura 7. Caligrama

Integrado ao seu tempo, Apollinaire conviveu, em princípios do século 20, com a arte Naïf, o cubismo e o surrealismo. Conheceu Pablo Picasso, Max Jacob, Modigliani, Georges Braque e Matisse, familiarizando-se com o efervescente ambiente artístico da região de Montmartre, em Paris, onde artistas se reuniam em ateliês e cafés para falar e promover eventos sobre arte e literatura.

A escrita de Apollinaire propõe motivos clássicos, elegíacos e líricos, combinados à hiper de sua época, urbana e industrial. Nesse contexto, o autor cria uma poética que dialoga com o passado e com o presente, ora para homenagear o primeiro, ora para se aventurar no segundo, incorporando à sua poesia plasticidade, melodia e uma disposição espacial inovadora. Em seus caligramas, convida o leitor não somente a ler, mas a conversar com a obra. O lirismo visual de seus poemas sugere uma exaltação ao novo, preservados os sentimentos de melancolia e solidão.

Esses aspectos tão marcantes devem-se, em grande parte, ao fato de o autor ter imprimido em seu trabalho aspectos de sua vida afetiva e seu particular cosmopolitismo: de um lado, Apollinaire encarna o mal-amado (mal *aimé*), resultado das suas investidas amorosas que obtiveram pouca, ou nenhuma, reciprocidade; de outro, ele é um estrangeiro, um homem de origens múltiplas e que viveu em diversos lugares, mantendo sobre sua origem um certo mistério.

De acordo com as referências concretas e com a inclusão da publicidade no jogo poético, os poetas concretos estabeleceram ligações com a música contemporânea através de oralizações de poemas e músicas elaboradas a partir de poemas concretos. Também se conectaram com as artes visuais através da arte concreta e do *design* construtivista.

Os poetas do grupo *Noigandres* reuniram a produção poética mundial e resgataram o pensamento moderno sobre a poesia, contribuindo decisivamente para a difusão da poesia visual no Brasil. Por fim, ultrapassaram o âmbito literário (livro, revista, jornal, cartaz, objeto, LP, cd, videotexto, holografia, vídeo, *internet*, logotipo), ampliando as possibilidades de criação na contemporaneidade. De acordo com Priscila Martins (2009), “trazendo essas considerações para o campo do *design*, podemos citar os logotipos, parte integrante de sistemas de identidade visual corporativa, que devem comunicar de maneira sintética e eficiente e atender a todas as especificações de reprodução nos mais variados tipos de suportes”. Slogans de cartazes e títulos editoriais também ganharam importância, assim como a tipografia, o desenho, as artes gráficas, o cinema e a publicidade.

2.3 – Diálogo da poesia digital com os hiper leitores

Ao abrir para o foco geral dessa dissertação, essa, entre as características citadas acima, é talvez uma das que mais se potencializou e tornou-se aparente na literatura digital. Ao mesmo tempo, essa interabilidade se dá de forma discreta ou, diríamos, de forma natural, porquanto é uma característica presente em toda navegação *online*, tendendo a tornar-se sempre mais comum em nossa vivência no meio digital.

No entanto, ao mesmo tempo, ela é, muitas vezes, vista como uma novidade em meio à criação artística, como algo que se tornou possível apenas com o advento do meio digital, esquecendo toda uma tradição literária impressa que já trabalhava amplamente com a interatividade.

Necessitamos, então, explorar tal característica, ter conhecimento dela e criar mecanismos e estratégias de interatividade no poema digital, ou seja, aprender a lidar com esse estrato da obra digital, entender seus limites, seus modos de se dispor diante do leitor e suas implicações para o contato entre autor-obra-leitor.

A poesia digital utiliza recursos tecnológicos para essa nova composição em que a participação do espectador/leitor se relaciona diretamente com esta criação artística literária, utilizando-se do virtual para ler, participar e transformar as poéticas clássicas em digitais, que permitem a participação ativa do leitor-fruidor.

Ana Hatherly 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 2ª. metade do século, perturbantes paralelos artísticos 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.

CAPÍTULO 3

NÍVEIS DE INTERATIVIDADE POÉTICA: CRIAÇÃO E EXPRESSÃO

O conceito de interatividade vem sendo objeto de discussão desde que as novas tecnologias colocaram o termo em evidência. Não há uma delimitação clara que se encerre em uma única definição, mas há tentativas para um raciocínio em comum em algumas pesquisas. Primo (2005) discute que o termo é amplamente utilizado, mas sem uma definição precisa, o uso excessivo da palavra dificulta o seu entendimento, que necessita de uma conceituação mais rigorosa. Para ele, é necessária uma investigação que valorize a complexidade da comunicação, valorizando as práticas cooperativas e o amplo debate:

Hoje, os termos ‘interatividade’, ‘interativo’, ‘interação’ circulam por toda parte: nas campanhas de *marketing*, nos programas de tevê e rádio, nas embalagens de programas informáticos e jogos eletrônicos, como também nos trabalhos científicos de comunicação e áreas afins. Contudo, não se pode esperar precisão no uso popular e mercadológico do termo (PRIMO, 2005, p. 1).

De maneira semelhante, Silva (2001) comenta que o termo “interatividade” demonstra um campo semântico amplo e, por isso, sofre uma banalização por aqueles que o utilizam como “argumento de venda” com uma visão mercadológica ou ideologia publicitária, em detrimento da dimensão comunicacional. Com isso, é preciso atentar para o sentido mais apurado do termo, que qualifique oportunamente a modalidade comunicacional emergente, a nova relação entre emissão-mensagem-recepção.

Em outro estudo, Primo (2000) conceitua “interatividade” como um tipo de interação mediada por computador com um olhar centralizado no que se passa entre os interagentes, no relacionamento estabelecido entre eles. O autor ainda aponta uma diferenciação fundamental entre o que é “interativo” e o que é “reativo”. Na sua visão, um sistema interativo deve proporcionar a autonomia, enquanto o sistema reativo trabalha com uma gama pré-determinada de escolhas. A questão da interatividade deve abarcar a possibilidade de uma resposta autônoma, criativa e não prevista, uma relação reativa é compreendida como um tipo limitado de interação.

Em face disso, esse autor sugere dois tipos de interação, que variam de acordo com a relação mantida entre os envolvidos: a interação mútua e a interação reativa. A interação mútua caracteriza-se como um sistema aberto, cuja relação entre os interagentes se dá através de negociações, possibilitando modificações recíprocas dos envolvidos durante o processo. Por sua vez, a interação reativa caracteriza-se como um sistema fechado, que depende da

previsibilidade e da automatização nas trocas, em que tudo é pré-determinado, e baseia-se na relação de estímulo e resposta.

Nesse sistema, um mesmo estímulo acarretará a mesma resposta cada vez que se repetir o processo de interação. Ao refletir sobre o tema interatividade, Silva faz distinção entre níveis e graus até proposições mais complexas. Ele descreve uma proposta que cria gradações no interior do conceito, que vão desde o “grau um” ao “grau quatro”. O grau “um” permite uma seleção do roteiro; o grau “dois” permite uma seleção de escolhas com ramificações pré-determinadas; o grau “três” permite modificar os conteúdos e, no grau “quatro”, o interagente dispõe de todos os graus anteriores e tem a possibilidade de maior liberdade. Esse grau mais elevado contempla os aspectos fundamentais da interatividade, que são basicamente três:

a) participação-intervenção: participar não é apenas responder "sim" ou "não" ou escolher uma opção dada, significa modificar a mensagem; b) bidirecionalidade-hibridação: a comunicação é produção conjunta da emissão e da recepção, é cocriação, os dois polos codificam e decodificam; c) permutabilidade-potencialidade: a comunicação supõe múltiplas redes articulatórias de conexões e liberdade de trocas, associações e significações (SILVA, 2001, p. 7).

A ideia de interatividade é representada na participação, em que é possível modificar uma determinada mensagem; na bidirecionalidade em que a comunicação permite a cocriação e a permutabilidade que permite diversas conexões para navegação livre, para o exercício da participação genuína. Para o autor, o essencial não é a tecnologia, mas a modalidade comunicacional com a participação, cooperação, bidirecionalidade e multiplicidade de conexões entre informações e interagentes envolvidos. Ferrari (2010) também aborda a questão e sugere que as experiências interativas são divididas entre triviais e não triviais. Na “trivial”, o receptor opta por caminhos contidos na obra/site em um universo limitado de variáveis pré-definidas pelo autor. Já na “não trivial”, o receptor pode acrescentar informações à base disponível, nesse caso, o sistema é aberto e a obra (ou o *site*) está em constante transformação. Sendo assim, “a interatividade está relacionada às ideias de comunicação de mão dupla e ao *feedback* do usuário [...] e também à colaboração do receptor na construção da narrativa, encorajada pelo emissor” (FERRARI, 2010, p. 98).

Discutindo sobre essas peculiaridades, Ferrari demarca três características e identifica-as como: uma basilar, que se refere a um contato de primeiro grau através da interpretação; um contato de segundo grau, que admite uma participação e manipulação na obra; e o contato de terceiro grau, que aliado ao conceito das novas tecnologias, ganha o sentido de maior liberdade para intervir na obra. Dessa forma, o conceito de interatividade é aliado à compreensão da

inclusão do espectador, conforme o autor explicita, a um espectador com participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.); participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador) ou participação perceptiva, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente.

Partindo desses princípios, Plaza (2000, p. 17) ainda acrescenta que atualmente os artistas estão mais interessados na realização de obras mais inovadoras e “abertas”, nas quais a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções de arte com tecnologia. As noções de interação, interatividade e multissensorialidade agregam-se. A interatividade passa a ser compreendida como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais, que permite uma comunicação criadora, colaboração construtiva, crítica e inovadora, implicando não somente uma comodidade técnica e funcional, mas uma prática de transformação física, psicológica e que, sensivelmente, envolve o espectador.

3.1 Graus de interatividade na poesia

A poesia digital adaptou-se aos recursos tecnológicos de maneira “ousada”, ao permitir a união entre os modos verbais, visuais e auditivos, mesclados, simultaneamente, na tela do computador. De acordo com Xavier (2009), esse novo modo digital de enunciar (verbal, visual e sonoro) é ancorado pelo hipertexto, entendido como uma nova tecnologia enunciativa, cujas informações são organizadas através de nós interligados (*links*), os quais possibilitam uma leitura não sequencial. Nesse contexto, o leitor torna-se mais ativo, por ter a oportunidade de escolher diferentes trajetos para eventos únicos de interação e construção de sentidos.

De acordo com Komesu (2005), na era digital, o leitor não é somente leitor, ele é um hiperleitor, com todas as atribuições positivas que o uso do prefixo – hiper – pode evocar. O hiperleitor é mais participante na sua relação com o texto pelo fato de adicionar *links*, comentários, tendo, ainda, a possibilidade de modificar as estruturas textuais (corrigir, expandir, apagar) e decidir a ordem da leitura, tornando-se um coautor do texto.

No tocante à sua “postura” diante do leitor, a poesia digital favorece uma expressividade de comunicação que pode variar e assumir diferentes modulações. Isso implica dizer que esse tipo de poesia contém, no mínimo, um grau de interatividade e que esta pode ocorrer em graus diferentes, oscilando entre um baixo a um mais elevado, permitindo uma participação passiva ou uma participação mais ativa do leitor. No dizer de Plaza (2000), a participação ativa é a exploração, a manipulação do objeto artístico, a intervenção e a modificação da obra pelo espectador, mediada pela interface técnica. A participação do leitor

na construção dos sentidos do poema vai delineando-se, ora de maneira limitada, ora mais incisiva, a partir de suas próprias intervenções.

Considerando, então, que a interatividade se configura através da participação (mais ou menos) ativa e colaborativa do leitor, focaremos, a seguir, quatro poesias (Poesia Digital 1, Poesia Digital 2, Poesia Digital 3, Poesia Digital 4), para demonstrar como a interatividade constitui-se nesse tipo de poesia. O *corpus* será dividido em três categorias de análise: “Poesia com Grau de Interatividade Um”, “Poesia com Grau de Interatividade Dois” e “Poesia com Grau de Interatividade Três”.

3.1.2 Grau 1 de interatividade da poesia como hiper leitor

Na Poesia Digital 1, cujo título é “Forma”, os aspectos visual e sonoro assumem grande importância na construção de sentidos. Observada em um ambiente virtual, esse poema destaca-se pelo efeito rítmico que é sugerido pela repetição da palavra “forma”, revelando um movimento de constante transformação de tal palavra no “desenrolar” do texto.

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Figura 8. Poesia Digital 1.

Fonte: Grunewald, J. L. Forma. Adaptação: Nunes, Fábio Oliveira.

Sobre o poema “Forma”, de José Lino Grunewald, produzido em 1960, Philadelpho Menezes (1998, p. 69) conta que “o poema cria movimentos no poema, tanto de giro no eixo central, que é a palavra “transforma” permutando as duas metades do poema, quanto de deslocamento horizontal da palavra “forma”, que ao fim do movimento centraliza-se novamente; a ideia de circularidade é também reforçada pelo fato de que não há início ou fim no texto”.

Trata-se de um poema concreto que tem como característica principal o rompimento com os padrões da arte tradicional na década de 50. O Concretismo, a mais importante corrente de vanguarda brasileira, iniciou-se em 1956 e teve como líderes Décio Pignatari e os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos.

O movimento concretista lutava pelo fim da poesia intimista e pelo desaparecimento do eu-lírico. O texto poético deveria ser o resultado de um meticuloso trabalho mental visando a atingir a forma mais adequada. O poema realiza-se pelo seu modo de fazer: a forma é o que informa.

Eram características da poesia concreta o brincar com formas e cores, a repetição, a decomposição e construção de palavras, a disposição geométrica dos vocábulos na página e a possibilidade de leituras múltiplas. O aspecto mais importante era o visual; por isso, o texto era construído com poucas palavras e, para valorizá-las, investia-se na forma gráfica, no tamanho das letras, nas cores, na semelhança fônica entre as palavras.

Eis a sequência do texto verbal do poema em análise: forma/reforma, forma/disforma, forma/transforma, forma/conforma, forma/informa, forma/forma. Poderíamos interpretar essa sucessão de vocábulos assim: a forma de um poema deve ser reformada, aprimorada, reconstruída, ou até deformada, modificada, para poder adquirir uma nova forma e harmonizar-se para comunicar algo. Existe uma versão em livro desse mesmo poema. Todavia, a transmutação para o ambiente virtual fez com que o texto que só apresentava uma linguagem visual-verbal (a impressa na página do livro) passasse a assumir uma linguagem verbo-visual-sonora. Essa linguagem audiovisual foi viabilizada pelas condições oferecidas pelo ambiente digital, e a base dessa produção poética encontra-se no hibridismo das linguagens, na mistura das várias semioses com os recursos multimídia que a atualizam. O poema na sua versão digital assume um efeito mais dinâmico, ganha nuances de cores diferenciadas e animação, e oferece ao leitor um texto mais sedutor, se o compararmos com a versão estática do livro. Desse modo, a renovação de poemas preexistentes ao serem apresentadas no meio digital potencializa as camadas verbais, visuais, sonoras e de animação, que complementam os sentidos para além do texto impresso.

No que diz respeito à interatividade da Poesia 1, é possível afirmar que esse poema se constitui de grau “um”, as palavras vão mudando o prefixo de quadro em quadro automaticamente, movimentam-se, automaticamente, em uma sequência animada, com interferências de pequenas ilustrações que surgem para revelar o sentido desvendado pouco a pouco, mas o leitor não precisa mover os quadros, cabendo apenas a ele a função de “assistir”, passivamente, o desenrolar do texto.

Não se pode negar que a agregação dos recursos tecnológicos neste poema digital possibilita uma variação interessante, embora os princípios da composição do texto original (a versão impressa) permaneçam. Contudo, trata-se de uma tentativa de equilíbrio entre o conhecimento técnico da informática e o da arte, com ênfase na elaboração de outras formas de linguagem (som+imagem+cor+movimento). Mesmo assim, a interatividade fica restrita ao plano mental do leitor, como uma mera contemplação e interpretação do poema.

Esses exemplos deixam claro que o Concretismo utilizou regras internas precisas e até rigorosas na construção dos poemas visuais, que se tornaram artefatos polissêmicos requalificadores do objeto artístico na sociedade – ora se refere aos produtos industriais da cultura ocidental, ora se refere aos poemas clássicos e, posteriormente, aos temas politicamente corretos.

De outra maneira, algumas particularidades foram reafirmadas, como a utilização da palavra como base do poema, fato que manteve um certo nexu à leitura facilitando o reconhecimento das palavras por parte do leitor. Sendo a palavra a base do poema, e não um sentimento ou uma coisa, os poetas estavam livres para escolher os temas mais convenientes.

A poesia visual do Movimento fortaleceu uma ideologia experimental em busca de inovação, explorando a transformação das tradições sociais e dos modos de produção de acordo com a revolução tecnológica. Por fim, o Concretismo colaborou decisivamente para a experimentação dos poemas digitalizados, das animações gráficas, da poesia sonora e dos processos de *design* focados na criação de interfaces.

3.1.3 Grau 2 de interatividade da poesia com o hiper leitor



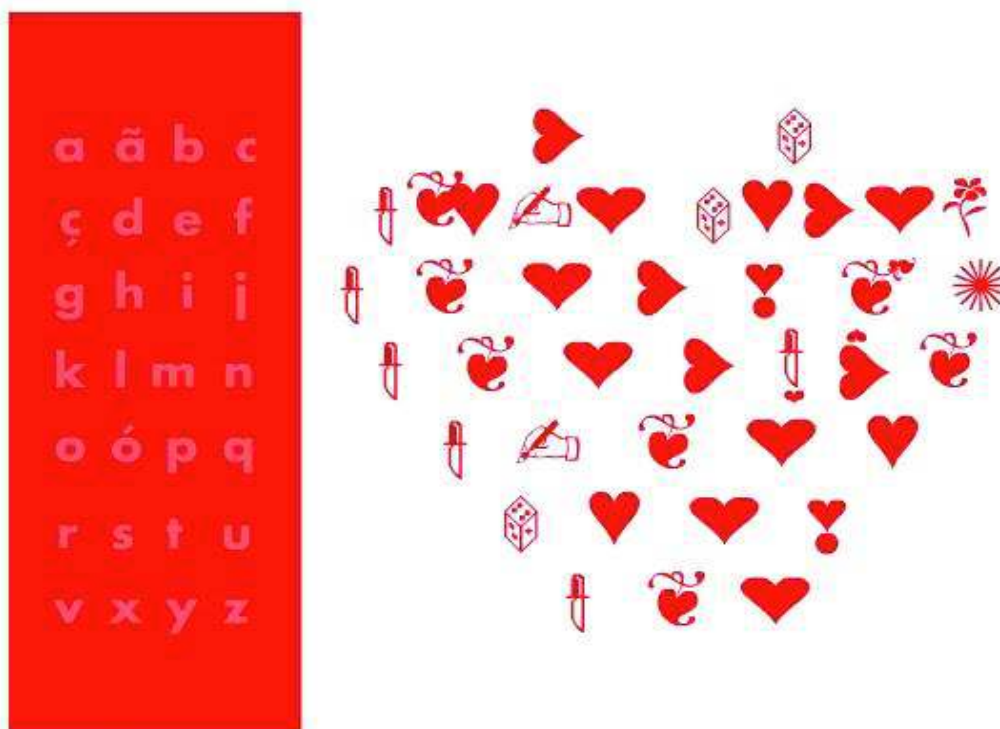
Figuras 9. Poesia Digital 2.

Fonte: GABRIEL, M. C. C. Reflexões no Vazio.

Na Poesia Digital 2, "Reflexões no Vazio", de Gabriel, M. C. C, observada em um ambiente virtual, o leitor é surpreendido por uma tela escura e, conforme o deslocamento do *mouse*, surge uma esfera clara que promove um efeito sonoro e visual brilhante e, aos poucos, as palavras “oco”, “vazio” e “eco” vão povoando a tela do computador. Esse poema estimula a reflexão acerca do que é (ou não) vazio. Como a noção de vazio é relativa, ou seja, depende da percepção de quem observa, o poeta transfere para o leitor o direito de escolha.

O texto impressiona pelos movimentos sugeridos na tela, pelo uso de cores e formas numa tela escura, que assumem um papel preponderante como ferramenta de expressão. Disponibiliza-se uma abertura para participação do leitor, que pode interagir diretamente com o poema na tentativa de descobrir o que há naquele “escuro”. O jogo com as palavras que estão “escondidas” e a disposição gráfica dos vocábulos tornam-se significativos para a construção de sentidos do texto. Analisando a interatividade na poesia em foco, podemos dizer que esta corresponde ao grau “dois”, uma vez que permite ao leitor fazer seleções entre as palavras, embora só haja três opções de escolha.

Diferentemente da Poesia Digital 1, discutida anteriormente, o leitor pode interferir no desenrolar do poema: reflexões no oco, no vazio ou eco? Seguindo esse mesmo parâmetro organizacional, com grau “dois” de interatividade, destacamos a Poesia Digital 3, que também permite ao leitor uma interação a partir do movimento do *mouse*:



Figuras 10 e 11. Poesia Digital 3 e 4.

Fonte: Campos, Augusto de. Cliptocardiograma.

Analisando a Poesia Digital, através do poema “Criptocardiograma”, de Augusto de Campos, em um ambiente virtual, notamos que o texto se forma, na tela, a partir de duas partes. Ao acessarmos o poema, visualizamos letras, à esquerda da tela, sob um retângulo vermelho. Na outra parte da tela, à direita, encontramos a forma de um coração, preenchido, no seu interior, por pequenos símbolos: corações, dados, punhais, flores, mãos, canetas etc. O formato do coração é sugerido pela disposição espacial desses símbolos, todos vermelhos representando a cor tradicionalmente dada ao amor.

O título do poema remete-nos à pictografia, um tipo de escrita pela qual as ideias são transmitidas através de desenhos. Assim, o objetivo do poema é conduzir o leitor a desvendar o enigma, o texto cifrado, que se encontra criptografado na tela. Para tanto, mediante a utilização do *mouse*, ele pode clicar e arrastar todas as letras – uma a uma – que correspondem a cada símbolo que está ao lado. À medida que o leitor consegue descobrir a letra correta, todos os símbolos semelhantes são substituídos por essa letra e, dessa maneira, surgem as palavras. Quando o texto for desvendado, por completo, os recursos tecnológicos reconfiguram o poema e a imagem do coração começa a se movimentar, simulando o pulsar de um coração.

Assim, podemos notar que a poesia é revelada, obrigatoriamente, pela intervenção do leitor no texto. O leitor assume uma participação mais ativa e é admitida uma exploração direta no poema. Vale salientar que, a cada vez que o leitor clica sobre os símbolos e acerta a palavra, surgem efeitos sonoros e de animação, que destacam a presença de uma interatividade na tela. Essa interatividade, que antes era restrita ao plano mental do leitor, no que se refere à interpretação, adquire, agora, um grau maior, pela concreta oportunidade de interação e manuseio do poema, deixando o leitor mais próximo da obra de arte.

Notadamente, o suporte virtual amplia o potencial multissemiótico a partir do movimento das imagens e do acréscimo do som. Contudo, essa interação ainda é limitada; não há uma interatividade plena, mas do tipo reativa: tem seu funcionamento baseado na relação que se resume a partir de um estímulo e de uma resposta. Um mesmo estímulo acarretará a mesma resposta cada vez que se repetir a ação, pois tudo já está “pronto”, previsto.

Dessa forma, o leitor poderá fazer escolhas e movimentos previsíveis em um conjunto de alternativas. Não há espaço para incluir suas próprias palavras, permanecendo o produto com suas características originais. Por se tratar, também, de uma poesia concreta, a disposição espacial destaca-se em detrimento da ordenação sintática do texto. Reina o aspecto visual, o acústico, o espaço tipográfico e os efeitos destes na carga semântica da palavra. Por fim, vejamos, em seguida, um poema que apresenta o grau de interatividade três.

3..1.4 Grau 3 de interatividade da poesia como hiper leitor



Figura 12: Poesia Digital 5.

Fonte: Antunes, A. Crescer. Adaptação: Nunes, Fábio Oliveira.

A Poesia Digital 5, “Crescer”, de Arnaldo Antunes, observada em um ambiente virtual, organiza-se a partir de um emaranhado de letras, na cor lilás, e convida o leitor para interagir no texto, através de uma participação ativa e inventiva. O jogo interativo se dá a partir da formação do verbo crescer e de outras palavras que podem ser criadas através das suas sílabas e letras.

No canto esquerdo da tela, surge a palavra “arraste” para que o leitor possa movimentar, arrastar ou sobrepor as letras com o *mouse*, formando palavras da maneira que achar conveniente. Dessa forma, esse poema promove liberdade ao leitor e, ao unir criatividade com tecnologia, enriquece a criação poética já que o suporte virtual confere à obra um caráter essencialmente lúdico.

A interferência do leitor permite-lhe que se transforme em coautor, visto que pode manusear as letras conforme o seu desejo. No poema em análise, a interatividade é mais alta e centra-se na participação do leitor, o que corresponde a uma interação de grau três, já que “a interatividade está relacionada à colaboração do receptor [...] e encorajada pelo emissor” (FERRARI, 2010, p. 98).

Através de várias modalidades integradas de linguagem (a verbal, a sonora, a animação, além do uso da cor lilás e de diferentes fontes tipográficas), a Poesia Digital promove a experimentação e incita a interação através da ação/reação do leitor. Por não existirem alternativas pré-determinadas, o leitor poderá escolher e criar, de maneira livre, novos sentidos para o poema.

Diante disso, cada leitor poderá alterar quantas vezes quiser o poema, interferindo, diretamente, na sua produção dos sentidos. Mesmo que o planejamento da navegação e as

sequências de percursos potenciais sejam antecipados, o sentido final será construído pelo leitor, e a finalização do texto não poderá ser decidida pelo autor.

Na sequência de Poesia Digital analisada, encontramos três graus diferentes de interatividade – um grau baixo, um grau médio e um grau alto –, que permitiram diferentes possibilidades de participação ao leitor e definiram, respectivamente, a interatividade de maneira passiva, ativa ou colaborativa.

Constatamos na Poesia Digital 1 uma graduação baixa (grau de interatividade “um”), na qual o leitor fica passivo e interage apenas mentalmente, através da leitura do poema. O grau de interatividade médio faz-se presente na Poesia Digital 2 e na Poesia Digital 3 (grau de interatividade “dois”), nas quais o leitor apresenta uma participação mais ativa, através da manipulação do *mouse*, embora o desenrolar do poema já estivesse previsível.

Ainda encontramos uma graduação mais alta (grau de interatividade “três”), como representa a Poesia Digital 4, considerando-se a interferência do leitor na construção de sentidos, na medida em que é instigado a interagir de forma mais direta com o conteúdo do texto, mexendo nas palavras, organizando as ideias, tornando plurissignificativa a sua atuação como coautor do poema digital. A partir desse estudo, podemos afirmar que, diante das possibilidades de representação e dos seus aspectos renovadores, a manifestação poética favorece ao leitor um espaço produtivo à imaginação e à criatividade, potencializado pelos recursos da mídia digital.

Por fim, é importante dizer que esse gênero emergente é um representante das mudanças de uso da linguagem no nosso tempo, e torna-se significativo investir no seu potencial semântico, na sua capacidade expressiva de criação. A poesia digital “merece” ser mais estudada, pois há muito a ser abordado sobre o tema, inclusive, para se revelar grandes poetas ainda desconhecidos pela crítica brasileira.

CAPÍTULO 4

OUTROS RECUSOS EXPRESSIVOS DIGITAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS COMPOSICIONAIS INTRODUÇÃO

Existe a necessidade de uma compreensão maior deste momento contemporâneo, no sentido de valorizarmos o tecnicismo e o sensível artístico para pensarmos simultaneamente tanto o prazer de beleza quanto o produto cultural. É relevante considerar que o caleidoscópio que rodeia o nosso contemporâneo pós-moderno, na velocidade em que vivemos, parece estar sufocando o discernimento daqueles que mergulharam para o seu interior, esquecendo que é mais relevante ser do que ter.

Compreender a estética do imaginário, nas manifestações iconográficas pós-modernas, há que resgatar conceitos da hipermodernidade que sendo um estilo possui paradigmas definidos tais como: O progresso, a *avant-garde*, a busca pelo novo, pelo único e o original. Buscando o racional, em muitas de suas manifestações, como as da *op-art*, a hipermodernidade tornou-se exclusivista das tendências anteriores das imagens, conforme Harvey (1992), Connor (1992), Teixeira Coelho (1996), entre outros autores que conceituam suas tendências. Este estilo recusou o *kitsch*, buscando a linearidade das formas e do pensamento, a ciência, a pureza de uma arte pela arte, mais hermética, com grande reverência à obra única, original e aurática.

A contemporaneidade, por sua vez, é inclusiva, é uma tendência, ou uma condição que aceita praticamente todas as manifestações do imaginário humano, afirmam ainda os mesmos autores já citados e é uma condição do contemporâneo cuja palavra *estilo*, ainda é posta em debate. Esta condição pós-moderna, então, valoriza o eclético, a ambiguidade, a polissemia, a hibridização das muitas formas, mantendo um jogo de uma iconografia eclética e buscando a multidimensionalidade e a liberdade, de acordo com os autores referidos, assim também como Bauman, em sua obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1998).

Percebe-se, ao mesmo tempo, no imaginário visual do pós-moderno, que a divisão entre cultura de elite (a aura artística) e cultura popular, (o *kitsch*, a colagem) não tem mais sentido, uma vez que a obra híbrida é combinatória e desconstrucionista, alimentada pelo imaginário. O imaginário pode ser brevemente definido aqui como processo de relação entre o universo subjetivo e a realidade objetiva. De acordo com Gilbert Durand (1998), a realidade é acionada pela presença do imaginário, no qual está.

As novidades impostas pela era digital, o computador, a *Internet*, as redes sociais, o correio eletrônico vem conduzindo o homem a um mundo imaginário e globalizado, ao qual Mc Luhan já desvelara: Se o presente é o futuro do futuro, que surgiu do passado será antevisto por alguns, e, no entanto, será sentido e vivido por todos, muito adiante do seu real. Na hipermodernidade, almejava-se um pensamento baseado na razão e na concretude do fato, pregando-se a abolição total da imagem, que pudesse representar uma mentira, uma falsidade (DURAND, 1998).

O atual momento das tecnologias uniu sensibilidade com ciência, desenvolveu-se rapidamente, mas a sociedade parece ainda despreparada para exercer domínio sobre esses novos conceitos para investir na vida social, na vida privada e na vida acadêmica ao mesmo tempo. “O imaginário é alimentado por tecnologias”, diz o sociólogo Michel Maffesoli (2001a), e se vivemos num mundo complexo, sem verdades absolutas, como afirma Edgar Morin (1998), é pelo imaginário que retornamos às raízes de nossos mais íntimos sentidos, o que nos faz remeter aos sonhos, aos mitos, às fantasias e, assim, a novos conceitos artísticos.

A tecnologia nos dias de hoje faz com que cada vez mais paremos e pensemos sobre as novas práticas dentro da sala de aula, da cultura, no fenômeno técnico em sua forma de totalidade. É fato que as matérias-primas artísticas muitas vezes são substituídas por mecanismos digitais, onde as humanizações das tecnologias tornam-se cada vez mais comuns. Mas se levarmos em consideração que instrumentos técnicos sempre foram usados por artistas em todos os tempos, pincéis, espátulas, telas, nada mais natural que o uso das novas tecnologias pelos artistas contemporâneos, computadores, *softwares*, celulares etc.

Fica-se evidente que as novidades tecnológicas podem e devem ser agregadas à arte, multiplicando as possibilidades de expressões artísticas em novos suportes. O híbrido e o cíbrido, a união das técnicas artísticas através das novas formas tecnológicas presentes como suporte e como ferramentas na contemporaneidade, resultando em consequências psíquicas e sociais, atestam a humanização das artes através das manifestações artísticas em seus desdobramentos sensíveis nas mãos de artistas como Giselle Beiguelman.

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 Paz:

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” relaciona-se 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). A linguagem 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.

Revê-se a compreensão de 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 à compreensão de como um projeto experimental se fez na poesia, durante todo o século passado e, ainda se faz 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, faz-se 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 prática da técnica alterou intrínseca e fundamentalmente, na

sua relação com a arte, o conceito do fenômeno artístico. Esse aspecto deve ser levado em consideração, pois o poeta utilizou as tecnologias digitais para realizar as composições artístico-literárias visando a 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 poesia impressa, 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 aquele somente pode ser realizado por meio da tela de um computador.

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, faz-se necessária a compreensão de sua utilização para as composições poéticas desde a 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 corresponde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da 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 corresponder, em que o homem escuta propriamente o apelo da linguagem, é a saga que fala no elemento da poesia. Samuel Ramos (1958, p. 24), 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”. Portanto, para o filósofo alemão, a palavra, que é essencialmente poesia, tem a possibilidade de ser pura e oculta.

A união poética relaciona-se ao aprendizado, ao conhecimento, pois é uma prática que se realiza por meio de uma instrução formal, não sendo executada naturalmente. Com efeito, todo autor e todo escrito impõem 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 em 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”.

O poema, 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).

Entende-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 a 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 extrato 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.

4.1 A poética no poema contemporâneo

A atividade poética vem sendo explorada cada vez mais nos meios eletrônicos-digitais, de forma que se tem buscado adequar o uso da palavra às mais diferentes técnicas e tecnologias como forma de comunicação poética. Esta tendência retira a palavra da inscrição exclusivamente verbal, para experimentar outros sentidos, não apenas o visual, mas também o oral. Através da tradução intersemiótica – aquela que possibilita a transposição sígnica de um sistema semiótico para outro com abertura para a recriação da linguagem, criou-se a primeira possibilidade de interação da poesia em meio digital.

Um dos objetivos desta dissertação é fazer uma reflexão sobre as questões teóricas e práticas na produção da poesia digital, que mudanças ocorrem neste processo de transposição dos meios convencionais para o eletrônico, que pensamentos norteiam este fazer poético e, finalmente, quais os fatores e aspectos relevantes neste percurso da poesia através da tradução intersemiótica.

A palavra (poesia) tomou nova forma no mundo pós-moderno, rompeu com alguns paradigmas literários e criou, ao mesmo tempo, novas possibilidades de concepções do poema. A palavra deixa de ser linguagem verbal e amplia seus horizontes, suas delimitações, para tornar-se texto verbal, sonoro, visual, audiovisual e digital em outro contexto.

Esta interatividade busca equilibrar os meios do ciberespaço e a literatura, enfatizando o dinamismo e a criatividade. Visa à elaboração de uma linguagem resultante de uma fricção dos mecanismos tecnológicos e os sentimentos humanos.

Os vários aspectos analisados da poética dentro do contexto digital são: resultado da junção da palavra e imagem, metáforas ou ausência de palavras, imagens utilizadas em substituição dos signos verbais, recursos tecnológicos e eletrônicos como produtores de sentido.

Partindo dos pressupostos de Deleuze (1991) e Barthes (1970) sobre o atrito entre artes, o resultado destas fagulhas seria um terceiro elemento, sabendo-se que este atrito é de ordem sígnica e que estes signos estariam em processo de mutação. Esta fricção dos processos

literários já existentes com os procedimentos videográficos e digitais funda-se sobre conceitos da hibridização de linguagens.

A instabilidade da palavra converge para uma diversidade plurissignificante de imagens, rompe com concepções ultrapassadas, abandona e reinventa sua constituição, mas, acima de tudo, propõe novas maneiras de entender nossa existência. Revela, ainda, de alguma forma, a dispersão e a reorganização sígnica. É uma atividade de motivação semiótica de sobreposição e entrecruzamento de códigos e discursos que possibilita à leitura múltiplas travessias de sentido.

4.2 A poética digital na visão do artista contemporâneo Arnaldo Antunes

Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho nasceu no dia 2 de setembro de 1960, em pleno modernismo e pós-modernismo, na cidade de São Paulo. Em 1973, Antunes esboça os primeiros poemas e inicia, a partir de então, sua intensa paixão pela arte, que se transfigurará nas mais diversas formas de expressão possíveis: de cantor, poeta e pintor a ator e artista do *design* digital.

Atualmente com 58 anos, situa-se entre os autores contemporâneos de maior expressão e é ainda ativo e claramente influenciado pelas vanguardas do modernismo, o concretismo principalmente. Defende a liberdade da poesia e das formas linguísticas de expressão atuais, pois para ele, quanto mais se mistura mídias e criatividade, mais os sentidos interligam-se enriquecendo as interpretações

O inclassificável poeta afirma não pertencer a nenhum movimento ou conceito. Apesar de reconhecer sua influência concretista, o cantor, músico, poeta, entre outras coisas, vê sua arte como uma mistura de tudo. O músico e poeta criou, no meio digital, uma ponte entre estas diferentes linguagens, quebrando de vez com a dicotomia literatura x música. Sua arte evidencia a valorização do conteúdo sonoro e visual, possibilitando diversas leituras.

NOME

Algo é o nome do homem
 Coisa é o nome do homem
 Homem é o nome do cara
 Isso é o nome da coisa
 Cara é o nome do rosto
 Fome é o nome do moço
 Homem é o nome do troço
 Osso é o nome do fóssil
 Corpo é o nome do morto
 Homem é o nome do outro

No poema “Nome”, o autor utiliza-se da palavra como elemento de desconstrução da figura humana, o qual ele classifica e, ao mesmo tempo, desclassifica de qualquer tipo de conceito (homem, moço, cara, algo, coisa, troço). Este homem já perdeu toda sua identidade, tornou-se um vazio total. É um tudo e o nada em um mundo frio, subjetivo e impessoal.

Os vários conceitos do homem expandem-se, chegando ao limite abstrato da existência, causando até mesmo certa estranheza. O músico-poeta utiliza-se de sua voz, de forma seca, em um tom quase agressivo, provocando uma sensação de impessoalidade.

O ser humano sempre esteve à procura de referências, de suas origens e de seu eu interior. No poema, a identidade deste homem é colocada em xeque e vista como um ser multifacetado, confrontado com as múltiplas formas que adquiriu na relação com o outro e até consigo mesmo.

O poema remete-nos a uma realidade onde a figura do homem pode ser observada de diferentes ângulos e leva-nos a uma profunda reflexão sobre este ser enquanto parte de um meio, qual seu valor, sua função, sua forma e seu conteúdo.

Diferente

tá tudo tão diferente
eles são tão parecidos mas não como nós
eles falam outra língua apela nossa voz
eles são tão bonitos
mas não são como a gente
eles vêm de muito antes que nossos avós
eles fazem companhia mas estamos sós
tá tudo tão diferente
eles são de carne e osso mas não têm suor
eles têm os olhos grandes para ver melhor
eles têm a boca grande.

A imagem de um feto em formação revela-nos uma estranha metamorfose humana antes de adquirir sua aparência final. Os movimentos contínuos deste diferente ser durante o vídeo sugere a criança em seu mundo particular, sozinho, isolado, desenvolvendo suas percepções e experiências em sentidos multiníveis, inserido em um sistema dinâmico de relações internas e externas.

O poema faz uma abordagem ao processo de vinculação das crianças a alguns estranhos personagens da televisão e do cinema. Isto nos leva a refletir em como tal processo afeta-as em sua formação como indivíduos.

A mídia atual fugiu do seu papel de divertimento e lazer, tornando-se um instrumento pelo qual o mundo é apresentado ao indivíduo, muitas vezes, sendo esse o único instrumento. Dentre as mídias, há uma grande representatividade da televisão, que tendo fortes efeitos em massa, cria um cenário de multimídia apresentado diariamente a crianças, modelando comportamentos e relações interpessoais (BOURDIEU, 1997).

A relação feita entre os nomes de personagens de desenhos animados e o bebê, sendo gerado, pode ser analisada de duas formas. Primeiramente, pela influência da mídia na personalidade de uma criança. É nessa relação da criança com os super-heróis que são plantadas as sementes de valores e ética.

O texto vem acompanhado de uma música ritimada por instrumentos variados e diferenciados como chocalho de lata, berimbau, violão de aço, tablas, vaso, tubofone, entre outros, propositalmente para nos remeter a um universo infantil.

Arnaldo Antunes busca exatamente isto em sua poesia, trazer uma nova visão sobre as coisas mais simples do cotidiano, algo antes impensado. Fala com as pessoas de forma particular e, ao mesmo tempo, irreverente, sempre inserindo alguma estranheza, alguma coisa que altere nossa sensibilidade. É ele quem afirma: “Eu trabalho com criação, desejo experimentar, questionar o gosto comum, e ampliar, de alguma forma.”

O multimidiático e ciberpoeta Arnaldo Antunes, configura-se pelo uso das tecnologias para representar signos verbais e não verbais, fazendo uma interação entre diferentes códigos através da palavra e da arte. Sua poesia contemporânea está em constante mutação juntamente com as novas tecnologias, em que observamos o predomínio de imagens, vista que é a linguagem visual da palavra. Ele pode ser considerado um poeta experimentalista, brinca com a linguagem, dela cria imagens e novos significados, busca a liberdade de produzir e expressar sua poesia de forma independente.

Apesar de inegável sua influência concretista, e também referências como de James Joyce e Mallarmé, torna-se impossível rotulá-lo de alguma forma, pois Antunes realiza uma mistura de muitos estilos.

No poema intitulado “Cromossomos”, o poeta brinca com a palavra transformando-a em outras. A linguagem aqui se torna o eixo central de ligação entre autor e leitor e a aliteração faz-se presente nesse jogo em que a estética se diferencia dos poemas até então concebidos através da disposição da palavra na página (influência do concretismo principalmente).

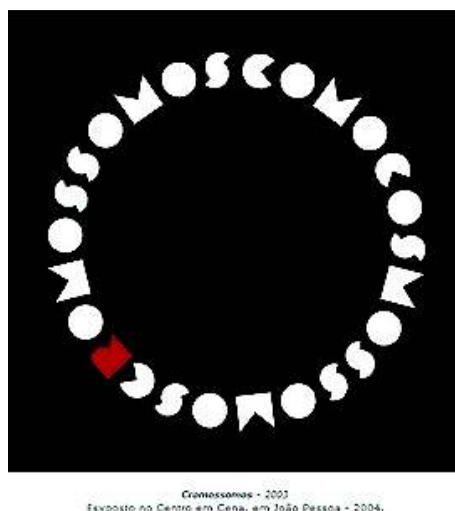


Figura 13. Cromossomos

O valor do artístico e as influências que rodearam Arnaldo Antunes, ao longo do tempo, se relacionam diretamente ao *marketing*, aos meios de comunicação e à velocidade de informação que as grandes cidades exigem.

Ao mesmo tempo, creio só terem sido possíveis tais formulações pessoais pelo fato de eu haver nascido, crescido e vivido sempre em São Paulo. Por essa ser uma cidade que permite, ou mesmo propicia, esse desapego para com raízes geográficas, raciais, culturais. Por eu ver e viver São Paulo como um gigante liquidificador onde as informações diversas se misturam, se atritam gerando novas fagulhas, interpretações, exceções. Por sua multiplicidade de referências étnicas, linguísticas, culturais, religiosas, arquitetônicas, culinárias. [...] São Paulo fragmentária, com sua paisagem recortada entre praças e prédios; com o ruído dos carros entrando pelas janelas dos apartamentos como se fosse o ruído longínquo do mar; com seus crepúsculos intensificados pela poluição; seus problemas de trânsito, miséria e violência convivendo com suas múltiplas ofertas de lazer e cultura; com seu crescimento indiscriminado, sem nenhum planejamento urbano; com suas belas alamedas arborizadas e avenidas de feiura infinita. [...] São Paulo de muitas faces, para que façamos a nossa, a partir de sua matéria múltipla e mutante. Talvez isso constitua alguma forma de identidade (ANTUNES, 1997)

Antunes passou a utilizar os recursos tecnológicos como a *internet* (computador) não somente pelas exigências da (pós) hipermodernidade, mas também pelo leque de opções, tanto para o criador quanto para o leitor. O hipertexto é uma ótima ferramenta para os artistas atuais porque além de permitir a exploração gráfica da página (tela) e o aspecto visual da palavra, permite que o autor crie uma poesia animada, onde há movimento e áudio, “coisa” que Antunes adora fazer.

No livro *Poesia Visual–Vídeo Poesia*, vários especialistas, tanto na arte da computadorização gráfica (Marcelo Zuffo, Leonardo Cadaval, Paulo Marques) quanto da poesia concreta (Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Julio Plaza, Marshall McLuhan), argumentam que a poesia concreta veio para mudar o cenário linguístico e explorar os novos

tipos de manifestações de arte possíveis. A cibernética inovou e enriqueceu esse cenário, e cada nova forma de tecnologia disponível que transforma a sociedade pode transformar também a poesia concreta, que não estabeleceu limites ou regras de criação/interpretação.

A palavra poética de Arnaldo Antunes, como exemplar dessas considerações, será aqui proposta a uma breve reflexão, diante das variações de sentidos ocasionados, em prioritário, por sua maneira própria (estilística) de se relacionar e expressar as palavras, nesse caso, por meio do poema “Rio: o ir” (1997, p. 45), um trabalho específico entre sentido, palavra e imagem. Nesse ato artístico, há um posicionamento particular do poeta com a linguagem, muito usual no percorrer de sua obra. Com camadas múltiplas de significação, a procura de clareza expressiva atrelada à “coerência de esquemas lógicos”, André Gardel (2006) salienta que “No ato de desentranhar poético do não-poético, Arnaldo Antunes negocia com métodos, vocábulos e composições das ciências naturais, principalmente a física e a biologia”.

Na construção artística mencionada, salienta-se a estrutura poética formada por base da dupla apresentação: o poema visual é exibido a partir da palavra rio, disposta de forma circular para, infere-se, aludir ao caráter cíclico e contínuo das águas, em metáfora à vida, ao qual os rios levam ao mar (como um ralo natural) que é, simultaneamente, ponto de partida e de chegada; sucessivo e sequente. O verso-título que compõe o poema, por sua vez, está posicionado em uma espécie de equação onde a palavra rio está exposta, compatível à sua constituição inversa (o ir), de modo a sugerir a ênfase aos movimentos de ida e volta em representação à confluência natural e contínua do rio. Portanto, em complementação ou completude a outra parte do poema – que pode ser lido do interior ao exterior ou do exterior ao interior.

Percepções plausíveis a partir do todo discursivo que tende a apresentar liames com outros discursos ou uma cadeia verbal constituída de enunciações, ao qual, um enunciado provoca outro.

Nas palavras de Bakhtin/Volochínov, a enunciação realizada “é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites” (2012, p. 129); afinal, a enunciação é de natureza social (2012, p. 113) e a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação (2012, p. 117). É conveniente ressaltar, contudo, entre as inúmeras relações entre enunciados de momentos históricos distintos associados à obra em análise, dentre variadas experimentações estéticas e parcerias, em conscientização, é claro, de que os diálogos existentes em um dado enunciado são inesgotáveis, a conveniente ligação com a canção “O rio” (2006), composta por Arnaldo Antunes, Marisa Monte, Carlinhos Brown e Seu Jorge.

Ouve o barulho do rio, meu filho
 Deixa esse som te embalar
 As folhas que caem no rio, meu filho
 Terminam nas águas do mar
 Quando amanhã por acaso faltar
 Uma alegria no seu coração
 Lembra do som dessas águas de lá
 Faz desse rio a sua oração
 Lembra, meu filho, passou, passará
 Essa certeza, a ciência nos dá
 Que vai chover quando o sol se cansar
 Para que flores não faltem
 Para que flores não faltem jamais

(<http://www.marisamonte.com.br/pt/musica/infinito-particular/cifras/infinito-particular-o-rio>. Segue link da canção para ser lida/ouvida, uma vez que o gênero é composto de, no mínimo, letra e música e, nesse caso, tratar de um enunciado construído a partir de um outro, anteriormente existente. Processo típico em AA, já iniciado quando ele se encontrava nos Titãs. Exemplo: Poema e canção “O que”, em análise por Luciane de Paula).

Por meio da letra aludida, nota-se que o sujeito da canção revela um apelo ao outro (ouve o barulho do rio, meu filho) suggestionado por inúmeras metáforas. O sujeito lírico apresenta, ao percorrer a canção, a atenção ao som típico do rio (como uma canção de acalanto – Deixa esse som te embalar) destinado a deixar-se levar pelo curso da vida, por uma espécie de “destino”, marcado, aqui, pela natureza e, especificamente, pelo rio às ondas do mar. O rio é outra vez citado por seu caráter sequente em menção a elementos físicos e lógicos, em paralelo, neste plano de sentido, com a simbologia à passagem “indispensável” do tempo (lembra, meu filho, passou, passará).

O rio, em suma, é equiparado a uma oração por transmitir serenidade sonora e prosseguir em um processo natural imprescindível para vida (Que vai chover quando o sol se cansar / Para que flores não faltem / Jamais). O acontecimento poético, mesmo em gêneros diferentes, é, portanto, ocasionado por uma ressignificação semântica atrelada à forma de expressão, ao trabalho com a palavra, ao agir na linguagem e como ou quem atribui-lhe sentidos – a compreensão com a promoção de diálogos específicos inexauríveis que se complementam entre si e, solicitam, em seu todo, a harmonização de sentidos.

Em essência de texto, por fim, alude-se ao poeta Paes (1996) que, por sua vez, remete à máxima filosófica de Heráclito, aqui exposta como epígrafe inspiradora desta breve reflexão, pois a palavra poética nunca se gasta por completo: “quanto mais se brinca com elas, mais novas ficam / como a água do rio que é água sempre nova / como cada dia que é sempre um novo dia / Vamos brincar de poesia?”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe a necessidade de uma compreensão maior deste momento contemporâneo, no sentido de valorizarmos o tecnicismo e o sensível artístico para pensarmos simultaneamente tanto o prazer de beleza quanto o produto cultural. Sobre a inclusão da literatura digital na rede de ensino, Buckingham (2003) afirma que: “O advento da mídia digital apresenta desafios ainda mais amplos para a escola enquanto instituição”.

Uma questão-chave, levantada por vários autores, concerne ao seu papel no enfrentamento das desigualdades de acesso à tecnologia surgida na sociedade. Acesso, neste sentido, é mais do que disponibilidade de equipamento, ou uma questão de habilidades técnicas: é também uma questão de capital cultural – a capacidade de usar formas culturais de expressão e comunicação (BUCKINGHAM, 2010, p.53). Literatura digital é a obra literária criada em meio digital, utilizando ferramentas próprias que permitem uma interação com o leitor.

Por possuir características diferenciadas da literatura impressa, por ser uma obra criada em meio digital que permite uma interação com o leitor, esse tipo de literatura é, muitas vezes, excluído pela crítica literária e pela teoria da literatura por não se adequar quando aplicadas a esse tipo de obra literária. A inclusão da literatura digital em sala de aula faz-se, de uma forma ou de outra, imprescindível, porém como observado nas atividades de leitura em meios digitais, ainda é tarefa que demanda trabalhos com habilidades e competências numa concepção mais ampla.

Os adolescentes possuem amplo acesso aos meios digitais, porém, concentram suas atividades em jogos eletrônicos e, principalmente, nas redes sociais. Em sua maioria, os alunos possuem acesso às novas tecnologias, mas estão mais concentrados em utilizar esses meios como os utilizam no dia a dia e não como ferramenta de estudos. Isso causou um impacto negativo na realização das atividades de leitura literária no computador.

Com a popularização da tecnologia da informação e da comunicação, novas relações com o saber se configuram, e nesse cenário está a prática educativa. Essas relações estabelecidas têm sido estudadas a partir de vários posicionamentos teóricos, alguns de forma pessimista, revelando efeitos nefastos da tecnologia nas relações sociais, e outros de forma otimista, e até um tanto idealista. O fato é que uma nova maneira de interagir com o conhecimento, e, principalmente, com a leitura está posta. A escola como a principal agência de letramento não pode se abster dessa discussão; é fundamental que incorpore as práticas de letramento digital ao seu universo didático metodológico.

Ramal (2002) aponta que a rigidez dos currículos e a postura pedagógica monológica restringem as leituras e autorias possíveis em sala de aula, enfim o modelo cartesiano e linear encontrado no ambiente escolar tem sido questionado na cibercultura. No presente trabalho procurou-se, dentro das possibilidades técnicas disponíveis, incorporar os gêneros digitais, e, sobretudo, a tecnologia às aulas de leitura. Trata-se de elaborações didáticas de aulas de leitura, contando como registro da leitura o gênero discursivo blog. As interações em sala de aula foram significativas e contextualizadas; os estudantes sentiram-se sujeitos de seu dizer, seja pelas discussões em sala ou através da postagem ou comentários no blog.

Foi dada ao grupo a oportunidade de uma interlocução real, composta de um auditório interativo, de um gênero delineado pelos próprios estudantes, possibilitando a prática de uma leitura reflexiva e também atrativa aos adolescentes. A partir de uma abordagem discursiva da linguagem, também foram percebidas as alterações nos processos de leitura, ou seja, perceber que se lê diferentemente um texto no suporte papel e um texto eletrônico. Não se trata de supervalorizar o suporte, mas sim de perceber sua influência nas interações contemporâneas, e cabe ao professor de língua portuguesa repensar seus conteúdos e estratégias para que de fato ocorra aprendizagem significativa tanto de leitura como de escrita. Como vai se estabilizar, se isso for possível, a interação discursiva da leitura e da escrita a partir do hipertexto, ainda não se sabe, mas de acordo com Chartier (2002), “Como leitores, sem saber, a inventamos”.

Com a forte influência das tecnologias digitais alterou-se o espaço da escrita, modificando a forma de autores e leitores relacionarem-se com os textos, surgindo, assim, novas formas de criação artística, realizadas no ciberespaço, requerendo de autores e leitores o desenvolvimento de habilidades multimidiáticas utilizando-se de diferentes sistemas semióticos, além dos recursos tecnológicos ou técnicos que envolvem o texto.

Com isso, as poéticas digitais apresentam 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, velhas 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 configura-se pela expansão de elementos significativos.

A poesia sofreu 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.

Mostra-se, por meio dos inúmeros exemplos apresentados e comentados neste trabalho, que, no transcorrer dos séculos, o trabalho artístico 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.

Contudo, buscou-se explicitar de que forma a poesia visual e a poesia multimídia relacionam-se com 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.

Os 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. Dessa forma, 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.

Portanto, 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 importante 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 é que se apresentam suscetíveis de serem apreendidos na plurissignificância do texto poético multimidiáticos. 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, baseia-se 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 artísticos. 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 padroniza-se 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

- AARSETH, Espen. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, EUA: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- _____. Éd. de M. Adéma et M. Décaudin. Paris: Gallimard, 1994 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia digital: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar.
- ANTONIO, J. L. Poesia eletrônica no Brasil: alguns exemplos. *Revista Cibertextualidades*, n. 2, 2008. Acesso em: 10 ago. 2013.
- ANTUNES, Arnaldo. *Crescer*. Adaptação: Nunes, Fábio Oliveira. *Dois ou mais corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Nome. São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993. (Livro, DVD e CD)
- _____. *Revista CULT: revista brasileira de literatura*. São Paulo: n.4, nov., 1997, p. 07-13. Entrevista.
- APOLLINAIRE, G. *O Euvres en Prose Complètes II*. Éd. de P. Caizergues et M. Décaudin. Paris: Gallimard, 1991 (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).
- ARAGÃO, António (1965), “Intervenção e Movimento”, *Jornal do Fundão*, Suplemento, 24 de Janeiro (consultado em Hatherly, Ana/ Melo e Castro, E. M. de (orgs) (1981), *Po.Ex. Textos teóricos e documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 51-56). - (1968), *Mais Exactlymente P(r)o(bl)emas*, Funchal, s.n.
- ARANTES, Prescila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.
- BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. (VOLOCHINOV). (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção debates).
- _____. *O óbvio e o obtuso*. 2 reimpressões. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Aventura Semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *O rumor da língua*. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUCKINGHAM, David. *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture*. Cambridge: Polity, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-hipermodernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
BEIGUELMAN, Giselle. *Admirável mundo cívico*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf>>. Acesso em 18 de maio, 2010.

BANDEIRA, J. BARROS, L. de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify /Centro Universitário Maria Antônia – USP, 2002.

BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se – arte/mídia/política/cibercultura*. São Paulo: Peirópolis, 2005.

_____. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

_____. *Poesia nômade*. São Paulo: Trópico 30.10.2003. Disponível em: < <http://www.poetrica.net/portugues/tropico.htm> >. Acesso em: mar. de 2010. Entrevista concedida à Mirna Feitosa.

_____. *Poética*. Disponível em :< <http://www.poetrica.net/> >. Acesso em: jan. de 2010.

BOURDIEU, P. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.

CAMPOS, Augusto de. <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

_____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Viva Vaia*; poesia 1949-1979. São Paulo: Duas Cidades, 1979, 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. & CAMPOS, C. *Poesia é risco*. São Paulo: Polygram, 1994. 508-2 /526

_____. et al. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4ª. ed.

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. A poesia na festa da língua. In: COSTA, Murilo Jardelino da (Org.). *A festa da língua*: Vilém Flusser. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010, p. 137-146.

CASA NOVA, Vera. Errâncias poética à la brasileira. *Aletria*: revista de estudos em literatura. Belo Horizonte, n. 06, p 13- 17, 1998/1999. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

_____. Fricções. *Aletria*: revista de estudos em literatura. Belo Horizonte, n.08, p. 72-76, 2001. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

_____. *Texturas*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2002.

_____. *Desertos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

_____. *Fricções*: traço, olho e letra. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____.; KRAISER, Marcelo. *Lucia Rosas*: textos impuros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

—————; BOAVENTURA, Flávio. *Elipses*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007

CASTRO, E. M. de Melo e. *Trans(a)parências: poesia – I: 1950-1990*. Sintra, Portugal: Tertúlia, 1990.

—————. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Vega, 1988. 22

—————; FERNANDES, João (Coord.). *O caminho do leve / The Way to Lightness*. Tradução: John Havelde e Sofia Gomes. Porto, Portugal: Museu Serralves, 2006. 303p. Catálogo de exposição, 10 fev.-30 abr. 2006, Museu de Serralves.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. 1 reimpressão. São Paulo: Unesp, 1999.

—————. *Os desafios da escrita*. Tradução de Flávia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992.

CORRERO, Cristina; REAL, Neus. *Panorámica de la literatura digital para la educación infantil*. Textura, Canoas, n.32, set./dez. 2014, p. 224-244.

CORTEZ, Glauco. *O espaço da Comunicação: por uma teoria do espaço mediador social*. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

—————. *Ágora e a mídia moderna: espaços de comunicação e jornalismo na Antiguidade*. Estudos de Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 1, n.1, p. 143-151, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

—————; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995. v.1

—————; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997. v.5

—————. *O ato da criação*. Tradução José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, 27/06/1999. Caderno Mais! São Paulo, p. 4-5.

DONGUY, Jacques. *Poesia e novas tecnologias no amanhecer do século XXI*. Tradução: G. B. Muratore e Diana Domingues. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997, p.257-271.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FERRARI, Pollyana. *Jornalismo Digital*. 2TM edição. São Paulo: Contexto, 2004.

GABRIEL, M. C. C. *Reflexões no vazio*. Acesso em: 10 ago. 2013.

GYÖRI, L. P. 995 - Seção Especial: Arte Eletrônica: Nova Estética: Critérios para uma Poesia Virtual. In: *Dimensão: Revista Internacional de Poesia*, Uberaba, MG, ano XV, nº 24, p.127-129,133.

1995a. - *Vpoetry*. <http://www.postypographica.com/menu-en1/genres/vpoetry/menu-en.htm>

1996 - Virtual poetry, in AAVV. *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*.

GRÜNEWALD, José Lino. *Transas traições traduções*. Salvador, Bahia: 1982. 40 f s/pag. ilus. (CÓDIGO 7). Traduções de poemas de William Shakespeare, Ezra Pond, William Carlos Williams, T. S. Eliot, e. e. cummings, Dylan Thomas, Pierre de Ronsard, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Guido Cavalcanti, e um poema (até então) inédito de José Lino Grünwald. Ex. bibl. Antonio Miranda.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

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

Hansen, D. M., & Larson, R (2005). The Youth Experience Survey 2.0. Unpublished manuscript, University of Illinois at Urbana-Champaign. Retrieved from <http://web.aces.uiuc.edu/youthdev/>. HEIDEGGER, Martin. *Arteypoesm*. Trad. epílogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

HIGGINS, Dick. *Modernism since postmodernism. Essays on intermedia*. San Diego: San Diego State University Press, 1997.

HUYGHE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

KAC, Eduardo. Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry. Originalmente publicado em *Holographic Imaging and Materials* (Proc. SPIE 2043), Tung H. Jeong, Editor (Bellingham, WA: SPIE, 1993), pp. 72-81. Disponível em:

<<http://www.ekac.org/holopoetry.hypertext.html>> Acesso em jan. 2010.

———. *Storms* (1993). Disponível em: <<http://www.ekac.org/storms.swf>>. Acesso em: jan. de 2010.

———. *Luz e Letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

———. (Org.) *Media Poetry: an international anthology*. Chicago: The University Chicago Press, 2007.

KOMESU, F. C. Blogs e as práticas de escrita sobre si na Internet. In: MARCUSCHI, L. A. e XAVIER, A. C. (Orgs.). *Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

LAURENTIZ, Silvia; LAURENTIZ e GABRIEL. Community of words: a flow between the individual and the collective. [s.d.]. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentz/text/Community_of_Words.pdf>. Acesso em: mar. De 2010.

———. *Econ* (1999); *Cidade* (2001); *Móvil 3* (2003). Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>>. Acesso em: jan. 2010.

———. Grupo Poéticas Digitais. *Pedralumen* (2008). Disponível em: <http://poeticasdigitais.wordpress.com/>>. Acesso em: jan. de 2010.

_____. Subjetividade em rede: um sistema complexo. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (Org.). *Estéticas tecnológicas: Novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008.

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

_____. Quatro obras típicas da cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies.

MACHADO, A. - A imagem eletrônica: problemas de representação. *Face*, revista, PUC-SP: COS, v.2, nº 1, janeiro/junho 1989, p. 69-81.

1994 - As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In: *Imagens*, revista, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, nº 3, dez. 1994, p.8-14.

1996 - Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. 2.ed. SP, EDUSP.

1997 - Hipermídia: o labirinto como metáfora. in DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Trad. G. B. Muratore e D. Domingues (original francês). SP: Ed. UNESP, (Primas), p.144-154.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. Revista Famecos. Mídia cultura e Tecnologia. N. 15, ago. 2001 (a) Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 74-81.

_____. *O eterno instante*. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Lisboa: Instituto Piaget, 2001(b).

MALLAHRMÉ, Stephane. *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.

_____. Resposta de Mallarmé ao inquérito feito por Jules Huret aos escritores franceses no final do século passado.

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

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Ed. Unicamp. (Viagens da Voz) 1991.

_____. Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual. São Paulo: Editora Ática, 1998. 144 p. ISBN 85-08-07211-2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: Duarte, Rodrigo (org) *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 257-286.

MOLES, A. *Arte e computador*. Trad. P. Barbosa (original francês). 1990. Porto: Afrontamento. (Grande Angular 3).

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

- MORIN, Edgar. *O método*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- PAES, José Paulo. *Quem, eu?* São Paulo: Atual, 1996.
- PAZ, Octávio. O arco e a lira. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. A dupla chama. Amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. Signos em rotação. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3 ed. São Paulo: 34, 2001.
- _____. *Redes Sensoriais*. Rio de Janeiro: Contracapa. 2003.
- PESSOA, Fernando. Obra em prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. *Revista CULT: revista brasileira de literatura*. São Paulo n. 38, set. 2000, p. 05-11. Entrevista concedida a Carlos Adriano.
- PLAZA, Julio *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva/ CNPq, 2001.
- _____. TAVARES, Mônica. *Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1993, p. 75.
- PLOTINO. *A alma, a beleza, a contemplação*. Sobre o belo, Enéada, I,6. Trad. Quiles, Imael. São Paulo: Associação Palas Atena, 1981.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. SP: Cultrix, 1989.
- PRADO, Gilberto. Dispositivos interativos: imagens em redes telemáticas. In DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 295-302.
- _____. *Experimentações artísticas em redes telemáticas e web*. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1991, p.57-60.
- PRIMO, A. Interação mútua e reativa: uma proposta de estudo. *Revista da Famecos*. n. 12, p. 81-92, jun. 2000.
- RAMAL, Andréa Cecília. Educação e cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- ROSENBERG, J. (1996). The interactive diagram sentence: hypertext as a medium of thought. In AAVV. *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*. *Visible Language* 30.2 (revista). Providence, Rhode Island, Rhode Island School of Design, January/September 1996, p.103-117. s.d. - Various texts. <http://www.well.com/user/jer/>
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. O homem e as máquinas. In DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 33-44.

- : *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- : *A estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000a.
- : *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 2000b.
- : *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002a.
- : (Org.). *Mídias e Artes: os desafios da arte no século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002b.
- : *Culturas e artes do pós humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- : As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XX: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003a, p. 65-94.
- : *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, p.
- : *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.
- VOS, Eric. Media Poetry – theories and strategies. In: KAC, Eduardo (Org.) *Media Poetry: an international anthology*. Chicago: The University Chicago Press, 2007, p. 199-212.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- VASQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1962 [1949].