

# Poemas no meio do caminho

Rui Torres

**Poesia combinatoria animada por computador**

VI PRÊMIO LITERÁRIO JOSÉ DE ALMEIDA DE ENHOUSO SOBRE A PRODUÇÃO DE POESIA

1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005

2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA  
E LUSO-AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

**POESIA NA REDE: A PALAVRA NO MEIO DO CAMINHO  
DE UM TERRITÓRIO MUTANTE**

**Suzana Pagot  
Doutoranda**

**Profa. Dra. Maria da Glória Bordini  
Orientadora**

**Porto Alegre, abril de 2013**

## CIP - Catalogação na Publicação

Pagot, Suzana Maria Lain  
Poesia na rede: a palavra no meio do caminho de  
um território mutante / Suzana Maria Lain Pagot. --  
2013.  
157 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. poesia digital. 2. linguagem digital. 3.  
literatura eletrônica. 4. fenomenologia. 5.  
literatura. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II.  
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA  
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA  
E LUSO-AFRICANAS  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

**POESIA NA REDE: A PALAVRA NO MEIO DO CAMINHO  
DE UM TERRITÓRIO MUTANTE**

Tese apresentada  
como requisito parcial à obtenção do  
grau de Doutora em Letras pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da UFRGS

**Suzana Pagot  
Doutoranda**

**Profa. Dra. Maria da Glória Bordini  
Orientadora**

**Porto Alegre, abril de 2013**

## Agradecimentos

À professora Dra. Maria da Glória Bordini, sobretudo pelo apoio e confiança.

A Júlia e Alberto, por abrirem espaço em suas vidas para uma tese alheia.

Dedicatória

À minha doce, suave e inesquecível mãe, Celi Lain, *in memoriam*.

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita.*

**Dante Alighieri**

*No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.*

*Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.*

**Carlos Drummond de Andrade**





um aforismo - uma ausência obscura d

um gesto - uma vanguarda vital do encantamento - um assombro intangível e crepuscular no lado do parágrafo : para imaginar

**rente - um adágio obscuro e subtil no meio do caminho : para abraçar**

um beijo - uma obediência evasiva do mecanismo - um retrato oculto e abrupto no meio d

um clarão - uma herança universal do sopra - um tempo imprevisível e epico no fim de pará

Rui Torres

## RESUMO

Esta tese investiga *Poemas no meio do caminho*, obra de Rui Torres (2008), poeta português, objetivando examinar as especificidades da estrutura dos poemas, a fim de delinear o lugar da palavra na poesia digital. O estudo confronta a natureza da tecnologia digital com a da poesia, observando que, na interface desse encontro, o processo de organização estrutural do poema torna-se contíguo a dois outros: a equipolência entre os signos e a reversibilidade interativa que se tornam elementos constitutivos da obra. O caráter transdisciplinar da criação da poesia digital permite que a argumentação tenha a confluência de várias áreas, entre elas a fenomenologia de Merleau-Ponty, o estruturalismo semiótico de Iuri Lotman e a perspectiva da leitura dentro da teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. Assim, a poesia digital inclui-se na tradição literária pelas relações que mantêm entre hipotextos e hipertextos; rompe com ela por inovar sem negá-la; e encontra uma forma de impedir que o deslumbramento pelos recursos tecnológicos digitais obscureça o espaço da palavra.

**Palavras-chave:** poesia digital, tecnologia, palavra, estrutura.

## ABSTRACT

This thesis investigates *Poems on the way*, the work of the Portuguese poet Rui Torres (2008), in order to examine the specifics of the structure of the poems so as to delineate the place of poetry in the digital word. The study confronts the nature of digital technology with that of poetry, noting that in this interface encounter, the process of structural organization of the poem becomes contiguous to two other ones: equipollence between signs and interactive reversible elements that become constitutive of the work. The transdisciplinary nature of creating digital poetry allows the argument to have the confluence of several areas, including the phenomenology of Merleau-Ponty, structuralist semiotics of Yuri Lotman and the perspective of a reading within the theory of the aesthetic effect by Wolfgang Iser. Thus, digital poetry falls into the literary tradition of the relations between hypotexts and hypertexts; breaks it by not denying to innovate it; and finds a way to prevent digital technology resources to obscure the space of the word.

**Keywords:** digital poetry, technology, word, structure.

## Sumário

INTRODUÇÃO – O SER DA POESIA EM TEMPOS DE TECNOLOGIA DIGITAL.....	12
CAPÍTULO I – VESTÍGIOS DE UM CAMINHO.....	20
1.1.Contextualizando a investigação.....	20
1.2.Contexto de produção.....	25
1.3 Contexto de recepção .....	30
CAPÍTULO II - ENTRE A BÚSSOLA E O GPS: CARTOGRAFIA DA POESIA, DA TÉCNICA E DA TECNOLOGIA NA LITERATURA .....	35
2.1 Panorama Vanguardista.....	36
2.2. Panorama Concretista.....	39
2.3 Panorama da Poesia Experimental portuguesa.....	45
CAPÍTULO 3 - NO CAMINHO NÃO HAVIA PEDRAS, APENAS POEMAS.....	65
3.1 Sobre poesi@as.....	65
3.2 Sobre o poema.....	65
3.3. Sobre as coisas acerca das quais pensamos: poemas no meio do caminho.....	68
3.4. As coisas com que pensamos: processos poéticos .....	77
3.5 A arena em que os pensamentos se desenvolvem: sociedade e sujeito tecnológicos .....	83
CAPÍTULO 4 - POEMA DIGITAL: MÃOS DE LER A POESIA; OLHOS DE COMUNICAR O MUNDO.....	91
4.1. Vivências da palavra em espaços poéticos: inquietude e transgressão.....	91
4.2. Poesia: espaço de tensão e criação .....	97
4.3. Por que ler a poesia digital? .....	104
4.4. A poesia digital lê o mundo; o mundo, a poesia.....	108
CAPÍTULO V – NO CAMINHO, UMA BIFURCAÇÃO: ENTRE A NATUREZA OBSOLETA DA TECNOLOGIA E A PERENIDADE DA POESIA.....	117
CAPÍTULO VI – ENCAMINHAMENTO DAS DISCUSSÕES .....	127

CAPÍTULO VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE BITS E POEMAS, O CAMINHO DE UMA POESIA .....	139
REFERÊNCIAS .....	144

*Talvez o trabalho intelectual, por seu caráter insuperavelmente artesanal e apaixonado ( amoureux), seja o que, aqui e ali, venha opor a resistência mais obstinada à frivolidade, ao porvir-espetáculo do mundo.*

Lipovetsky

## INTRODUÇÃO – O SER DA POESIA<sup>1</sup> EM TEMPOS DE TECNOLOGIA DIGITAL<sup>2</sup>

Há milênios, a humanidade codifica e decodifica símbolos, tornando-os familiares e próximos, a fim de fazer do signo linguístico uma convenção. Em contrapartida, por séculos, o poeta escolhe ser o outro, o amante que cria mundos para dar à palavra um novo lugar, uma nova possibilidade. Torce-a para subjugá-la, vencê-la e amá-la, ou para ser vencido de modo a que ela se aventure no devir: “amo tanto as palavras... [...] As que avidamente a gente espera, espreita até que de repente caem... [...] Brilham como pedras coloridas, saltam como peixes de prata, são espuma, fio, metal, orvalho [...]” (Neruda)<sup>3</sup>.

Tradicionalmente, o ser da poesia literária é a palavra, dissimulada em arte, escondida nas dobras do sentido, impedindo que o leitor seja indiferente àquilo que expressa<sup>4</sup>. Na poesia, a palavra pode ser linguagem falada e falante<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Poesia no sentido literário enquanto gênero que apresenta sua manifestação por meio de formas poéticas verbais.

<sup>2</sup> De acordo com Pedro Barbosa, “O ciberespaço não é apenas uma nova tecnologia, mas uma nova forma de escrita e uma nova filosofia, pronta a conquistar o mundo, portadora de consequências econômicas, sociais e culturais revolucionárias. Como efeito disso começam a surgir os comportamentos virtuais. Comportamentos esses que já não são da exclusiva esfera humana tal como a entendemos (um corpo habitado por um espírito auto-consciente). Algoritmicamente dotadas de alguma liberdade de ação, serei eu responsável pelo mau comportamento e eventuais danos causados - na esfera virtual - pelas minhas extensões eletrônicas, pelos meus clones? A lei e a ética terão de responder a estas questões rapidamente. Ouço ainda isto, sou eu que penso, ou li algures?” BARBOSA, Pedro. *Ciberliteratura: o computador como máquina semiótica*. Disponível em: <[http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit\\_06.pdf](http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_06.pdf)>. Acesso: 10 ago. 2012.

<sup>3</sup> Disponível em: [http://www.releituras.com/pneruda\\_menu.asp](http://www.releituras.com/pneruda_menu.asp). Acesso em: 05 jul. 2012.

<sup>4</sup> Segundo Merleau-Ponty (1974), a virtude da linguagem está no fato de que “é ela que nos atrai ao que significa; dissimula-se aos nossos olhos por sua própria operação; seu triunfo é se apagar e nos dar acesso, além das palavras, ao próprio pensamento do autor [...]. As palavras uma vez esfriadas recaem sobre a página a título de simples sinais, e justamente porque nos projetaram bem adiante de si, parece-nos incrível que tantos pensamentos nos tenham vindo delas”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A ciência e a experiência da expressão*. In: \_\_\_\_\_. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974, p. 26.

<sup>5</sup> Para Merleau-Ponty, há duas linguagens: a linguagem falada “que desaparece diante do sentido de que se tornou portadora” e a linguagem falante que é “a que se fez no momento da expressão, que vai justamente me fazer deslizar dos sinais ao sentido.” Ibid., p. 26.

simultaneamente. E o que dizer à poesia quando sua essência invariante (a palavra) se dilui em meio a outros corpos (entre outras linguagens) e passa a ser equipolente<sup>6</sup> a qualquer outro signo chamado para o plano da obra? Essa é a questão norteadora que autoriza a tese de que o processo de organização dos poemas digitais determina a criação de estruturas transtextuais as quais permitem a equipolência da palavra entre os signos, espelhando o conceito<sup>7</sup> de poesia digital<sup>8</sup>.

O trabalho está ancorado em *Poemas no meio do caminho*<sup>9</sup>, de Rui Torres<sup>10</sup> – *corpus* para esse estudo – e tem como objetivo geral examinar as

---

<sup>6</sup> Na falta de um termo melhor, considero equipolente a igualdade de poder entre as linguagens. Poderia utilizar o termo equivalência, porém as linguagens não se equivalem, não assumem o mesmo valor, não têm relação de sinonímia, analogia. Cada uma delas é inserida no plano do poema de forma a manter sua especificidade e gerar significação no processo de relação entre elas, sem perder o que lhes é próprio como linguagem.

<sup>7</sup> É preciso assinalar que Iuri Lotman (1978) afirma que “uma dada informação (um conteúdo) não pode nem existir, nem ser transmitida fora de uma dada estrutura” (p.39) e parto dessa premissa para dar ênfase ao estudo da estrutura dos poemas digitais de Rui Torres.

<sup>8</sup> A poesia digital é de certo modo recente, tem em torno de cinquenta anos e de acordo com Jorge Luis Antônio, são várias as tipologias que integram o conjunto de obras na área da poesia digital – “Poesia-programa; Tecnopoesia, Infopoesia; Poesia-computador; Poesia hipertextual e poesia hipermídia; Poesia-internet; Poesia interativa, colaborativa e performática; Poesia-código; Poesia migrante; Poesia performática cívica”. Disponível em: <[http://arteonline.arq.br/museu/library\\_pdf/PoesiaEletronicaApresentacao.pdf](http://arteonline.arq.br/museu/library_pdf/PoesiaEletronicaApresentacao.pdf)>. Acesso em: 25 out. 2010. O autor, além de publicar obras na área da poesia digital, organizou, também, o site *Brazilian Digital Art and Poetry on the Web*, no endereço <http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm>, no qual há um rol de poetas ligados à poesia eletrônica. Não há uma distinção exata entre poesia visual, poesia eletrônica, porém é um trabalho de catalogação muito rico para os estudos da poesia digital, pois, se espalhados na *web*, os trabalhos se perdem no ciberespaço e se torna difícil saber o que está sendo produzido nessa área. Um outro site que hospeda poesia eletrônica é o site de Regina Célia Pinto, *Museu do essencial e do além disso*, em <http://www.artonline.arq.br/> onde estão postados trabalhos de *electronic poetry* que colocam em intermediação a arte plástica, a música clássica, o samba, diferentes tipos de sons, figuras, formas, jogos eletrônicos, movimento, cores, palavras, poemas, linguagem de programação, recursos tecnológicos, símbolos, enfim uma série de elementos que compõem as obras dentro dessa nova arte que é a poesia eletrônica. Outros exemplos de antologias online são: *Ócio Criativo*, <http://www.ociocriativo.com.br/oesiadigital/index.htm>, editado e produzido por Martha Carrer Cruz Gabriel, desde 2002. *Electronic literature organization* (ELO), em <http://eliterature.org/> site que, desde 1999, sob a presidência de Nick Montfort, apresenta artigos, volume de obras, participando e promovendo eventos na área da literatura eletrônica.

<sup>9</sup> Poesia generativa, combinatória e animada por computador. Esta obra recebeu o prêmio *4t Premi Internacional "Ciutat de Vinaròs" de Literatura Digital* (ex-aequo com Caitlin Fischer). Descrição: “Poemas combinatórios e generativos, programados de modo a permitir ao leitor alterar dinamicamente, em tempo de execução, os paradigmas que alimentam a sintaxe original. Som gerado aleatoriamente a partir de bases de dados previamente gravadas, com vozes e texturas sonoras. Além de alterar o poema, o leitor pode guardar as suas versões/leituras num *weblog* disponível na Internet. Duas versões disponíveis (versão horizontal e versão vertical) dão aos leitores a possibilidade de navegar entre distintas tipologias de página: em modo de panorama ou em modo de página html. A *versão horizontal* (panorama) inclui vídeo, permite ao leitor alterar as palavras e enviar para o *weblog*. A *versão vertical* (html) permite ao leitor alterar as palavras, alterar as listas e enviar para o *weblog*. Recursos utilizados: Flash Panorama Player, Actionscript 3.0, Perl, XML, WordPress. Requisitos técnicos: Flash Player 9 +, Web browser com JavaScript ativo, colunas de som ligadas”. Disponível em: <<http://telepoesis.net>>. Acesso em: 10 out. 2009.

especificidades da estrutura dos poemas, a fim de delinear o lugar da palavra na poesia digital.

Muitas são as perguntas e pouco o espaço de uma tese para discuti-las. Sendo assim, focalizo três objetivos específicos: 1) descrever os aspectos estruturais do poema digital; 2) examinar o papel da palavra em equipolência com as outras linguagens; 3) verificar em que medida os processos de leitura literária inscritos na poesia digital também compõem a estrutura da obra.

Para cumpri-los, ocupo-me de conceitos gerados tanto pelo domínio imaterial do ciberespaço quanto daqueles que fixam a tradição poética literária, por conceber que esse recorte teórico coopera no sentido de: 1) impedir a reificação da poesia, tornada objeto ‘coisa’ manipulado para servir aos propósitos da sociedade tecnologizada, ora como objeto de consumo, ora como meio de humanização da tecnologia; 2) assinalar o caráter de corporeidade<sup>11</sup> da experiência na interação<sup>12</sup> da poesia com a tecnologia digital; 3) empreender o alargamento das fronteiras do poético.

Inicialmente, considero como pressupostos as discussões de Lotman na obra *A estrutura do texto artístico* e as reflexões fenomenológicas de Merleau-Ponty, sobretudo na obra *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Na sequência, a fim de marcar a estrutura dos poemas generativos como constituinte de um sistema autorreferencial – explicando, assim, a reversibilidade<sup>13</sup> interativa do sistema -

---

<sup>10</sup> Rui Torres, nascido em 1973 no Porto, é Ph.D. (2002) em Literatura luso-brasileira (UNC-Chapel Hill, E.U.A.), com pós-doutoramento (2005-07) como Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (COS - PUC/SP, Brasil). Desenvolve trabalhos de escrita criativa digital, chamada de poesia digital e/ou ciberliteratura. Seus trabalhos [Poesi@s](mailto:Poesi@s) estão no endereço: <http://telepoesis.net>.

<sup>11</sup> Em *O corpo como expressão e a fala*, Merleau-Ponty afirma: “ O gesto fonético realiza, para o sujeito falante e para aqueles que o escutam, um certa estrutura da experiência, uma certa modulação da existência , exatamente como um comportamento de meu corpo investe os objetos que me circundam, para mim e para o outro, de uma certa significação.” A interatividade na poesia digital é uma gestualidade que investe-se de “um sentido figurado”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 262-263.

<sup>12</sup> Interação de acordo com a fenomenologia da leitura de Wolfgang Iser (1996).

<sup>13</sup> Em *Interferências e dualidades*, Santos discute a questão da reversibilidade sob a perspectiva de Merleau-Ponty, asseverando que “[...] a reversibilidade implica um textualizar-se: o leitor se coloca em meio aos objetos a serem lidos e partilha desse disponibilizar-se à leitura. [...] Ao ler um texto, o leitor escreve, ainda que pouco, um tanto de sua história, de sua vida [...]”. Continua o autor: “[...] Como afirma Merleau-Ponty, se queremos propor uma figura metafórica para a relação entre uma e outra, pensemos em ambas como direito e avesso reversíveis [...]”. SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 76.

retomo o conceito de autopoiese aplicado por Niklas Luhmann<sup>14</sup> à análise de diferentes produções artísticas, no ensaio *A obra de arte e a auto-reprodução da arte*.

Apesar de a tese estar centrada na análise poemática, elementos extrínsecos ao texto são integrados à mesma na medida em que podem subsidiar uma melhor compreensão do fazer poético. Nesse sentido, são fundamentais as contribuições de Gilles Lipovetsky e de Alberto Cupani. Primeiramente a análise que o sociólogo e filósofo Lipovetsky faz sobre o cenário mundial em relação ao capitalismo, consumo, tecnologia e cultura planetária, especialmente na obra *Tempos hipermodernos*<sup>15</sup>, me auxilia na reflexão sobre o contexto histórico da obra de Torres. Em segundo lugar, as reflexões de Cupani, na obra *Filosofia da tecnologia: um convite* (2011), subsidia o olhar sobre a relação entre a poesia e a tecnologia digital, permitindo algumas amarras entre questões de lugares tão comumente antagônicos.

Não obstante o caráter sincrônico da investigação, há momentos em que o estudo diacrônico vem ao encontro da necessidade de verificação quanto à inovação intrínseca à poesia digital e as possíveis contribuições para a teoria da poesia e para os processos de leitura. Desse modo, um recorrido pelas vanguardas e seus desencadeamentos (Concretismo e Poesia Experimental) se faz imprescindível a fim de isolar os influxos literários que, de uma maneira ou de outra,

---

<sup>14</sup> Luhmann parte das pesquisas de Humberto Maturana (1982) sobre os sistemas autopoieticos nos organismos e articula esse conceito nas estruturas sociais, incluindo em sua teoria as artes em geral como sistemas parciais autopoieticos. De acordo com Luhmann, “Podemos estabelecer determinados gêneros sistêmicos na realidade que Humberto Maturana propõe chamar de sistemas ‘autopoieticos’. Tais sistemas produzem os elementos de que consistem a partir dos elementos de que consistem. [...] o sistema social como sistema autopoietico [...] compõe-se de processos comunicativos produzidos e reproduzidos pelos processos comunicativos de que se compõe”. (LUHMANN, Niklas. *A obra de arte e a auto-reprodução (sic) da arte*. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 241)

<sup>15</sup> De acordo com Lipovetsky, passamos da era da pós-modernidade que perdurou entre 1950 até o final dos anos 70 para a hipermodernidade. A partir da década de 80, vários sinais demonstram que houve uma mudança que marca o surgimento de uma nova modernidade: “Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa? [...] Tudo foi muito rápido: a coruja de Minerva anunciava o nascimento da pós-modernidade no momento mesmo em que se esboçava a hipermodernização do mundo.” LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ed. Barcelona, 2004.p. 53.



deram vazão a novas formas de poetizar, individualizando, assim, aquilo que é próprio da especificidade do texto poético produzido no ciberespaço.

Para atender ao terceiro objetivo e marcar a prática interativa entre sujeitos tecnológicos no espaço da leitura e da criação dessa poética, adoto o instrumental teórico de Wolfgang Iser, descrito na obra *O ato da leitura* (1996), apropriando-me sobretudo do conceito de interação - relativo a texto e leitor - e de horizonte de expectativa, termo por ele recolhido da teoria de Jauss (1994).

Esses caminhos estão estruturados em sete capítulos. O primeiro, intitulado *Vestígios de um caminho*, procura contextualizar a investigação, refazendo o percurso dos primeiros contatos com a poesia digital, como também situando seu contexto de produção e de recepção.

O segundo capítulo, *Entre a bússola e o GPS: cartografia da poesia, da técnica e da tecnologia na literatura*, rastreia o tratamento dado à palavra – objeto da literatura – a partir das vanguardas do início do século XX. É um caminho considerado viável para criar categorias de análise a fim de garantir pontos relevantes: 1) a identidade da poesia digital; 2) a capacidade crítica dessa arte; 3) a provocação que ela causa no campo teórico; 4) as relações entre a palavra e a imagem a partir das vanguardas. A relevância desse capítulo está no fato de registrar que a relação entre a literatura e a técnica não é uma novidade e que, sempre que a tecnologia encontrou a literatura, essa sofreu mudanças e aquela descobriu novas possibilidades de aplicação de seus recursos. Assim, as transformações no fazer poético resultaram em uma necessidade de novas teorias nos campos literário, estético, sociológico, antropológico, entre outros. Dessa forma, o capítulo procura um caminho possível para ler a poesia digital.

O terceiro capítulo, *No caminho não havia pedras, apenas poemas*, vai direcionar a discussão sobre as coisas acerca das quais pensamos: poemas no meio do caminho; as coisas com que pensamos: processos poéticos e a arena em que os pensamentos se desenvolvem: sociedade e sujeito tecnológico. Esse capítulo é sobretudo subsidiado pelas discussões sobre tecnologia e filosofia

trazidas à luz por Cupani (2011) e pelas pesquisas de Barbosa (2003) sobre a literatura generativa.

No quarto capítulo, *Poema digital: mãos de ler a poesia; olhos de comunicar o mundo*, é feita uma ligação entre as especificidades da linguagem poética a fim de averiguar como se articula o sistema poético com as particularidades da linguagem digital e de esboçar um conceito de poesia digital. Entre outros teóricos, destaco os estudos de Hayles (2009), que contribui para a visualização do cenário das produções em literatura eletrônica. É um capítulo que empreende a tarefa de discutir as especificidades da palavra e da leitura na poesia digital, tendo em vista que

(...) nas sociedades desenvolvidas, quase toda a comunicação, exceto conversa frente a frente, é mediada por algum tipo de código digital. Mensagens de texto, e-mails, celulares e conferências de vídeo são obviamente assim, mas até mesmo o telefone fixo e o correio convencional, enquanto o primeiro é direcionado por dispositivos de comutação digitais e o último é composto e impresso a partir de arquivos digitais, também estão amarrados a dispositivos digitais. Que diferenças esses emaranhados fazem para o nosso entendimento do que significa se comunicar com os outros, que há muito tempo se entende ser um componente fundamental da sociabilidade e do ser humano? Ou, em outros termos, o que a intermediação entre linguagem e código implica para as práticas de significação? (HAYLES, 2009, p.140).

O capítulo seguinte, *No caminho, uma bifurcação: entre a natureza obsoleta da tecnologia e a perenidade da poesia*, desconstrói alguns aspectos que vão se tornando míticos na relação entre poesia e tecnologia.

No capítulo VI, *Encaminhamento das discussões* são elaboradas algumas considerações parciais a respeito da poesia digital, direcionando-as para as considerações finais do capítulo VII, intitulado *Entre bits e poemas, o caminho de uma poesia*.

Justamente pelo trabalho estar imerso no tempo-espaço em que uma nova forma de fazer poesia se apresenta e, por isso, não dispor do distanciamento necessário para avaliar os efeitos da composição estrutural dos poemas para a tradição literária, é fundamental, ainda, o apoio na intensa pesquisa em várias áreas, relacionando cultura e arte, produtos culturais e tecnologia computacional, como as discussões de Pierre Levy, Gilles Lipovetsky, Lucia Santaella, Alberto Cupani,

Arlindo Machado, Alckmar Luiz dos Santos, Pedro Barbosa, entre tantos, as quais têm enfatizado a importância da criação de novos conceitos e teorias que possam dar conta de entender os diferentes conflitos que decorrem do cotidiano tecnológico, delineando, assim, o caráter transdisciplinar dos estudos voltados para a poesia digital.

Notoriamente, nas últimas décadas, a sociedade está mergulhada em uma onda tecnológica aparentemente ilimitada que altera *ad nauseum* o cotidiano. Existe no ar uma espécie de angústia da novidade que deixa um rastro de ansiedade pelo devir, legando uma sensação de apreensão e de incapacidade de acompanhar a velocidade com que as mudanças ocorrem. Uma tecnologia suplanta a outra rapidamente e o novo fica velho em minutos. Esse mal-estar causado pelo excesso de informações e de transformações constantes incita a reflexão sobre seu impacto em distintas áreas, entre elas, a poesia, até porque, desde a Antiguidade, ela é uma das companhias mais fiéis do ser humano em suas mazelas e prazeres.

A epígrafe, portanto, resume de maneira bastante precisa a preocupação que incide sobre a necessidade do desenvolvimento de novas premissas dentro do campo literário, mais precisamente do poético, que permitam rever em que medida as concepções teóricas tradicionais (ou o fazer poético) lidam com um mundo tecnológico e globalizado.

*Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada  
E triste, e triste e fatigado eu vinha.  
Tinhas a alma de sonhos povoada,  
E alma de sonhos povoada eu tinha...*

**Olavo Bilac**

*A arte existe unicamente para o outro e através do outro.*

Jean-Paul Sartre

## CAPÍTULO I – VESTÍGIOS DE UM CAMINHO

### 1.1. Contextualizando a investigação

Ao realizar este estudo, iniciei a navegação pela *web*, interagindo com vários poemas, não para questionar seu valor estético, mas conhecer o maior número possível daqueles produzidos em meio digital, tendo como critério dois pressupostos: os poemas terem como suporte o computador, não podendo ser materializados em suporte impresso, e um dos recursos de produção ser a tecnologia computacional.

Durante a averiguação, em busca de um *corpus* poético, num primeiro momento, observei em vários sites que há uma imprecisão quanto à diferenciação entre poema digitalizado<sup>16</sup>, poema digitado e obras que utilizam a linguagem de programação para fins estéticos – poesia digital.

A navegação pela Internet também permitiu conhecer dezenas de obras, entre os quais, destaco:

- Ana Maria Uribe<sup>17</sup>, poeta argentina, que desde 1997 passou a utilizar os recursos de *softwares* em seus poemas, produzindo uma poesia visual animada por computador como na obra *Anipoemas*, da qual destaco poemas como *Ziper*, *Primavera*,

---

<sup>16</sup> “Digitalizado: refere-se aos poemas de antologias impressas que em determinados sites são disponibilizados na íntegra em meio eletrônico. Eletrônico: documento veiculado em meio eletrônico, que pode ser registrado de forma analógica ou digital; digital: é um documento eletrônico caracterizado pela codificação em dígitos binários e acessado por meio de sistema computacional. Assim, todo documento digital é eletrônico, mas nem todo documento eletrônico é digital.” Disponível em:

<<http://www.documentoseletronicos.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=10>>. Acesso: 05 jul. 2012.

<sup>17</sup> Conferir em: <<http://www.vispo.com/uribe/anipoemas.html>> . Acesso em: 10 mar. 2008.

*Panorama desde um tren.* Estes têm como significantes predominantes as letras e o movimento que, colocados em relação, sugerem o significado proposto pelos seus títulos. Em 2002, no poema *Disciplina*, a autora agrega a sonoridade (voz de comando, ruídos, marcha, sons instrumentais) à estrutura já desenvolvida nos poemas anteriores. Nessas obras, a interatividade resume-se à seleção, visualização e leitura, sem interferência do leitor na estrutura dos mesmos.

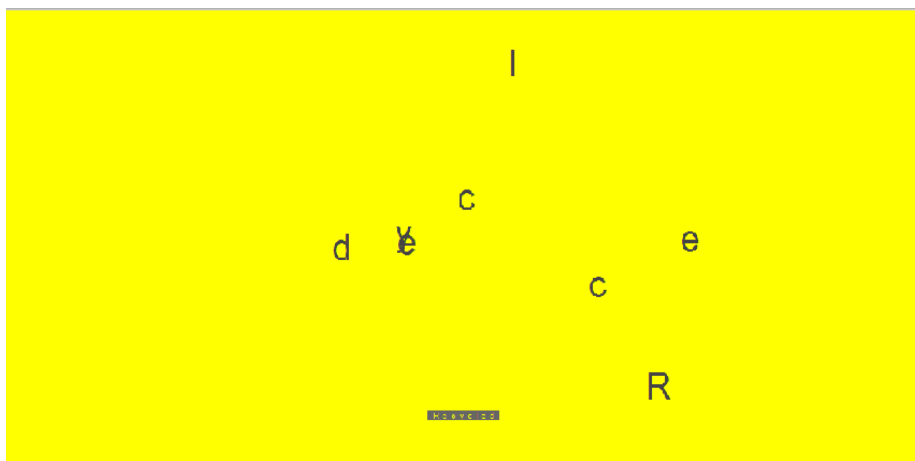


(Figura 1 - Poema *Disciplina*, de Ana Maria Uribe)

- Jim Rosemberg<sup>18</sup>, pesquisador e poeta americano, especialmente do ponto de vista histórico da relação entre literatura e tecnologia. Seus trabalhos, iniciados em 1966, apresentam experimentos associando poema e hipertexto.
- Giselle Beiguelman, artista brasileira, em *Recycled*<sup>19</sup> (figura 2), poema em que as letras da palavra *recycled* seguem alucinadamente o cursor, sobrepondo-se umas às outras, correndo pela tela em fila, enfim, obedecendo aos comandos do leitor, o qual vai reciclando a palavra e, com ela, a significação vai se compondo e se decompondo, num contínuo transformar-se.

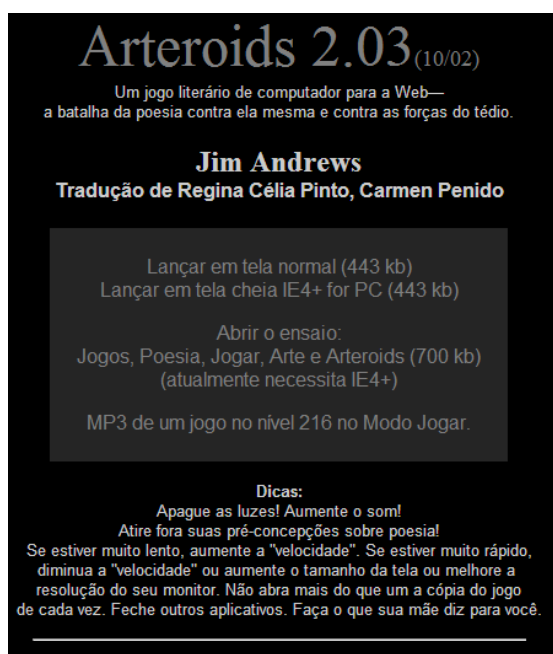
<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.well.com/user/jer/bio.html>>. Acesso em: 14 jul 2009.

<sup>19</sup> Conferir em: <<http://www.desvirtual.com/projects/recycled/>>. Acesso em: 14 jul. 2009.



( Figura 2 - *Recycled*, Giselle Beiguelman)

- Jim Andrews<sup>20</sup>, canadense, o criador do *Arteroids*, um jogo literário de computador para a rede, que desenvolve novas possibilidades de arte digital. Nessa obra, Andrews desafia o leitor a jogar, combinar, aventurar, arriscar, brincar, interagir, cooperar, (co)operar, revelando ações de coautoria possíveis na poesia digital que podem ser realizadas pelo “*homo ludens*” (HUIZINGA, 1938) e sua “máquina manipuladora de sinais” (BARBOSA, 2003).



(Figura 3 - Página inicial de *Arteroids*)

<sup>20</sup> Conferir em: <<http://vispo.com/arteroids/indexportuguese.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2009.

A forma provocativa e bem-humorada que o autor imprime às instruções para jogar e o aviso para o leitor (jogador) atirar fora as “pré-concepções sobre poesia” evidenciam que na inter-relação entre poesia e tecnologia o leitor é previsto como elemento estrutural do poema (jogo).

- Regina Célia Pinto<sup>21</sup>, brasileira, em *Novíssima canção do exílio virtualidade* mistura arte, poema, sons, jogo e interatividade. Ela é organizadora do *Museu do Essencial e do Além Disso*, no qual há uma galeria dedicada à poesia digital. Em *O alienista e outras histórias*<sup>22</sup> inscreve no poema o *Manifesto da arte digital*: “meu manifesto nenhum limite, nenhuma regra.”
- Augusto de Campos<sup>23</sup>, em seu site apresenta várias obras, como o poema visual *Rever* (figura 4), no qual é configurado um palíndromo com a palavra rever, em que as letras escritas de forma espelhada intensificam o sentido do prefixo “re”. O círculo cortado ao meio sugere a dualidade do ato de ver e rever. Essa conotação é potencializada pelo jogo de cores frias (azul/verde) e cores quentes (vermelho/amarelo). Outro jogo antitético é o movimento na tela preta do círculo que aumenta, tomando conta de toda a tela, e diminui, praticamente sumindo. Durante a movimentação, soa uma espécie de sussurro de máquina, seguidos por algumas notas musicais. A forma como os elementos composicionais são planejados na obra, a maneira como eles são postos em relação, sugere uma leitura da duplicidade que constitui as ações humanas.

---

<sup>21</sup> Conferir em: <<http://arteonline.arq.br/virtualidade/swf/livrosamba/livro.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

<sup>22</sup> Conferir em: <<http://arteonline.arq.br/alienista/swf/casaverde.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

<sup>23</sup> Os poemas de Campos estão disponíveis no site:

<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.





( Figura 4 - Rever, Augusto de Campos)

Diante de tantos trabalhos, optei por investigar as obras produzidas por meio do texto generativo, ou “texto como motor de sentido”, segundo conceitua Pedro Barbosa<sup>24</sup>. Em primeiro lugar, porque no texto generativo percebo os pressupostos de automatismo, velocidade e multiplicidade de escolhas que são comportamentos já naturalizados pela sociedade hipermoderna. Em segundo, observo que o próprio processo de composição dos poemas expressa a dicotomia entre a natureza da poesia e a da tecnologia, sinalizando, ainda, a ação interativa como o elo comum entre ambas, visto que carecem da ação do leitor para produzir um movimento dialético capaz de gerar a leitura do produto e do processo, simultaneamente.

Além disso, é possível perceber que a linguagem de programação faz uma incisão no corpo poético do poema e com um entalhe preciso, a palavra é aberta, não apenas para ligar-se quase infinitamente a sinônimos, a antônimos ou a metáforas possíveis, mas também a uma sequenciação automática aleatória que assegura, no movimento maquínico, um novo tipo de potencialização de sentidos. Em outras palavras, o *software* insere-se como elemento produtor de

<sup>24</sup> Segundo o autor, “a Literatura Generativa [...] mediante “geradores automáticos” apresenta ao leitor um campo de leitura virtual constituído por infinitas variantes em torno de um modelo”. Mais adiante o autor propõe um programa estético para da Literatura Gerada por Computador: “[...]O I da “imaginação”, no domínio da Literatura Gerada por Computador (LGC), engloba a componente do programa que costumamos apelidar de “gerador” e que está na base do seu dinamismo: em geral consiste num procedimento de tipo aleatório, combinatório ou algorítmico. Na era do computador pessoal poderá mesmo acrescentar-se a interactividade”. Disponível em: <[http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit\\_06.pdf](http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_06.pdf)>. Acesso em: 20 jun. 2012.

representações metafóricas e, portanto, é signo a ser lido como recurso composicional do poema.

Assim, como expediente de criação ou como meio de produção, a tecnologia digital produz literatura ou a reproduz e as pesquisas na área, inseridas em tal contexto, podem levantar questões importantes tanto para o estudo do texto<sup>25</sup> digital quanto para o do não-digital, bem como para a criação de instrumentos que permitam olhar a poesia digital através de lentes do século XXI, visto que “toda realização tecnológica vai acompanhada de alguma valoração, positiva ou negativa”<sup>26</sup> (CUPANI, 2011, p. 12).

## 1.2. Contexto de produção

A imagem criada por Italo Calvino, em 1952, na obra *O visconde partido ao meio* é uma alegoria que sintetiza o homem contemporâneo e seu entorno. Dual, contraditória, ambígua: eis a sociedade do século XX e o desenho do homem ocidental, partido, revelando a incompletude do ser humano.

A dualidade, a partir dos anos 70, fragmenta-se ainda mais num cenário pós-moderno. Stuart Hall (2006) apresenta três classificações de sujeito, a saber: o sujeito do Iluminismo; o sociológico e o pós-moderno. No Iluminismo o sujeito era concebido como um indivíduo racional, unificado, que, ao longo de seu desenvolvimento, permanecia sempre o mesmo; seu centro era sua identidade.

---

<sup>25</sup> Ao longo da tese, assumo o conceito de texto de Lotman que propõe “se a arte é um meio de comunicação particular, uma linguagem organizada de forma particular (metendo no conceito de ‘linguagem’ o largo conteúdo que é recebido em semiótica – ‘todo sistema organizado que serve de meio de comunicação e que utiliza signos’), então as obras de arte – ou seja as comunicações nesta linguagem – podem ser consideradas textos”. LOTMAN, Iuri, *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p. 32)

<sup>26</sup> O autor, citando Mitcham (1994), descreve quatro dimensões da tecnologia, sendo a última dimensão chamada de volitiva, a qual é a “manifestação de determinada atitude ou propósito do homem na sua relação com a realidade”, isto é, buscar entender o indivíduo – em suas vontades, desejos, intenções - ao se conectar com a produção tecnológica, seja ela de que natureza for, é uma tarefa essencial para explicar o mundo tecnológico. (CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: UFSC, 2011. p. 21)

Essa noção evolui dentro dos estudos interacionistas, no século XX. Eles apontam para uma concepção de sujeito em interação com o outro e sendo modificado por essa experiência. Já o sujeito pós-moderno, para o autor, é um indivíduo definido historicamente e não biologicamente. É composto não por uma identidade central, nem apenas pela interação com o outro, mas por um processo mais complexo que torna “(...) A identidade uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2005, p. 13).

Assim, o final do século XX caracteriza-se pela fragmentação e mutação. Para Bauman (2001), vai-se de uma sociedade sólida para uma sociedade líquida e, de acordo com Lipovetsky (2004), em dez décadas, acontecem três eras: moderna, pós-moderna, hipermoderna. De qualquer forma, no período de um século, a constatação é que as mudanças deslocaram significativamente os eixos do cenário, que passa a conter uma sociedade volátil. Ela, hoje, escorre, flutua, flui e é muito mais marcada por fronteiras culturais do que políticas. A economia, a cultura, a arte, a literatura vazam por seus territórios, transbordando o contorno de seus limites.

No que concerne ao domínio do literário, as narrativas hipertextuais, por exemplo, atestam o transbordamento do texto que se transforma em hipertexto, dentro de uma rede de links e acessos quase ilimitados. A facilidade de acesso às ferramentas tecnológicas promoveu (e promove) a extensão de seu campo, que ultrapassa o espaço científico e tecnológico e inclui o artístico.

Esse contexto produz e é produzido por um indivíduo fragmentado, alterando as suas relações com o tempo, que passa ter uma nova concepção. De acordo com Lipovetsky (2004, p. 59), “Jean-François Lyotard foi um dos primeiros a notar o vínculo entre a condição pós-moderna e a temporalidade presentista (...) o centro de gravidade temporal de nossas sociedades se deslocou do futuro para o presente”. E, na primazia do aqui e agora, conforme Lipovetsky,

O neologismo pós-moderno tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário;

descontentamento com as paixões políticas e as militâncias – era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade. (LIPOVETSKY, 2004, p.52).

Segundo o autor, o prefixo posto diante da palavra modernidade é sinônimo de morte. Se é “pós” significa que o antes se findou. Assim, é possível asseverar, diante de tantas mudanças e da velocidade com que acontecem -- quase se sobrepondo umas às outras -- qual o evento ou os eventos que servem para demarcar um antes e um depois dentro desse período? Parece que a modernidade não terminou. De acordo com ele, se potencializou e, nesse caso, o prefixo hiper é o que se antepõe a todos os segmentos da sociedade (hiper)(pós)moderna.

É nesse meio hipermoderno que a tecnologia tem um papel fundamental. Se aceito o pressuposto de Pierre Lévy (1999) de que a sociedade está imersa na era da cibercultura, a qual é responsável por redefinir as relações humanas sob a égide dicotômica do real e do virtual e de que o fenômeno da tecnologia digital imprime novos comportamentos e novas formas de pensar sobre o mundo, que espaço a poesia precisa inventar para fazer parte desse momento?

O lugar de onde ela fala é marcado pela tradição de Homero, Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo, Rilke, Baudelaire, Elliot, entre tantos que sussurraram à palavra ritmos e cadências que a tornaram musa para outros poetas. Atualmente, o lugar onde ela se encontra é permeado por bits, bites, ou conforme Postman, o lugar do tecnopólio, o qual

[...] elimina alternativas a si mesmo, exatamente como Aldous Huxley esboçou em *Admirável mundo novo*. Ele (o tecnopólio) não as torna ilegais. Não as faz imorais. Nem sequer impopulares. Ele as torna invisíveis e, portanto, irrelevantes. E faz isso redefinindo o que entendemos por religião, arte, família, política, história, verdade, privacidade, inteligência, de tal modo que as nossas definições se adaptem aos seus novos requerimentos. O tecnopólio, em outras palavras, é a tecnocracia totalitária. (POSTMAN, 1993 apud CUPANI, 2011, p. 198).

Para contextualizar melhor o período de produção da poesia digital, é preciso olhar para o cenário mundial em que a literatura eletrônica tem sua origem e inserção. Na perspectiva de David Harvey (1996), desde 1972, as culturas de todo o mundo estão sofrendo uma mudança que também afeta aspectos políticos e econômicos e isso está vinculado às diferentes formas de experimentação de tempo e espaço pelas novas tecnologias.

O autor afirma que os fazeres culturais são suscetíveis às transformações histórico-geográficas e sintetizam o pensamento de uma época. Em períodos de crise, seguem-se revoluções estéticas que tentam romper com a realidade vigente. Essas rupturas não são novidade ao longo da história da humanidade. São respostas às transformações políticas, econômicas, científicas e sociais. Harvey faz uma análise do capitalismo americano e o coloca como o retrato característico da pós-modernidade: uma economia de espelhos, alicerçada em uma política mediatizada por imagens, demonstrando o triunfo da estética sobre a ética.

Nesse mundo ilusório e fantasioso, que sofreu uma profunda modificação, saindo do modelo fordista, surge a economia do capital fictício (economia de papel). Esse processo econômico gerou grandes oportunidades de enriquecimento pessoal, uma nova cultura *yuppie*, consumista, individualista, que valoriza o empreendedorismo, mas tornou o capital muito volátil, fazendo e desfazendo economias nacionais numa velocidade antes impossível. Em resumo, o capitalismo enfrenta nova crise e as criações estéticas, as práticas culturais inseridas na pós-modernidade parecem ser muito mais reflexo dessa crise, do que uma possibilidade de solução.

Na esteira dessa discussão, agrega-se a dificuldade de realizar a análise de uma situação atual, tão próxima, tão presente. É difícil escapar de interpretações que não sejam autorreferenciais. O pós-modernismo como espelho dos espelhos encaminha a discussão no sentido de questionar até que ponto a procura de lucros é determinante da produção cultural pós-moderna. Nas palavras do autor:

A modernidade fordista [...] gira em torno de um projeto social e econômico de Vir-a-Ser, de desenvolvimento, de transformação das relações sociais, de arte áurica e de originalidade, de renovação e de vanguardismo. A flexibilidade pós-modernista, é dominada pela ficção, pela fantasia, pelo

imaterial, pelo capital fictício, pelas imagens, pela efemeridade, pelo acaso, pela flexibilidade em técnicas de produção, mercados de trabalho e nichos de consumo. (HARVEY, 2001, p.303)

Como resultado desse processo pós-moderno, há as inclinações à política carismática, às preocupações com a identidade, com a exposição do sujeito e com o lugar social.

Na verdade, na visão do autor, as mudanças ocorrem nas relações internas do capitalismo como um todo, cujos estágios vão se exacerbando. Nesse caso não há uma distinção categórica entre modernismo e pós-modernismo, apenas os modos de produção se alteram. Se o capitalismo é um processo de organização da vida social por meio da produção, comercialização de mercadorias, criação de necessidades, de novos produtos, novas tecnologias, a vida cultural não é externa a essa lógica capitalista. O lucro é o objetivo do capital. As criações estéticas, as produções culturais, por consequência, encaminham-se para esse mundo dos espelhos que é especulativo e expansionista.

Com o olhar voltado para o percurso histórico da modernidade em relação à poesia e ao meio tecnológico, é válido lembrar que o conceito de poesia se modificou com Baudelaire e continuou sendo discutido por Mallarmé e, posteriormente, pelas vanguardas. A poesia moderna rompeu com a tradição lírica, valorizando o grotesco, o feio, trabalhando com a linguagem de modo a torná-la sintética, objetiva, deixando de lado o sentimentalismo e o subjetivismo tão caros à tradição romântica. A poesia sugestiva de Mallarmé, valorizando a imagem, remete o leitor a uma busca interior que irá ajudá-lo a ir além do real. O poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é um exemplo da relação da poesia com os novos *media*. Mallarmé, nesse poema, utiliza os recursos da tipografia, alterando o tamanho das letras, dispendo as palavras no papel sem preocupação com a linearidade, permitindo vários ângulos de leitura, trabalhando o aspecto gráfico como signo, descentralizando a dominância da palavra.

Retrospectivamente, é possível verificar que a arte sobrevive e encontra seus caminhos. E olhando o hoje com os olhos de hoje – obviamente faltando o tempo de maturação necessário para compreender melhor os movimentos – é admissível

afirmar que a poesia supera Chronos quando consegue utilizar as armas oriundas de sua dimensão como ferramentas para inscrever-se no mundo.

Nesse sentido, as leituras de vários poemas digitais, produzidos nos últimos anos, demonstram que, contemporaneamente, apesar das diferentes descrições sobre a sociedade tecnológica que vão desde a tendência mais otimista de Lévy e Lipovetsky e a de cunho um tanto pessimista de Postman, a poesia continua a criar, reinventando não apenas a si mesma, mas também uma linguagem particular para os recursos e espaços digitais, reconfigurando o processo comunicativo entre o sentir e o programar.

### 1.3 Contexto de recepção

Em minhas leituras, deparei-me com a antologia organizada por Davínio (2002), que aponta a década de 90<sup>27</sup> como ponto de ebulição do gênero, marcando o início da tecnopoesia. Eduardo Kac (1996), também faz uma pequena antologia recortando oito artistas dos anos 90 que trazem uma nova poesia. Antes deles, Max Bense (1975) dividiu a poesia em dois campos: a que ele chamou de natural, que é a poesia tradicional; e a artificial, que é a poesia produzida por computador a partir de programas geradores como o *Sintext*<sup>28</sup> e outros. Em *Arte e computador*, Moles (1990), analisa o início da relação entre a poesia e o computador e salienta que o problema é estabelecer uma arte à escala da sociedade global e não do indivíduo. Desenvolve os conceitos tendo como base a teoria informacional da percepção estética e como objetivo perceber antes os modos de estruturação e as técnicas de programação do que as questões estéticas. Perloff (1991) estuda as relações da poesia experimental com os *mass media*.

---

<sup>27</sup> Anterior a essa década há experiências do uso da tecnologia na arte. De acordo com Melo e Castro: “Desde o começo da década de 60 a idéia, já antiga de produzir textos com qualidade poética através de máquinas especiais, começou a tornar-se possível. O desenvolvimento dos computadores permitiu o tratamento de texto segundo determinadas funções morfológicas e sintáticas. O caminho para uma poesia informática ou infopoesia estava aberto. Era preciso percorrê-lo e desenvolver novas categorias de entendimento crítico para tratar as questões daí emergentes.” (CASTRO, E. M. de Melo e. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1998. p 58.)

<sup>28</sup> O *Sintext* é um sintetizador automático de texto desenvolvido a partir da linguagem de programação Java criado por Pedro Barbosa em 1996.

Além dos autores citados, há estudos<sup>29</sup> em vários países. Pesquisadores como Philippe Bootz<sup>30</sup>, Alain Vuillemin, na França; Pedro Barbosa, Ernesto M. de Melo e Castro, Rui Torres, em Portugal; Chris Funkhouser, Estados Unidos, Antônio Risério, Alckmar Luiz dos Santos, Jorge Luiz Antônio, no Brasil<sup>31</sup>, são constantemente citados para fundamentar as inúmeras teses, dissertações, antologias, artigos que tentam entender as dimensões possíveis dessa arte.

Chamou-me, ainda, a atenção, em meu levantamento bibliográfico, que boa parte dos pesquisadores (Pedro Barbosa, Ernesto M. de Melo e Castro, Philippe Bootz, Serge Bouchardon, Alckmar Luiz dos Santos, Gilberto Prado, Sérgio Capparelli, Philadelpho Menezes, Jorge Luis Antônio, Wilton Azevedo, entre outros) que se interessam por essa área, são autores de poesia digital – aliás, fenômeno semelhante ocorre na Poesia Experimental portuguesa, que tem como precursores Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro. Ressalto que isso é um indício da convencionalidade<sup>32</sup> e da relação de poder que em geral caracterizavam os estudos literários, notadamente na tendência à valorização do cânone literário e na resistência à receptividade do novo (enquanto novo), e não significa uma redução do valor da crítica que investe na literatura eletrônica.

Essa constatação parece sugerir que a poesia digital suscita um certo desconforto à tradição literária escrita. O incômodo mostra seus sinais no silêncio<sup>33</sup> da crítica especializada em literatura impressa com relação à poesia digital, como se nela não houvesse uma carga suficiente de literariedade capaz de merecer sua atenção.

---

<sup>29</sup> Para um aprofundamento sobre o estado da arte da poesia digital, recomendo o artigo: ANTÔNIO, Jorge Luiz. Poesia hipermídia: estado de arte. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania (Orgs.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF Editora, 2010. p. 123.

<sup>30</sup> Bootz (1994; 2000) cita a criação do OULIPO em 1960, por Queneau e Lyonnais; em 1981 a ALAMO e, em 1988, nasce o grupo L.A.I.R.E (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Ecriture) na França.

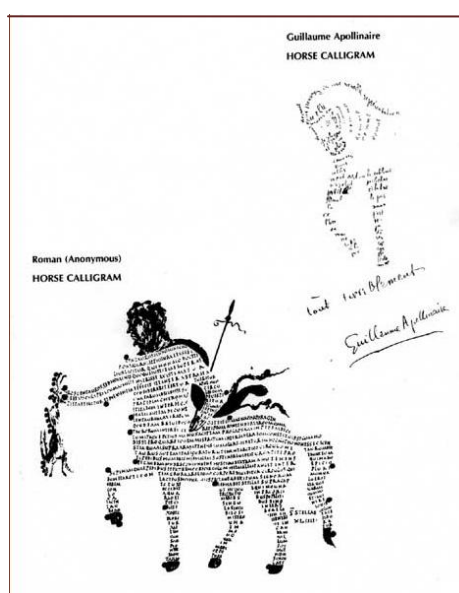
<sup>31</sup> São apenas algumas referências. A lista mais completa de autores e de outras obras dos referidos pesquisadores encontra-se no referencial bibliográfico.

<sup>32</sup> Essa tendência dentro dos estudos literários é bastante conhecida pelos manifestos vanguardistas, no início do século XX, pelos movimentos culturais de Maio de 68, pelo ostracismo infligido à Poesia Experimental Portuguesa e, mais recentemente, pelas pesquisas de Said (1979) sobre o orientalismo/ eurocentrismo, conceitos que demonstram as relações de poder instauradas entre diferentes áreas e também entre as diferentes tendências literárias.

<sup>33</sup> O silêncio se encontra também na mídia, nas escolas, na Academia (salvo uma parcela de pesquisadores conectados à inovação), nos espaços de circulação do livro (livrarias, livreiros, editores), sendo o que talvez explique os primeiros, a desinformação e aos últimos, a economia.



Em contrapartida, muitas vezes a própria crítica literária, voltada para a literatura eletrônica<sup>34</sup>, tenta minimizar os efeitos da criação poética digital sobre o meio literário, atribuindo-lhe um valor de experimento<sup>35</sup>. Entretanto, será que a fissura que a linguagem de programação produz no texto poético é apenas um novo experimento com propostas semelhantes ao que já fazia Apollinaire (1910) em *Caligramas* (Figura 5), ou ainda, apenas uma evolução natural das vanguardas, que adiciona a tecnologia digital como suporte?



(Figura 5 – *Caligramas*, Apollinaire)

A inovação que os poetas Apollinaire e Mallarmé, entre outros, instauraram na poesia moderna, marca a tradição da poesia digital. É preciso reconhecer que muitos caminhos foram abertos pelos modernistas, pelos surrealistas, pelos vários vanguardistas, pelos movimentos do Concretismo, da Poesia Experimental, do Poema-Processo. Contudo, a tendência à comparação

<sup>34</sup> Um dos críticos que a consideram como experimento é Loss Pequeño Glazier, pesquisador na área de poesia digital e fundador do site Electronic Poetry Literature, ambientado na página: <http://epc.buffalo.edu/about/>. LOSS PEQUEÑO, Glazier. *Digital Poetics: hypertext, visual-kinetic text and writing in programmable media*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001.

<sup>35</sup> Apesar do reconhecimento devido às experiências estéticas na Modernidade e no Modernismo, especialmente nas vanguardas do início do século XX, pela sua ousadia na inovação formal, não é possível deixar de mencionar um aspecto que vem embutido no fazer experimentalista - marcado por Philadelpho Menezes (1994) - que é a experimentação como um fim em si mesma, configurando-se como de sua natureza a interminável autossuperação e conseqüente autodestruição que acabou por impedir a sua fixação. No entanto, não observo essa natureza na poesia digital, e por isso não a enquadro dentro da categoria do experimentalismo. Talvez seja ainda um pouco cedo para afirmar, mas diante das rápidas mudanças do contexto tecnológico, a poesia digital tende a evolução, maturação e fixação.

entre propostas diacronicamente tão distantes resulta apenas em olhar para o passado para explicar o presente e recai num historicismo causa/efeito linear e redundante, que não gera mecanismos suficientes capazes de lidar com a linguagem dos softwares, que inexistia ou ainda estava muito aquém do tempo real de cada movimento histórico-cultural<sup>36</sup> precedente.

---

<sup>36</sup> Conforme Krauss, “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. [...] nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia de reduzir tudo o que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos.” KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. 1979, p. 129. Disponível em: < [http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss\\_aesculturanocampoampliado.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/krauss_aesculturanocampoampliado.pdf)>. Acesso: 25 jan. 2013.

*Se de tudo fica um pouco,  
mas porque não ficaria  
um pouco de mim? no trem  
que leva ao norte, no barco,  
nos anúncios de jornal,  
um pouco de mim em Londres,  
um pouco de mim algures?  
na consoante?  
no poço?*

**Carlos Drummond de Andrade**

*Que rastreador pode ser utilizado para percorrer os caminhos trilhados anteriormente pela poesia digital? [...] contamos talvez com alguns mapas parciais sempre: a literatura, que se esgueirou frequentemente por vizinhanças próximas à ciência e à técnica, compondo e recompondo textualidades sem o conforto do esperado, do reconhecido; especificamente a poesia, useira e vezeira em pluralidades e recursos nunca definitivos de leitura.*

Alckmar Luiz dos Santos

## **CAPÍTULO II - ENTRE A BÚSSOLA E O GPS: CARTOGRAFIA DA POESIA, DA TÉCNICA E DA TECNOLOGIA NA LITERATURA**

O adjetivo posposto à terminologia “poesia digital” já anuncia que, para as obras poéticas produzidas sob esse gênero, é necessário que a tecnologia computacional seja o elemento fundante. Para entrar no labirinto das origens, escolhi pegar das mãos de Ariadne o fio condutor a partir das Vanguardas, por ser um momento de contundente aproximação à linguagem das artes e de intersecção entre a tecnologia e a literatura, resultando em interferências significativas para o Concretismo nacional e internacional e para a Poesia Experimental Portuguesa<sup>37</sup>. Por conseguinte, esse capítulo demonstra que bem antes das primeiras experiências estéticas em literatura com os recursos da tecnologia digital, já havia uma preocupação com as mudanças que a técnica<sup>38</sup> e a tecnologia<sup>39</sup> poderiam imprimir no horizonte do literário. Além disso, esses apontamentos contextualizam a tese que venho defendendo, porque rastreiam o tratamento dado à palavra – como objeto da poesia – contribuindo, dessa forma, para verificar o que é próprio dos movimentos anteriores à poesia digital e o que é pertinente somente a ela.

---

<sup>37</sup> A tendência para situar o aparecimento da poesia visual no início do século XX, com as *parole in libertà* dos futuristas ou os poemas-colagem dos dadaístas, é contrariada por Ana Hatherly, para quem “uma cronologia da poesia visual deveria incluir séculos de experiência de textos-imagens, que compreendem hieróglifos, ideogramas, criptogramas, diagramas, e outros textos e objectos poemáticos identificáveis como tal”. De qualquer modo, com a poesia concreta, como os poetas brasileiros afirmaram, dá-se por encerrado o ciclo histórico do verso, inaugurando o espaço gráfico da página enquanto agente estrutural, e não apenas linear-temporal, como nos caligramas e ideogramas estudados por Hatherly.

Disponível em: < [http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf)>. Acesso em: 20 nov 2012.

<sup>38</sup> Técnica está baseada em habilidades para, é um saber fazer.

<sup>39</sup> Tecnologia contém a técnica, porém está associada a aparelhos, máquinas que um saber técnico, científico produziu.

## 2.1 Panorama Vanguardista

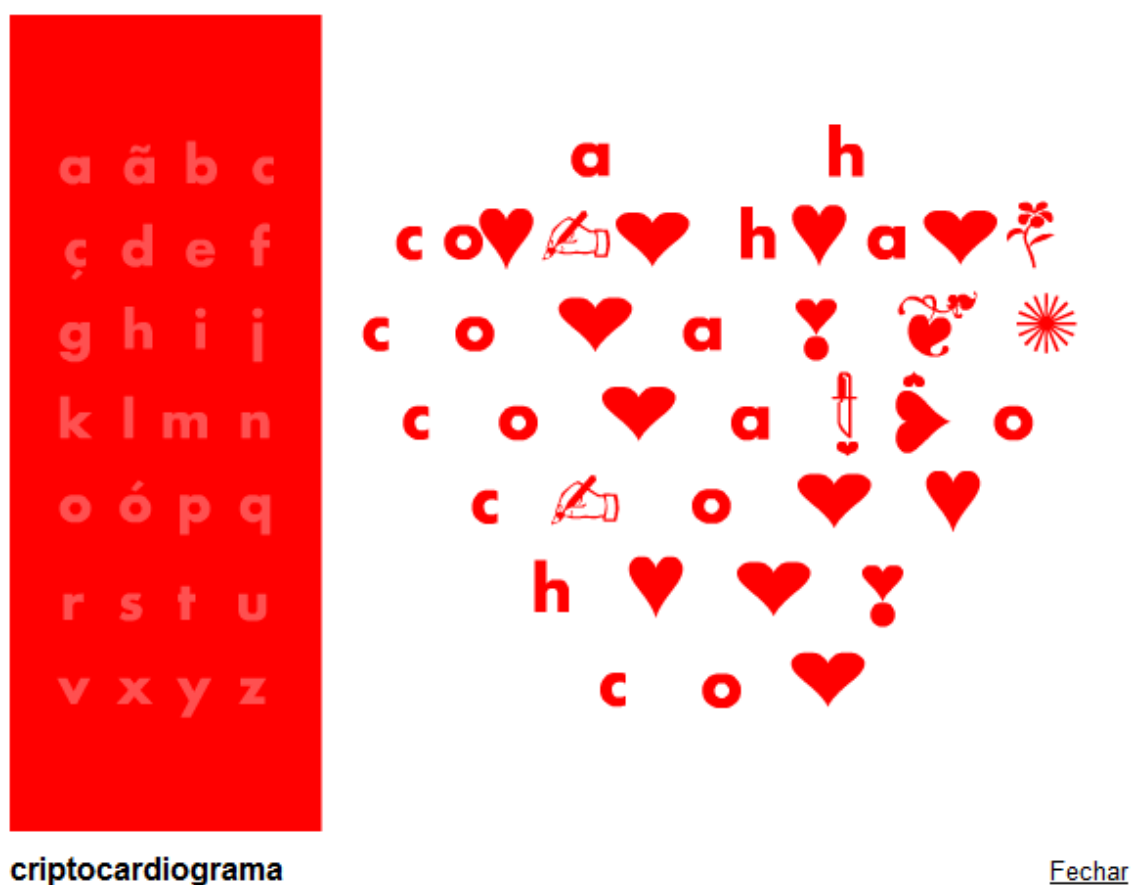
As vanguardas, no início do século XX, inspiradas em um intento de destruição de quaisquer normas, objetivavam libertar o homem de uma existência meramente utilitária e romperam com os valores tradicionais burgueses, trazendo a arte para a rua e levando a rua para a arte. Além disso, abandonaram o conceito de mimese, dando às cores, às formas, às imagens, à sonoridade das palavras liberdade e autonomia para sugerir e não retratar a realidade. Por meio de diferentes processos de experimentação, artistas como Gertrude Stein, por exemplo, imprimiram sua visão sobre o objeto, como no poema *If I told him: a completed portrait of Picasso* (1923), no qual ela explora, entre a incompletude dos versos, o efeito da sonoridade das palavras na composição.

Outro exemplo, na narrativa, é André Breton, um dos mentores do surrealismo, que, ao escrever *Nadja*, utiliza a técnica da colagem dadaísta, colocando fotos das ruas de Paris, desenhos feitos por Nadja em guardanapos nos cafés onde se encontravam, pensamentos e livres associações, subvertendo a estrutura da narrativa e libertando a palavra da dominância sobre o texto literário, colocando-a numa posição relativizada com outros signos.

As vanguardas puseram em cena recursos inovadores que inquietaram a tradição literária e desmistificaram as formas fixas do poema. A palavra solta pelo papel deixa-se ler de várias maneiras e permite-se abandonar a linha reta, tornando-se curva, elíptica, irregular. A partir dos “ismos” vanguardistas, a palavra não seria mais a mesma e ela soube, nas mãos de poetas, entregar-se para o confronto com outros signos. Na perspectiva atual, a observação de alguns poemas produzidos por Augusto de Campos, por exemplo, remetem a algumas propostas vanguardistas (também inseridas no Concretismo), como a montagem, a utilização da imagem, a não linearidade, a ruptura com a sintaxe, a palavra-substantivo.

Entre os clip-poemas do livro *Não* (2003), o poeta apresenta *Criptocardiograma* (figura 6) que é uma obra para ser lida de forma interativa, descobrindo as letras que se encaixam nos códigos. O poeta estrutura seu poema

por meio de distintos signos, entre eles as letras que aguardam pelo leitor para tornarem-se palavras. A interação texto-leitor precisa se efetivar para que o texto seja escrito e a palavra retorne ao seu lugar de dominância, conforme a tradição poética. De certa forma, esse poema é o efeito estético do ato de leitura de Campos sobre o filão aberto pelas inovações e, também, um retorno à legitimação da palavra na arte da poesia. Os recursos tecnológicos estão mais a serviço de dar movimento e dinamicidade aos signos, não sendo incorporados na estrutura como signos comunicantes.



(Figura 6 - Imagem capturada do poema *criptocardiograma*)

Para melhor refletir sobre a relação das vanguardas poéticas e sua aproximação com as tecnologias de seu tempo, recorro ao texto *From Collage to the Multiple: On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*, de Scheunemann (2005) que elabora uma teoria sobre as inovações vanguardistas, retirando da equação a base ideológica apontada por Harvey (1998) e colocando em cena os novos *media*. O autor constrói a genealogia das vanguardas, comprovando como as

tecnologias estão diretamente ligadas ao surgimento delas. Ao citar a frase de Picasso “*I have discovered photography*” (p.22), o autor centra a questão no abandono da perspectiva central que ocorre com o advento dos novos *media* (no caso a fotografia) e a conseqüente transformação da percepção da arte, gerando o conceito de múltiplo.

Ao longo do texto, ele subsidia sua argumentação através dos trabalhos de Picasso, Apollinaire, Marinetti, Breton, Duchamp, mostrando como esses vanguardistas utilizaram a fotografia em suas produções. Por meio da colagem dadaísta e da montagem futurista incluíram outros procedimentos que misturaram o jornal, a fotografia, o desenho, a pintura, a poesia, a narrativa, o documento, por exemplo, na criação de quadros, poemas e romances.

Para comprovar sua teoria, Scheunemann relaciona o *readymade* de Duchamp com os trabalhos de reprodução de Andy Warhol, demonstrando como a evolução das tecnologias está lado a lado com as transformações ocorridas na arte e afirmando que Warhol vai além do que fez Duchamp. Warhol, para Scheunemann, é o protagonista da *neo-avant-garde*. O autor declara: “*while for Duchamp the readymade functioned as an alternative to painting, Warhol now also declared that ‘hand painting’ was a matter of the past*” (p. 39). E mais adiante acrescenta: “*The basis of artistic production, however, are [...] means and methods of mechanical reproduction: photography and silkscreen printing.*” (p. 41).

Para finalizar, Scheunemann apresenta três etapas das vanguardas: a primeira se refere ao abandono da visão tradicional de arte como mímese; a segunda é marcada pela fotomontagem e o *readymade*, que permitiram a entrada de elementos do cotidiano nas obras de arte; a terceira é a *neo-avant-garde*, que se apropria dos processos vanguardistas, os adiciona às novas tecnologias, colocando todos os elementos em comunicação na produção de imagens.

A teoria de Scheunemann, num certo sentido, contribui para explicar as soluções encontradas pela arte para utilizar as tecnologias no seu fazer artístico, conseguindo por esse viés, também explicar a natureza de muitas das rupturas e a

velocidade com que as transformações foram acontecendo. No entanto, dá um peso excessivo ao papel das tecnologias nas propostas vanguardistas, acarretando, de certa forma, o engessamento das produções artísticas atuais, que ainda estariam sob a denominação de vanguarda, porque inserem os recursos tecnológicos em seus processos.

De outro modo, apesar do deslumbramento dos artistas pela novidade que os *media* podiam (podem) incorporar à arte, penso que o desejo de criar não pode ficar restrito à eterna ideia de vanguarda, pois desabilita a arte da capacidade de ter uma existência amadurecida, de ser autônoma, reduzindo, no caso, o papel da poesia digital a um *continuum neo-avant-garde*, condicionado a ser quem apenas abrirá caminhos para que outros o sigam.

## 2.2. Panorama Concretista

Os movimentos literários, ao longo da História, testemunham os momentos nos quais a poesia buscou caminhos alternativos para a expressão. Passados os primeiros momentos de euforia vanguardista brasileira das primeiras décadas do século XX, toma corpo a poesia de João Cabral de Melo Neto<sup>40</sup> que, nos anos de 1945, através de sua palavra-síntese, árida, concisa, substantiva, já constrói um universo poético simultaneamente singular e plural. Os fragmentos do poema “Uma faca só lâmina / ou: serventia das idéias fixas”(1955), de João Cabral de Melo Neto asseveram a força da imagem nas palavras “bala”, “lâmina”, “relógio” que tal como o tempo devoram qualquer sentimento.

Seja bala, relógio,  
ou a lâmina colérica,  
é contudo uma ausência  
o que esse homem leva.

Mas o que não está  
nele está como bala:  
tem o ferro do chumbo,  
mesma fibra compacta.

(...)

---

<sup>40</sup> Cf. NETO, João Cabral de Melo. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.



Por isso é que o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado):

(...)

que a imagem de uma faca  
entregue inteiramente  
à fome pelas coisas  
que nas facas se sente.

O passo seguinte para a experimentação poética foi a partir de 1956, com a poesia concreta criada pelos poetas do grupo Noigrandes<sup>41</sup>, formado principalmente por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Esse experimentalismo (influenciado pelas ideias das Vanguardas) abriu caminho para uma produção poética que substitui a sintaxe normativa e a lógica linear por outras possibilidades de grafia e leitura: um poema concreto pode ser lido a partir de diferentes perspectivas espaciais, ele relaciona formas, sons, imagens, sentidos, transformando a palavra em imagem e a imagem em palavra.

No poema “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo<sup>42</sup> (1957), o jogo de sentido se estabelece entre o sentido literal da palavra velocidade e sua representação figurativa.

---

<sup>41</sup> Cito: “Os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida de sua poética o texto de Mallarmé *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), o primeiro poema em que a comunicação não se faz ao nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual. Depois de Mallarmé, o futurismo de Klébnikov, de Maiakovski, de Marinetti, de Apollinaire, de Soffici, o imagismo de Ezra Pound, de Marianne Moore, a desintegração sintático-semântica de Joyce, de Gertrud Stein, de Cummings e, em língua portuguesa, de Andrade e de João Cabral de Melo Neto [...] constituem a linhagem mais próxima a que se filia o projeto concretista”. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.532.

<sup>42</sup> Disponível em:< [http://www.antonimiranda.com.br/poesia\\_visual/ronaldo\\_azeredo.html](http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/ronaldo_azeredo.html)>. Acesso: 18 mai. 2011.

**V V V V V V V V V V**  
**V V V V V V V V V E**  
**V V V V V V V V V E L**  
**V V V V V V V V E L O**  
**V V V V V V V E L O C**  
**V V V V V E L O C I**  
**V V V V E L O C I D**  
**V V V E L O C I D A**  
**V V E L O C I D A D**  
**V E L O C I D A D E**

(Figura 7 – Velocidade, de Ronaldo Azeredo)

Na poesia concreta, a utilização do espaço no poema é um elemento a mais que produz sentidos e é um lugar de significação composicional. Conforme Pignatari (2004, p.49), “o espaço não-linear, cria também o tempo não-linear. É a parataxe do espaço”. No poema, a repetição da letra v e do fonema /v/, se lidos em voz alta, dá uma sensação de movimento rápido, o mesmo movimento alucinado das grandes cidades que compõe a velo(cidade).

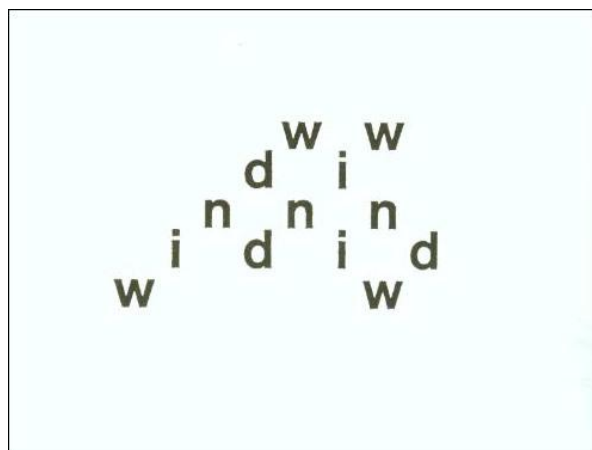
Outro exemplo de poesia concreta é o *Poetamenos*<sup>43</sup> em *Dias, dias, dias*, de Augusto de Campos, de 1956 (figura 8):

---

<sup>43</sup> Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>. Acesso em: 23 nov. 2011.



“Wind” está centralizada no espaço, justificando essa percepção da ação do vento sobre determinado espaço, enquanto que o espaço em branco representa a antítese do movimento, ou seja, um momento estático, parado. Além disso, a palavra pode ser lida por diferentes ângulos, encenando com os rodopios próprios do vento.



( Figura 9 – Wind de Eugen Gomringer)

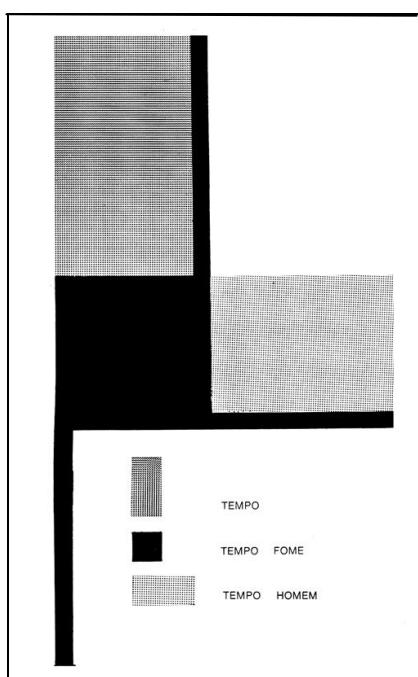
Entre os vários pesquisadores sobre poesia digital como, por exemplo, Monfort, Barbosa, Funkhouser, é clara a ideia de uma evolução do Concretismo para a poesia digital. O grupo Noigrandes é citado por muitos como uma sementeira de possibilidades de criação poética. Entretanto (assim como é controversa a origem da influência da Poesia Experimental portuguesa), Alckmar Luiz dos Santos<sup>45</sup> marca como possibilidade de inspiração para a poesia digital brasileira, as propostas do Poema Processo - movimento literário desencadeado entre 1967 e 1972 - que propunha conceber o poema como objeto de manipulação, elegendo a linguagem visual – em detrimento do código linguístico -- como mais próxima de uma comunicação universal. Segundo o autor,

De fato, não se pode falar de criação digital, sem passar pela Poesia Concreta (como já discuti anteriormente em outros trabalhos). Tanto no que avançou, quanto no que pareceu apenas avançar, o Concretismo trouxe questões e causou problemas que são fundamentais para se entender boa

<sup>45</sup> SANTOS, Alckmar Luiz dos. *A criação poético-digital no Brasil*. Disponível em: <http://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/03/algumas-origens-e-atualidades-da-literatura-digital.pdf>. Acesso em: 20 mai 2012.

parte dos elementos e das dificuldades seja na criação, seja na leitura de poemas digitais; seja na tentativa de não apenas incorporar a participação do leitor na produção e concatenação dos significantes, seja no esforço de associar coerentemente outras linguagens, sobretudo a visual, à verbalidade da matéria literária (até então dominante e quase exclusiva). Todavia, também como já afirmei em outras ocasiões, é, no mínimo, fazer justiça não esquecer o Poema-processo, como tem ocorrido até aqui com certa frequência. E isto não por possíveis qualidades deste movimento com relação ao Concretismo, mas talvez porque o Poema-processo seja mais consequente nas tentativas de contrapor o verbal ao imagético: tanto em suas inovações quanto em suas limitações, esse movimento parece ter exposto, de modo mais flagrante, todo o processo desencadeado pela crise *du vers* da tradição poética europeia. Talvez mais do que ela própria; certamente, mais do que o próprio Concretismo.<sup>46</sup>

Essa questão do trabalho com a imagem é fundamental no Poema-Processo. O poema de Lara de Lemos<sup>47</sup> (figura 10) é um exemplo contundente da imagem como centro fundante do poema e da palavra como periferia.



( Figura 10 – s/ título, Lara de Lemos)

<sup>46</sup> De acordo com Rogério Câmara (2009), “essa corrente faz uma dissociação do que vem a ser POESIA de um lado e, de outro, o POEMA. Conceitua POESIA como um gesto ligado à língua e próprio dos poetas enquanto operadores criativos. Já o POEMA será tratado como um objeto de consumo que será resolvido, apropriado ou interferido pelo receptor da informação que assumirá, no momento de vivência, a responsabilidade pelo surgimento de uma nova informação. O POEMA possibilita experimentar as muitas formas de linguagens.” Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com/introducao.php>. Acesso em: 29 nov. 2012.

<sup>47</sup> Disponível em: < <http://www.poemaprocesso.com/poetas.php?poeta=51&alfaini=l&alfafim=p>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

Nesse poema, a imagem é a metáfora do “tempo”, “tempo fome”, “tempo homem”. A linguagem verbal entra como legenda, explicando qual é a temática do poema que pode ser descrito, estruturalmente, como um jogo entre formas geométricas de diferentes dimensões. A leitura precisa perpassar pela extensão de cada forma, pela justaposição das formas, pela sequenciação delas, pelos tons de cores que cada uma assume, buscando compreender as diferentes gradações de sentido possíveis. Quem tem mais tempo? O tempo? O tempo de fome? O homem?

Ao comparar o Concretismo com o Poema-processo, Cirne<sup>48</sup>, argumenta que o Concretismo, no afã de estruturar a poesia concreta, acaba por restringir demais as possibilidades de experimentação. Já o Poema-processo tem como objetivo a criação de novos processos, resultando daí uma nova forma de ler as obras, procurando no poema menos o estético e mais a comunicação. Nas palavras do autor:

Por que o poema/processo não é domínio das artes plásticas, embora esteja realmente bem próximo? Além da voltagem semântica que caracteriza quase todos os nossos poemas um problema mais importante se apresenta: as direções de leitura. Nas artes plásticas lemos a estrutura (leitura abstrata), que, por mais dinâmica que possa ser, encerra sempre uma rigidez operatória. Qualquer elemento de composição – mesmo um espaço vazio ou morto – é agente estrutural: cores e formas específicas permanecem cores e formas específicas, não permitindo transformações (opções) operatórias. No poema/processo lemos o processo (leitura criativa). O desencadeamento das estruturas permite várias leituras, a partir de um ponto dado, inicial ou não. Para apreender o global, depois de um primeiro contato com a obra, e conforme o poema, são necessárias várias leituras (simultâneas ou não) de suas diversas estruturas. E no poema/processo o espaço vazio, ou morto, não é agente estrutural – não precisa ser lido.

### 2.3 Panorama da Poesia Experimental portuguesa

---

<sup>48</sup> CIRNE, Moacy. *Duas ou três coisas sobre o poema-processo*. Disponível em: < <http://www.poemaprocesso.com/>>. Acesso em 20 jun. 2012.

A Poesia Experimental portuguesa<sup>49</sup> abriga sob esse nome obras produzidas a partir dos anos 60, que têm como particularidade a influência dos movimentos vanguardistas internacionais. Leva a cabo as inovações preconizadas pelos demais movimentos, opondo-se à tradição literária também como forma de refutação à ditadura salazarista. Desconstruir a poesia para desconstruir o discurso vigente parece emergir do processo comunicativo do experimentalismo português.

No livro *O escritor* (1975), Ana Hatherly compõe uma série de poemas essencialmente visuais, trazendo à tona o conflito entre o poeta (seu ato de escrever e seu papel de comunicar) e a sociedade. O poema abaixo,



(Figura 11 – O escritor, Ana Hatherly)

sugere um perfil com a boca escancarada como num grito a expressar e tem tanto a dizer que torna sua comunicação inteligível. Por outro lado, não há a certeza de que as palavras realmente estejam saindo, pois elas também podem estar sendo devoradas ou obrigatoriamente engolidas. A ambiguidade nessa obra é marca temporal e atemporal. Quando mesmo não fomos ambíguos?

<sup>49</sup> Cito: “Identificada noutros países como concreta, visual, espacial, cinética ou “visiva”, em Portugal, nos anos 60, auto-designou-se como poesia experimental. Não obstante esta relativa especificidade nacional, o conjunto de poetas que integrou o movimento foi, todavia completamente contemporâneo do seu tempo, marcando presença em exposições e publicações internacionais muito significativas neste contexto, tais como as antologias de Emmett Williams (1967) ou Mary Ellen Solt (1970). Os mais representativos foram Abílio, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, António Aragão, António Barros, Ernesto de Melo e Castro, Fernando Aguiar, José Alberto Marques, Liberto Cruz, Salette Tavares e Silvestre Pestana.”. TORRES, Rui; REIS, Pedro. Introdução. In: TORRES, Rui (Org.). *Poesia Experimental portuguesa: cadernos e catálogos*. Projeto CD ROOM da PO.EX. 2008, v.1, p. 5. Disponível em: < [http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf) > Acesso em: 23 out 2012.

No poema de Antero de Alda<sup>50</sup> (figura 12), a palavra está muda, a configuração imagética domina a obra, rompendo com a palavra, tornando-a muda e traduzindo a comunicação por signos figurativos próprios de um tempo de introspecção, isolamento e frialdade.



(Figura 12 - Vocabulário de inverno, Antero de Alda)

De acordo com Torres (2008), vários escritores portugueses que desenvolveram sua poética dentro das tendências da poesia experimental erigiram alguns pilares que hoje são muito caros à poesia digital. Ele destaca o trabalho de Ana Hatherly, Herberto Helder, Ernesto M. de Melo e Castro que, na efervescência da Poesia Experimental, colocaram em inter-relação signos inusitados dentro do espaço poético, criando novas estruturas e abrindo caminho para experiências com a tecnologia da informação.

Segundo o autor, não é novidade que os poetas concretistas e da poesia experimental tenham migrado (ou propiciaram a migração) do tipográfico para o digital:

Desta relação entre uma dialéctica das formas e uma metamorfose permanente dos meios resulta a ciberliteratura. Também denominada literatura algorítmica, generativa, Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura marginalizada ou virtual, a ciberliteratura designa aqueles textos literários cuja construção assenta exclusivamente em procedimentos

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://www.pucsp.br/~cos/epe/ape/arquivo/alda.htm>>. Acesso em: 5 de nov 2012.



informáticos: combinatórios, multimidiáticos ou interactivos. Para Pedro Barbosa, seu maior teorizador em Portugal, '[n]a ciberliteratura o computador é utilizado, de forma criativa, como manipulador de signos verbais e não apenas como simples armazenador e transmissor de informação'.<sup>51</sup>

## 2.4. Panorama digital

Nessa esteira de metamorfoses culturais e sociais, o computador entra em cena como suporte e recurso para a ambientação e criação de poesia digital em torno da década de setenta.

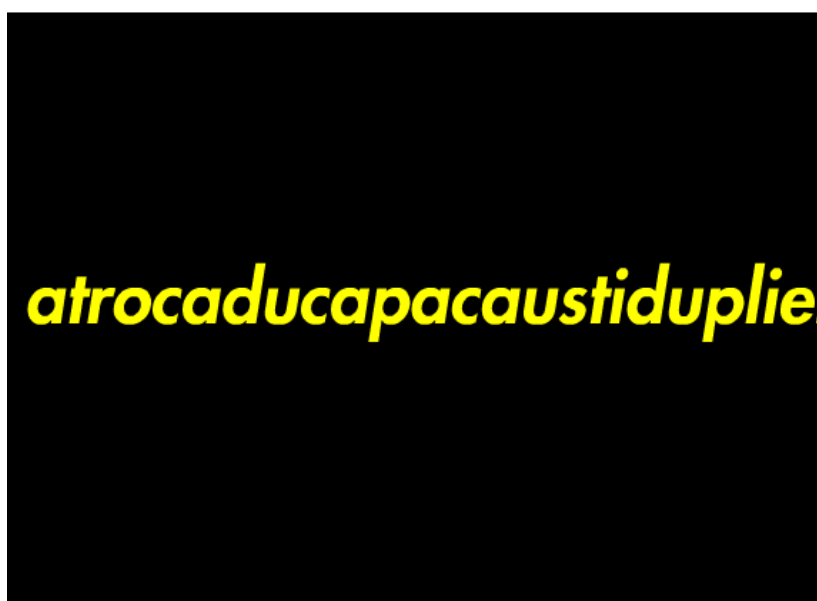
Em *Ensaio poético sobre o texto em contexto digital*, Risério (1998) traça um histórico da evolução das tecnologias, partindo do movimento de contracultura, da década de sessenta, que lutava pela quebra do monopólio da IBM no território da computação. Ele analisa as interfaces possíveis entre poesia e tecnologia, as zonas de fronteira entre arte visual, poesia e música, e as possibilidades de rompimento dessas fronteiras, entendendo que

[...] a escrita não é por assim dizer neutra. Ela constrange signos, estabelece parâmetros, abre perspectivas criativas, gera gêneros. E os poetas sabem, melhor que ninguém, que cada signo tem a sua poesia; que existe a poesia do signo falado [canto-falado ou cantado], assim como existe a poesia do signo inscrito, cada uma delas solicitando e mesmo exigindo técnicas distintas e oferecendo potencialidades também diversas [...] e o que os poetas descobriram é que não só a escrita não é em si mesma neutra, como a própria fisionomia da inscrição, a própria marca da “forma” no suporte, também possui um “conteúdo”. Ou em outras palavras, o próprio design do signo inscrito também é, à sua maneira, uma mensagem. E, consciente ou inconsciente, é percebido como tal (RISÉRIO, 1998, p. 51-52).

---

<sup>51</sup> TORRES, Rui. *Poesia Experimental e Ciberliteratura: por uma literatura maginalizada*. In: TORRES, Rui; REIS, Pedro. Introdução. In: TORRES, Rui (Org.). *Poesia Experimental portuguesa: cadernos e catálogos*. Projeto CD ROOM da PO.EX. 2008, v.1, p. 117- 118. Disponível em: < Disponível em: < [http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1\\_poex.pdf](http://www.po-ex.net/pdfs/ebook1_poex.pdf)> Acesso em: 23 out 2012.

Dentre as muitas experiências realizadas, há os poemas de Augusto de Campos<sup>52</sup>, poeta concretista que migra para a tela, digitalizando alguns de seus poemas visuais e criando novas obras com os recursos da tecnologia digital. A poética de Campos, sendo oriunda da tradição verbivocovisual, encontra no movimento das palavras – programado com o *plug-in Flash*<sup>53</sup> - uma representação imagética capaz de dar liberdade à palavra para tornar-se outra ou parte de outra, multiplicando-se em significações (figura 13).



(Figura 13 - *Cidadecitycité*, 1999)

Em *Cidadecitycité*, ao clicar sobre o poema, ininterruptamente palavras justapostas correm pelo quadro escuro do poema, sugerindo a angústia que a velocidade imprime nos espaços urbanos. Os elementos estruturantes que imprimem essas sensações estão na planificação da rapidez com que as palavras escritas em monobloco passam e se derivam sob o som acelerado da voz que recita o texto. Ao final, a palavra cidade é escrita e dita em francês e inglês, insinuando a ocidentalização desses sentimentos.

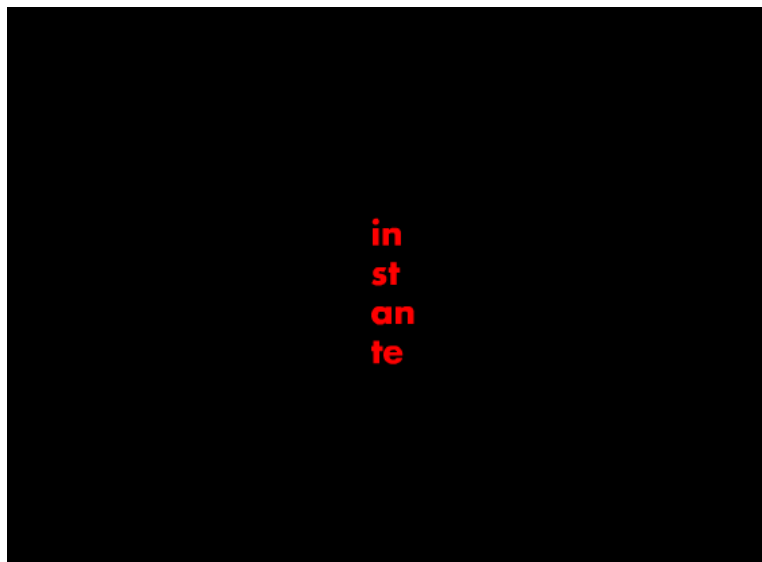
<sup>52</sup> Os poemas de Campos estão disponíveis no site:

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

<sup>53</sup> “O *Plugin Flash* é um programa-padrão na web para visualizar recursos multimídia de forma divertida, cativante e rica. Ele permite acessar conteúdos interativos da web (jogos, negócios, apresentações, entretenimento e propagandas) com o seu navegador”. Sites como Disney.com, Intel.com e milhares de outros sites da *web*, utilizam esse programa.

Disponível em: <http://www.educacional.com.br/down/detalhes.asp?id=13>. Acesso em: 5 abr 2012.

Com o mesmo programa, o poema *Instantes* (figura 14), se materializa na tela.



(Figura 14 - Imagem capturada do poema *Instante* (1999), utilizando o plug-in Flash.)

A palavra “instante”, na vertical, ao clique do *mouse*, se veste de diferentes cores e se transforma nas palavras “bastante”, “distante”, “restante”. Ao final da apresentação, a palavra “instante”, pulsando em amarelo, é entremeada pela palavra “infinito”, em azul. A obra tem som apenas no final, em que é oralizado o verso “instante/ infinito”. O finito e o infinito polarizam metaforicamente o pêndulo do tempo sobre a vida humana. Estruturalmente esse poema é muito semelhante a *Cidadecitycité*, pois repete os mesmos recursos e elementos constituintes do poema.

Outra variação da mesma organização formal é o poema S.O.S. (figura 15).



incorpora a tecnologia digital como aspecto estruturante e passível de tornar-se um significante a ser lido, como também contribuir para que o leitor se torne mais do que um coautor: seja elemento constituinte da estrutura e possa ler e ler-se nessa composição.

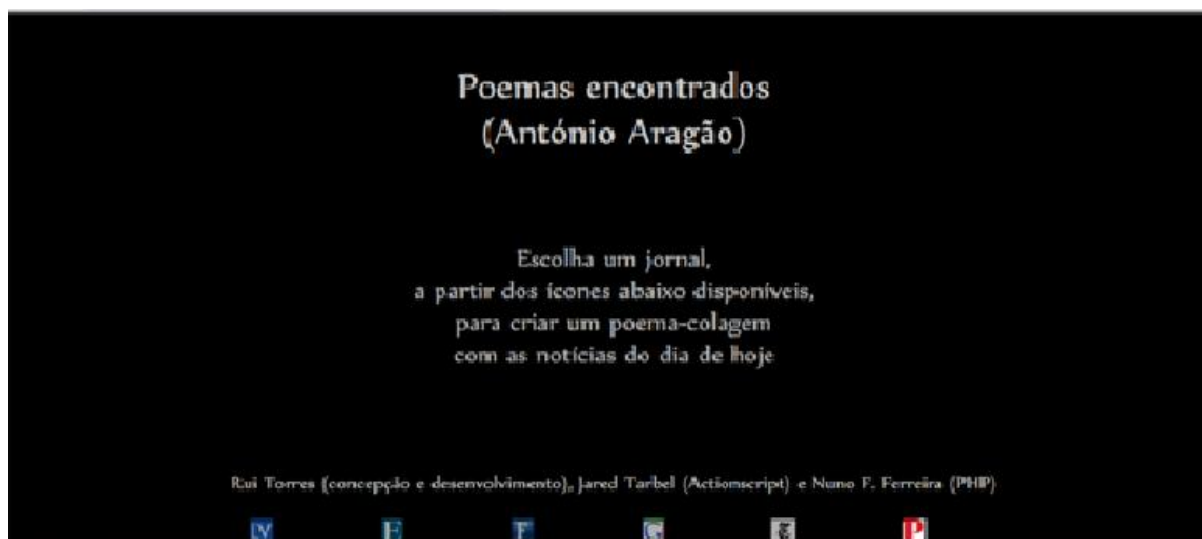
A partir desses poemas digitais de Augusto de Campos é plausível concluir que há muito pouco de inovação. Os aspectos estruturais destacados anteriormente nas estéticas de vanguarda se mantêm com o acréscimo dos recursos que o programa oferece, como o movimento (que antes era imagético), a sonoridade e a interatividade, que ainda está num plano muito primitivo, visto que as possibilidades do leitor resumem-se a clicar e olhar (ler) em que se transforma cada estrofe/verso/palavra do poema. Ou seja, é a proposição verbivocovisual (verbal, sonoro, visual) em um programa de computação.

Isso não significa que todos os poetas da década de noventa e início de dois mil, produziram apenas trabalhos semelhantes a esses. O que é possível ler na forma de organização dos poemas é que, diante dos trabalhos hoje produzidos, é factível observar uma maturação dentro da poesia digital, com a utilização cada vez mais expressiva e criativa da tecnologia, assinalando a probabilidade do imbricação do desenvolvimento da estética digital com o aprimoramento dos recursos tecnológicos. Em outras palavras, a poesia digital tende a não exaurir seus próprios recursos como ocorreu com a poesia experimental e a poesia concreta.

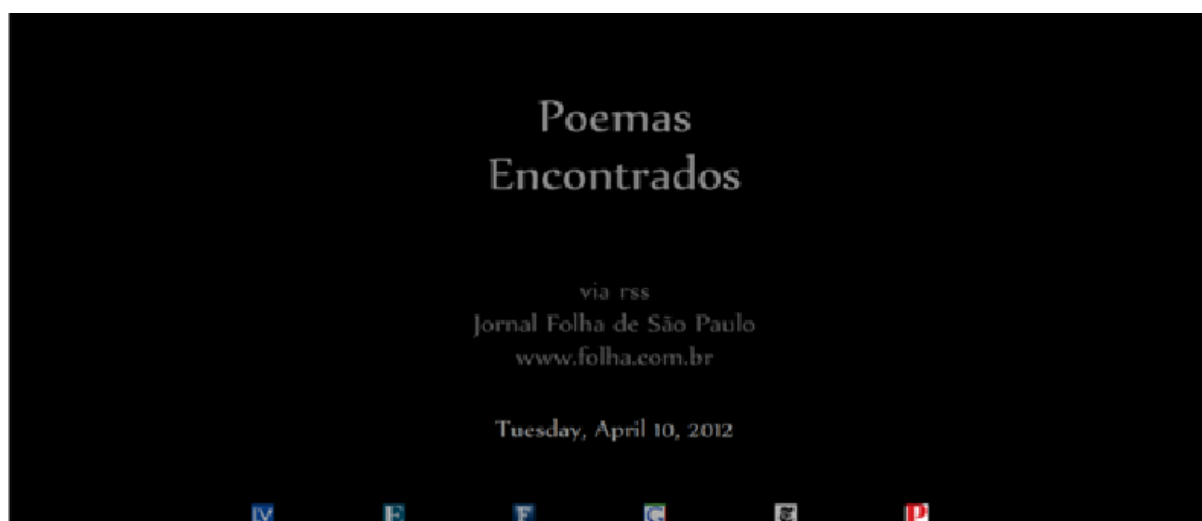
Um poema que exemplifica essas constatações é *Poemas Encontrados*<sup>55</sup>, de Rui Torres (figuras 16,17,18). No poema solicita-se ao leitor que escolha um dos jornais que estão listados no final da imagem. Depois que o leitor clica no jornal escolhido, palavras aleatoriamente são geradas, construindo um sentido, a partir do eixo temático corrupção. Essa obra de arte inquieta o leitor, pois não o coloca numa situação de espectador/navegador, atraindo-o para a ação/reflexão sobre o mundo e seu lugar neste. O jornal, como preconizava Tzara, o fundador do Dadaísmo, é matéria poética, assim como a vida.

---

55 Disponível em: < <http://telepoesis.net/>>. Acesso em: 15 mar 2012.



(Figura 16 – Poemas encontrados, Rui Torres – página inicial)



(Figura 17 – Poemas encontrados, Rui Torres – após a escolha pela Folha de São Paulo)



(Figura 18 – Poemas encontrados, Rui Torres – poema gerado a partir da interação com o jornal)

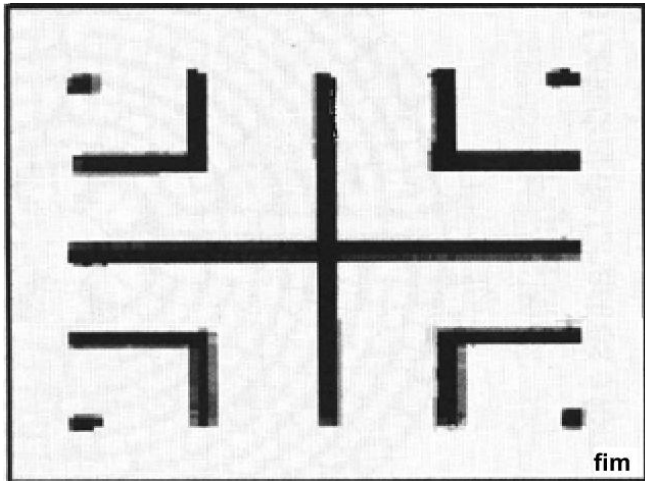
Até aqui, esses poemas demonstram que o critério de ambientação no meio eletrônico é condição *sine qua non* para a existência<sup>56</sup> da poesia digital. Ao acessá-las, o leitor depara-se com letras, palavras em movimentos, cores, formas, figuras e sons que, em um ambiente virtual, constroem significados múltiplos. Além de fornecer os recursos, a tecnologia possibilita a ambientação da obra na *web*, em CD roms e outros suportes.

Para finalizar esse panorama, proponho, utilizando o critério de processo evolutivo, a comparação entre duas obras que são exemplo de dois tempos distintos de criação digital em parceria e que têm em comum um mesmo artista: Alckmar Luiz dos Santos.

Primeiramente em colaboração com Gilberto Prado, na década de 90, o poema “O tempo do rio”<sup>57</sup> (figuras 19,20,21,22,23).

<sup>56</sup> Esses poemas estão publicados no livro NÃO, e em CD Rom os CLIP-POEMAS, São Paulo, Perspectiva, 2003. Uma pequena parte do poema está publicado em livro impresso. CAMPOS, Augusto. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 26,27

<sup>57</sup> Disponível em: < <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper01/riotempo.html> >. Acesso: 10 dez. 2010.



(Figura 19 – O tempo do rio – página inicial)



(Figura 20 – O tempo do rio – estrofe revelada a partir da interação do leitor)





(Figura 21 – O tempo do rio – nova estrofe revelada a partir da interferência do leitor)



(Figura 22 – O tempo do rio – nova estrofe desvelada a partir da interferência do leitor)

**Que o tempo de o  
ver demais se perde,  
Por ser tão fugaz,  
quanto é solerte.**

(Figura 22 – O tempo do rio – nova estrofe revelada em pano de fundo branco, sem contornos, a partir da interferência do leitor)

Ainda preso à tradição verbivocovisual, o poema está ambientado em um espaço digital e utiliza a tela como plano da obra, de forma bidimensional, enfatizando a relação entre a imagem e a palavra. Mesmo explorando de forma tímida as potencialidades da poesia digital, o poema inova no sentido de agregar a sua estrutura a mobilidade dos versos, que surgem em meio à figura, aparecendo e desaparecendo à medida que o leitor clica sobre determinados espaços do poema.

O processo de interatividade caracteriza-se pela interferência do leitor na seleção e sequenciação das estrofes a serem lidas, promovendo a recriação do poema por meio do processo de releitura, no qual a cada novo clique, uma nova ordem estrutural se instaura, permitindo novas interferências e novas leituras (o que já marca um avanço da interatividade em relação aos poemas de Campos, analisados anteriormente).

Na tela, aparece o símbolo de uma cruz dentro de outra. A parte interna é formada por uma reta na horizontal que cruza o centro de uma reta na vertical, formando, então, a primeira cruz. Quatro ângulos em 90° formam a segunda cruz em oposição ao espaço em branco. Essa segunda cruz parece ser uma cruz Oca – também conhecida como *Gammadia* que é uma cruz grega e recebe esse nome por ser formada por quatro letras gregas chamadas *gama*. Os quatro pontos colocados em cada canto da figura não estão interligados por linhas traçadas, mas é possível inferir uma linha reta imaginária ligando-os, assim como uma linha imaginária em

perpendicular aos ângulos das outras figuras. A figura tem um princípio de repetição de formas, ângulos e linhas, a qual tende a construir uma equação de similaridade. Há elementos que apresentam pouca nitidez dos traços, aparentando estar desfocados, borrados, imprimindo uma ideia de movimento – recurso já explorado pela poesia visual. Isso pode sugerir o movimento eterno e imperceptível do tempo que incide sobre as ações humanas e seus ritos.

Mais ao fundo, há uma figura que, num primeiro olhar, parece ser um labirinto em tonalidade azulada, com traços muito suaves, quase imperceptíveis (esse fundo só possível de ser visualizado na página eletrônica). Sua presença é muito sutil, como se fosse algo muito distante no tempo e no espaço, sugerindo um sentido místico em relação ao significado do tempo e do rio. Essa figura, como uma marca d'água, pode ser também o símbolo de um calendário asteca, o qual tem uma aparência de mandala. Como o título do poema é “o tempo e o rio”, a segunda hipótese parece mais viável, embora o tempo também seja, metaforicamente, um labirinto dentro do qual estamos insistentemente buscando uma forma de conhecê-lo e dominá-lo: um tempo pagão e um tempo cristão em oposições simétricas, surgindo dentro de um tempo laico, tecnológico.

O espaço em branco ao redor da cruz equivale ao jogo antitético barroco na relação entre o claro e o escuro; entre a presença e a ausência. Além disso, as linhas que não se tocam imprimem uma sensação de vaguidade e inconcretude, reforçada pelos símbolos opositivos da cruz católica e do tempo mítico asteca. Nessa poesia, nascem imagens que só se fazem exequíveis ante a ideia angustiante do tempo sem retorno e do rio que flui incessantemente e nunca é o mesmo. Não poder ter em mãos o destino desses elementos é render-se à natureza frágil, conflitante e contraditória da existência humana. O efeito de sentido produzido pela primeira imagem do poema amplia sua trajetória nas outras imagens e palavras que surgem ao clicar na tela.

Por meio das palavras (“colheita/ passa/ não/ passa/ instante/ tudo/ nada/ acelera/ pulsação/ mão/ relicário/ tênue/vário/fugaz/solerte”), é possível observar que a combinação dessa seleção lexical articula-se com os sentidos produzidos pela figura, potencializando as metáforas. O significado de antítese e contradição em

relação ao tempo e ao rio se dá pela “colheita”, pela “mão”, pelo “relicário” – através dos quais o ser humano domina e marca sua ação sobre o mundo – em oposição aos adjetivos “tênue”, “vário”, “fugaz” e “solerte”, os quais impregnam o tempo de um sentido de liberdade, de irreduzibilidade ao controle humano.

No último quadro, ao clicar na figura, ela vai se fechando sobre si mesma, reduzindo-se até chegar a um ponto escuro desaparecendo no centro da estrofe final, que fica suspensa no espaço branco e vazio, completamente perdida, solta dos limites impostos pela figura.

Esse poema encontra-se no meio do caminho das descobertas relativas às possibilidades que a tecnologia digital pode oferecer à arte poética. Os artistas continuaram e continuam tecendo os nós entre poesia e tecnologia, gerando obras mais amadurecidas pelas experiências anteriores. Um exemplo da tessitura de uma nova rede é a obra *Palavrador*<sup>58</sup>, produzida por um grupo de colaboradores, entre eles Alckmar Luiz dos Santos<sup>59</sup>. Essa poesia digital representa um divisor de águas

---

<sup>58</sup> Cito: “Palavrador é um ambiente poético imaginário criado numa oficina transdisciplinar que ocorreu no 38º Festival de Inverno da UFMG, em julho de 2006. Nesse ambiente, o usuário navega entre poemas que usam algoritmos de inteligência artificial para voar em bandos num cenário tridimensional imersivo e interativo. A viagem pelo palavrador inclui textos, poemas declamados e cenários audiovisuais e textuais, como uma cachoeira de poemas, chafarizes declamadores e um labirinto de haicais, entre outros elementos. A navegação é intuitiva em forma de game, podendo ser feita com o uso do teclado ou de joystick. Este mundo foi criado a partir da contribuição de diversos autores sobre estruturas de software concebidas e dirigidas por Chico Marinho. A obra-software recebeu o Premio de Poesia Digital da Cidade de Vinarós, na Catalunha, Espanha, em 2006 e foi exibida na Siggraph 2007, na Califórnia, EUA.” Disponível em: <http://www.ciclope.art.br>. Acesso em 10 jun. 2012.

<sup>59</sup> É de Alckmar Luiz dos Santos o depoimento que registro e considero importante para compreender do ponto de vista do poeta, no processo de criação e de maturação da poesia digital: “Quando dos primeiros poemas digitais, criados em 1995, esse exercício coletivo da criação era para mim novidade e dificuldade. Já nesse momento, minha curiosidade pela utilização de ferramentas informáticas na criação poética somente pôde ser exercitada com a cumplicidade de Gilberto Prado [...]. Ao início, havia como que uma ilusão de que mantínhamos nossos domínios funcionais restritos, mas, rapidamente, percebemos que eles se desvaneciam, ainda que parcialmente. E era necessário que assim fosse, pois, do contrário, não avançaríamos um milímetro em nossas criações. Nós partíamos, então, de poemas previamente escritos, em que eu detectava (ou a que eu queria associar) certos movimentos sintáticos, lexicais e versificatórios. Nós procurávamos recriar tais movimentos através de automatizações de escrita e de leitura; de movimentos de palavras, de imagens e, mais uma vez, de leituras; de interações e de percursos de navegação. [...] Nesse sentido, a construção do *Palavrador*<sup>59</sup>, por um grupo reunido no Festival de Inverno de Diamantina em 2006, representou um aprofundamento dessa pluralização criativa e, também, de um entrelaçamento dinâmico e proteiforme de competências. Ao final, tínhamos em mãos um objeto artístico que, embora pusesse ênfase no verbal (o título *Palavrador* não deixa margem a dúvidas), misturou irremediavelmente tudo o que podíamos sistematizar e classificar segundo preceitos estéticos que teriam ainda sobrevivido ao século XX: imagético, visual, sonoro, rítmico, harmônico, formal, verbal, interativo, experimental, sensorial, tudo era colocado na tela e se dava à leitura de uma maneira rigorosamente concatenada — percebe-se bem isso — mas sem que pudéssemos nos socorrer de alguma estética já pronta, preestabelecida, para a leitura crítica da obra”. LUIZ DOS SANTOS, Alckmar. Um programador na loja de cristais, ou

entre o que era pensado como possibilidade de criação e o que efetivamente pode ser realizado (por enquanto). Utilizando sensores de som, o grupo, coordenado por Chico Marinho idealizou, programou e criou o *Palavrador* (figura 23) que é composto por três suportes: o livro caixa, o livro lona e o livro tela em que pode ser visualizado em 3D o poema digital.



(Figura 23 – Imagem do projeto Palavrador)

As imagens a seguir (figuras 24, 25, 26), são alguns momentos da obra que ilustram detalhes importantes dos seus elementos estruturais. O cubo, conduzido pelo leitor, sobrepõe por labirintos de imagens, palavras, poemas. O leitor, assumindo as asas de Eros e do Caos, descobre a poesia por uma intrincada rede de caminhos entrecortados em um ambiente tridimensional, de caráter surreal. A viagem é um mergulho num espaço poético, no qual o leitor é imerso pela poesia que inunda paredes, superfícies, objetos.

Em *Palavrador*, o diálogo que se estabelece entre o mito e a tecnologia, fundidos no mistério da poesia, remete ao dualismo do físico e do além físico. O

---

um poeta no laboratório. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Orgs.). *Mobilidades culturais: agente e processos*. 1ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 43-60.

mito, alimentado pelo mundo mitológico, dá a instância da origem e diz sobre a existência humana; a tecnologia é a porta para o ciberespaço, uma imaterialidade espacial que se contrapõe à materialidade física do poema.

As estruturas desse poema o mantêm atrelado à tradição apenas no que tange à inter-relação entre imagem, sonoridade e palavra. Os demais aspectos estruturais como tridimensionalidade, interatividade (num nível bastante complexo) são pertinentes à poesia digital, assim como a leitura que passa a ser agregada à estrutura do poema, pois ela efetivamente materializa o poema, dentro da imaterialidade virtual.



(Figura 24 – Imagem do poema Palavrador)



(Figura 25 – Imagem do poema Palavrador)



(Figura 26 – Imagem do poema Palavrador)

A palavra que bem define *Palavrador* é fragmentação. A viagem pelo espaço poético desenrola-se entre fragmentos de letras, de palavras, de versos, de poemas sonoros, de partes de esculturas, fotografias, imagens, sons, construções labirínticas que não permitem ao leitor materializar o todo entre as mãos. O leitor, solto no

espaço, navegando entre pedaços de signos que precisam ser ressignificados a partir de suas partes, percebe-se em um ambiente asfixiante a buscar sentidos nos fragmentos e sentir-se fragmento ao tornar-se parte dessa vivência poética.

Octávio Paz em “Convergências: ensaios sobre arte e literatura”, no capítulo “A nova analogia: poesia e tecnologia” (1991), analisa as implicações da técnica na produção da obra artística. Para o autor, a técnica não faz uma imagem sensível do mundo, ela vê o mundo como um lugar a ser conquistado e dominado. As realidades que a técnica erige são frágeis, justamente pela velocidade de transformação que a tecnologia imprime às próprias realidades por ela criadas. Nesse cenário, em relação à arte, o autor conclui:

(...) a técnica muda a poesia e a mudará cada vez mais. Não podia ser de outro modo: sua intervenção afeta tanto a transmissão e a recepção de poemas como os métodos para compô-los. Mas essas mudanças, por mais profundas que nos pareçam, não a desnaturam. Ao contrário, devolvem-na à sua origem, ao que ela foi a princípio: palavra falada, compartilhada por um grupo. (PAZ, 1991, p.105).

A palavra, fragmentada pela incorporação da tecnologia digital como elemento constituinte da obra, desloca-se de sua posição central instaurada pela tradição poética, para um lugar de compartilhamento de forças entre signos na poesia digital. Além disso, essa singularidade só é possível, mediante os avanços tecnológicos que comungam com a tradição da palavra falada, ao possibilitarem que sua gravação sonora seja inserida no corpo do poema. Como declara Paz, a palavra retorna às raízes da poesia oral.

Para encerrar esse capítulo, enfatizo que a poesia digital devolve à palavra o seu lugar na poesia. Lugar, esse, usurpado pelas experiências que o Concretismo e a Poesia Experimental realizaram com a imagem, colocando-a, por vezes, em posição de substituta da palavra. No entanto, como demonstram os poemas digitais, esse retorno não é tão pacífico e ela, depois de tantas viagens, não é mais a mesma.



*Não estou vazio,  
Não estou sozinho,  
Pois anda comigo  
Algo indescritível.*

**Carlos Drummond de Andrade**

*Novas tecnologias alteram a estrutura dos nossos interesses: as coisas ‘acerca das quais’ pensamos. Alteram o carácter dos símbolos: as coisas ‘com que’ pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena em que os pensamentos se desenvolvem.*

Postman

## **CAPÍTULO 3 - NO CAMINHO NÃO HAVIA PEDRAS, APENAS POEMAS**

### **3.1 Sobre poesi@as**

Em Telepoesis.net<sup>60</sup>, sítio produzido por Rui Torres, no menu de conteúdos, ao escolher o link Poesi@s, o leitor depara-se com uma lista de dezessete obras do autor. Entre elas está *Poemas no meio do caminho*, criado pelo autor em colaboração com Nuno F. Ferreira, Nuno M. Cardoso, Luís Aly e Luís Carlos Petry. As nacionalidades portuguesa e brasileira (Luís Carlos Petry é gaúcho) presentes na parceria para a criação da obra já são um indício de que o entrelaçamento não ocorre apenas entre a linguagem computacional e a poesia: ocorre também entre línguas, linguagens, culturas, poemas, poetas, programadores, artistas e mais o que possa ser pensado para criar a poesia digital.

### **3.2 Sobre o poema**

*Poemas no meio do caminho*, obra de Rui Torres, publicada em 2008, é composta por oito poemas (textos-matriz) com estrofes mistas de cinco, seis e sete versos que podem ser lidos tanto no eixo vertical como no horizontal. Na vertical, é possível visualizar a lista das palavras da base de dados do poema que servirão para o leitor gerar combinações aleatórias (figura 27).

---

<sup>60</sup> Disponível em: <<http://telepoesis.net>>. Acesso: 28 jun. 2012.



um intrincado processo de intertextualidade. Na verdade é uma intertextualidade em duas instâncias. A primeira refere-se aos intertextos gerados (hipertextos)<sup>63</sup>; a segunda aos textos da tradição literária (hipotextos) que se cruzam dentro dos *Poemas no meio do caminho*.

Rui Torres convida Dante Alighieri com seu “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, do Canto I, Inferno, da *Divina Comédia*; Carlos Drummond de Andrade com “No meio do caminho tinha uma pedra” e Clarice Lispector com o conto *Amor*, de *Laços de família* (1998) para fazer a travessia com ele pelos caminhos de seu poema.

Estar no meio do caminho dos poemas de Rui Torres é um estar entre a tradição literária de um mundo physicalista e a inovação poemática tecnológica do ciberespaço. No meio do caminho é também um “entre” que está no centro de um antes e um depois. O antes, resgatado pela intertextualidade, é o caminho que se inicia nos idos de 1300 e percorre caminhos nas mãos de centenas de poetas; o depois é um “claro enigma” obscurecido pelos mistérios do que é o que ainda não é.

O meio, ao mesmo tempo, é um entre mundos de naturezas distintas, com uma face material e outra imaterial. A biface da Máscara de Janus, que tem um olhar atento para o passado e outro para o futuro, é uma metáfora que se molda com perfeição à representação do *leitmotiv* que acompanha a produção poética de Rui Torres.

No plano horizontal, a poesia eleva-se do nível verbal, predominante no eixo vertical, e se permite compor, junto ao espaço tridimensional, às formas, às cores, à sonoridade, à imagem, às vozes e aos vídeos, uma multiplicidade de sentidos.

---

<sup>63</sup> A fundamentação teórica para os conceitos de hipotexto e hipertexto é baseada em Genette (2006).



(Figura 28 – Poemas no meio do caminho - cena inicial do poema que se abre para a interatividade do leitor)

As estrofes da linguagem verbal tornam-se lineares, formando um grande verso polissilábico que desliza continuamente, integrando a estrutura do poema.

Cada elemento é constitutivo da obra, portanto, tem seu significado atrelado ao todo composicional. Não é um poema em espaço tridimensional, porque o espaço tridimensional também é parte do poema; não é um poema com sonoridade, pois a sonoridade é parte do poema; não é um poema oralizado, visto que a voz declama poemas que nem sempre são os escritos e esses outros poemas, juntamente com a entonação, o timbre, o volume da voz fazem parte da estrutura do poema. Destarte, a tridimensionalidade é poema; a oralização é poema; o vídeo é poema e assim sucessivamente com todos os elementos que o compõem (imagens, formas, símbolos). O poema é o objeto estético imaterial resultante da semiose entre os diferentes signos, que habita o ciberespaço.

### **3.3. Sobre as coisas acerca das quais pensamos: poemas no meio do caminho**

No meio do caminho, não há uma pedra, mas poemas. Poemas que tornam o caminho uma experiência endógena e exógena simultaneamente, pois os *inputs* e *outputs* que o leitor faz para realizar a leitura projetam efeitos emocionais e pragmáticos num contínuo angustiante que é dado pelo caráter de quase infinitude de um poema digital generativo. Tais características levam a refletir sobre a percepção do mundo vivido que é apreendida diante de tal poema e os efeitos dessa obra na teoria sobre poesia, nos processos criativos, na sociedade e no leitor.

Os poemas vão percorrendo um caminho contínuo, retilíneo, sempre na mesma direção e, apesar de estarem em um espaço tridimensional, eles não alteram sua rota, mesmo girando o cenário em 360º graus. Essa inalterabilidade em relação à tridimensionalidade expressa uma solidez e força tais do poema como se ele fosse uma máquina, um interminável trem, certo e seguro de seu destino, alimentado-se das combinações aleatórias internas das palavras. A infinitude do caminho somada à infinitude do jogo de palavras provoca a angústia de – chegar, descobrir, findar, parar, olhar, saber – o que há mais além. A angústia, na perspectiva freudiana, é definida como uma angústia por algo, caracterizando-se por uma sensação de falta, de indefinição<sup>64</sup>. A angústia tem inegável relação com a expectativa: é angústia por algo. Talvez esse seja um modo de descrever o sujeito hipermoderno: um ser tomado por uma sensação de falta.

Em tempo, é preciso marcar que, de acordo com a psicanálise, a falta é constituinte do sujeito, portanto não é privilégio desse momento histórico. (Apesar de tentador, não cabe nessas linhas um recorte psicanalítico). Assim, equacionando melhor a questão, sob o ponto de vista do aspecto expressivo da obra literária, os elementos composicionais assinalam um sujeito e um contexto hipermodernos tragados por um mar de acessibilidades e interatividades tão fluidos que nublam sua consciência de corporeidade e o tornam um sujeito cada vez mais diluído e mais vazio. O poema não é mais físico e a experiência tridimensional delinea, além da angústia que constitui o ser, a falta da corporeidade para servir de base, de referência, de lugar. Ainda quanto à composição e efeitos da obra, a exploração de contornos pouco nítidos, o som de uma locomotiva, a sensação de um espaço sem

---

<sup>64</sup> FREUD, S.. *Inibições, sintomas e ansiedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 189. (Edição Standard Brasileira, v.20). (Originalmente publicado em 1926).

gravidade tornam-se mais impressões do que certezas, revelando um horizonte onírico, confuso e incompleto, alterado pela relação gravitacional efetivada, completamente estranha a um texto poético.

A alteração da estrutura composicional do fazer poético resulta tanto em efeitos de sentido, quanto teóricos. Num primeiro momento, saltam aos olhos dois fatores nessa obra que convergem concomitantemente para a produção dos referidos efeitos de sentido: 1) os programas que permitem a criação da obra; 2) o tempo trabalhado de forma a provocar continuidade e velocidade.

Os programas utilizados, já citados anteriormente, são recursos para provocar os efeitos previamente planejados pelo autor e seus colaboradores: visão panorâmica em 3D, manipulação da linguagem, som (voz, ruídos, música, diferentes texturas sonoras), cor, imagens, enfim, tudo está pensado para afetar o usuário, cooperando para, como declarou Mallarmé, “Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz.”<sup>65</sup>

Entre os recursos de composição, o tempo, marcado pela ininterrupta passagem dos versos e sucessivas e incontroláveis combinações das palavras nos versos em segundo plano, produz no espírito uma grande sensação de impossibilidade de sentir o fim de uma etapa para iniciar outra.

Dessa forma, no que concerne às escolhas realizadas por Rui Torres e pelos programadores, percebe-se que elas desempenham um duplo papel. Se de um lado concorrem para a criação de um poema digital, por outro assumem uma posição crítica em relação à poesia literária, pois toda escolha é paralela a uma não escolha. Imediatamente, nessa perspectiva surge uma lista de binômios de presença/ausência tais como: movimento/estaticidade, tridimensionalidade/bidimensionalidade, perspectiva/planificação, que constituem a obra e ao mesmo tempo a criticam.

---

<sup>65</sup> Em carta a Henri Cazalis, Tournon, 30 de outubro de 1864. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929>>. Acesso: 10 ago. 2012.

Intencionalmente ou não, a obra remete para a reflexão sobre a tradição da poesia e os poemas que no meio do caminho dessa história foram questionando o fazer poético. Por muito tempo a literatura guiou-se pelas orientações aristotélicas para diferenciar o literário do não literário. Entretanto, o desejo de evolução, o conhecimento e o autoconhecimento inerente aos processos criativos impulsionaram as constantes rupturas provocadas por novas formas literárias surgidas, como o romance, no século XIX, ou obras como *Rayuela*, de Júlio Cortázar, entre outras, atestando o movimento da literatura em busca de novos meios de expressão. Essas quebras de regras e de expectativas quanto ao que deve ser uma obra literária tornam o conceito de literário gradualmente mais fluido, possibilitando o alargamento de suas fronteiras.

No caso desse poema, as escolhas tornam-se procedimentos que questionam, por exemplo, se a afirmação de Paz (1998, p. 13) “hay máquinas de rimar, pero no de poetizar” procede no atual contexto em que se insere a poesia digital. Ou ainda, por exemplo, se os primeiros diagnóstico feitos por Valéry, na década de 30, do século passado, representando o panorama daquela época, podem ser válidos para a atualidade. O poeta, em *Questões de poesia* (1933), chamava a atenção para o imediatismo, para as necessidades mutantes que não chegam a formar um juízo de valor sólido, alternando gostos, vivendo apenas para o tempo presente, sem preocupação com o devir, exigindo uma instantaneidade que a obra de arte não pode oferecer. De certa forma, ele antecipou muitas questões que são pontos chave para a discussão atual sobre a relação entre a poesia e a tecnologia, porque um mundo informatizado, que tem sua dinâmica social mediada tecnologicamente, gera a angústia expressa na poesia de Rui Torres, referida anteriormente. Nas palavras de Valéry,

(...) somos instantâneos. Metamorfoses demais e revoluções de todo tipo, muitas transmutações rápidas de gostos em desgostos e de coisas ridículas em coisas sem preço, muitos valores diversos demais dados simultaneamente acostumam-nos ao contentamento com os primeiros termos de nossas impressões. E como, em nossa época, sonhar com a



duração, especular sobre o futuro, querer legar? Parece inútil resistir ao tempo e oferecer a desconhecidos que viverão dentro de duzentos anos modelos que possam emocioná-los. (Op. cit. p. 184).

Não há como negar que o autor se preocupa com a presentificação do presente, que satura o aqui e o agora e não deixa espaço suficiente para a poesia e, conseqüentemente, nem para o conhecimento do mundo e do homem. Na mitologia grega, Chronos devora seu pai para assumir seu lugar. Na modernidade do século XX, Chronos devora a si mesmo, evaporando-se nos labirintos do *nonsense* moderno. Ao diluir-se, torna-se, também, antropofágico, devorando-se narcisicamente.

Por outro lado, *Poemas no meio do caminho* demonstra que, ao contrário do que pensava Valéry sobre a impossibilidade moderna de emocionar e de legar, a poesia encontrou um caminho no qual a máquina, mais do que mediação entre o artista e o público, é utilizada como um dispositivo procedural na criação da obra. Como resultado, por um lado, a produção artística se configura numa obra-produto-de-consumo -- pela sua efemeridade material -- que subverte o conceito de obra de arte. Por outro, novas possibilidades se abrem para o fazer artístico, provocando emoções, expressando as angústias do ser humano por meio dos instrumentos que lhe são tão familiares e cotidianos, hoje, quanto eram a pena, o tinteiro e o papel para o artista do século XIX.

Não ser bidimensional, nem estático, nem planificado são escolhas do poema digital que não o tornam nem mais nem menos poético, apenas demonstram que é possível que a poesia, além de estar em uma paisagem, um pôr de sol, um poema canônico, também pode estar em um poema digital. Basta que emocione porque é “(...) conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo (...)”. E torne-se legado porque “es revolucionaria por naturaleza; (...). La

poesia revela este mundo; cria otro. Pan de lós elegidos; alimento maldito. Aísla, une. (...)” ( PAZ, 1998, p.13).

A partir da pós-Revolução Industrial, em meados do século XX, o desenvolvimento de novas tecnologias agiliza o processo de popularização do produto arte e o torna acessível à massa de consumidores dos mais diferentes níveis culturais. E, como para popularizar é preciso tornar compreensível o produto a fim de que seja consumido e a indústria cultural possa lucrar, a arte se transforma. Um ciclo de produção e consumo se acelera, tendo como resultado um objeto que sempre foi privilégio de uma elite intelectual, laica ou não. Padronizar, massificar a arte se tornou a solução possível para essa equação. Dessa forma, padrão, série, quantidade, mecanização, repetição substituíram conceitos estéticos seculares como o belo, o original, o autêntico.

A poesia mudou e como afirma Alckmar Luiz dos Santos, já numa perspectiva da poesia digital,

(...) eis o desafio das práticas artísticas das próximas décadas: evitar que se convertam em propagandistas das empresas produtoras de softwares construindo (mas não criando) objetos artísticos que são na verdade meramente exercícios de possibilidades já previstos pelos conceptores responsáveis pelo programa. (SANTOS, 2008, p. 57)

De certa forma, essa inquietude frente ao utilitarismo da obra artística remete a Adorno<sup>66</sup> que, ao discutir a questão, substituiu o termo cultura de massa por indústria cultural (*Kulturindustrie*) e que observa que a arte como foco de consumo reduz o homem às condições dos interesses econômicos e políticos da sociedade. A *Kulturindustrie*, elegendo-se como portadora da ideologia dominante capitalista, torna-se um instrumento de alienação e manipulação, moldando um público receptivo a uma pseudoarte.

---

<sup>66</sup> Cf. Adorno, 1999.

Contemporâneo de Adorno, Bertolt Brecht<sup>67</sup> escreve o poema *Hollywood*, evidenciando bem o pensamento da época:

Para ganhar o pão, cada manhã  
vou ao mercado onde se compram mentiras.  
Cheio de esperança  
ponho-me na fila dos vendedores.

A tecnologia, que possibilitou a criação do cinema, autorizou a indústria cultural a transformar a arte em produto de consumo e a equiparou ao nível de qualquer outro bem comercial. O problema que advém da tríade arte de consumo/tecnologia/indústria cultural é o embotamento da consciência crítica. Na arte de consumo o espaço para reflexão é reduzido e manejado pela ideologia dominante. A estética pode pôr-se à frente na batalha pela liberdade de pensamento e posicionar-se contra a manipulação. Esse deveria ser um dos pressupostos da arte, que não pode se submeter aos desígnios da reprodução técnica. Assim como Bertolt Brecht, Adorno critica a sétima arte como produto comercial. Nas palavras do autor,

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva (ADORNO; HORKHEIMER, 1997, p.119).

---

<sup>67</sup> BERTOLT, Brecht. Hollywood. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Seleção e trad. de Edmundo Muniz. 2.ed. Rio de Janeiro: Elo, 1982. p. 44.

Adorno escreve num contexto de pós-guerra, impregnado de um desejo de resistência aos regimes autoritários que sufocam o homem e o tornam apenas uma engrenagem dentro de um projeto social reacionário, opressor, porém, apesar disso, ele não é pessimista e acredita que a saída para esse mundo caótico ainda é a arte.

Em outro poema, Bertolt Brecht<sup>68</sup> traduz o pensamento de Adorno na crença num futuro promissor. Em seu manifesto, o sujeito lírico, indignado, declara sua revolta contra um modelo de sociedade capitalista, manipuladora e ditatorial:

(...)

Têm diários e imprensa  
para combater e tapar-nos a boca.  
(Não falemos de seus estadistas!)  
Têm curas e professores  
que recebem muito dinheiro  
e estão dispostos a tudo.  
Bem? E para que?  
Temem tanto a verdade?  
Antes de desaparecerem ( e será brevemente)  
verão que tudo isto é inútil.

(...)

Algum dia ( e será brevemente)  
verão que tudo é inútil.  
Alguém poderá gritar: Alto lá governe o mais forte,  
porque eles não mais protegerão  
o dinheiro e os canhões!

Uma diferente forma de percepção artística demanda uma nova percepção de mundo e isso desencadeia um processo espiral que atinge todos os setores da sociedade. Walter Benjamin, ao escrever em 1935/1936, o ensaio *A obra de arte na*

---

<sup>68</sup> BERTOLT, Brecht. Tudo será inútil.. In \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Seleção e trad. de Edmundo Muniz. 2.ed. Rio de Janeiro: Elo, 1982. p.34.

*era de sua reprodutibilidade técnica*, refletindo sobre a fotografia e o cinema, afirma que a questão é pensar que os procedimentos tecnológicos, que permitem esses eventos, desencadeiam a necessidade de analisar os conceitos estéticos que se instauram a partir desses novos experimentos: “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (Op.cit., p.173). Essa exposição, na modernidade, é facilitada pelas técnicas de reprodução. Por meio delas a arte sai do ritual e entra no político.

Em meados dos anos 70, do século XX, uma emissora de televisão lançou dois seriados chamados *Cyborg, o homem de seis milhões de dólares* e *A mulher biônica*. Neles o diferencial era que os protagonistas de cada série tinham partes de seus corpos substituídas por mecanismos tecnológicos que potencializavam suas forças, tornando-os super-humanos. Depois disso, nem o cinema, nem a literatura pararam de tematizar a relação homem/máquina. Esse mergulho no túnel do tempo serve para ilustrar uma ideia que é recorrente quando se trata de dar ao homem dispositivos tecnológicos para usar em diferentes situações, de distintas formas: a ideia de potencialização<sup>69</sup> de força (seja para construir ou para destruir).

Em *Poemas no meio do caminho*, a potencialização de forças é uma via de mão dupla: por uma lado a tecnologia desliza para o ambiente estético; por outro, a arte caminha por entre os labirintos dos softwares, saindo ambas fortalecidas por esse processo, ampliando (potencializando) os limites do literário.

O aparente paradoxo desse encontro – poesia e máquina - em *Poemas no meio do caminho* é resolvido pelo recurso da metalinguagem, na qual o próprio recurso tecnológico é utilizado para criticar aquilo que ele faz de melhor: acelerar os processos e imprimir-lhes maior potência. Esses procedimentos são estetizados e tornam-se uma linguagem tecnológica literária que fala sobre si mesma e que diz da

---

<sup>69</sup> Santaella denomina a esse tipo de transformação corporal em artes, como “corpo protético, que é corrigido e expandido através de próteses”. SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura da mídias à cibercultura..* 2ed. São Paulo: Paulus, 2003, p. 201.

angústia de viver em um mundo tão veloz, tão múltiplo, tão instantâneo e tão simultâneo. A aceleração dada pela rapidez com que as palavras mudam, com que os vídeos reproduzem as imagens, potencializa o efeito estético da obra digital.

Essa qualidade tecnológica do poema digital descortina à consciência a capacidade humana de criticar o mundo que ela mesma cria, não se rendendo ao influxo da massificação, da reprodução em série, da desumanização. Desse modo, não é mais a literatura incorporando outro recurso e/ou linguagem, mas é o dispositivo eletrônico sendo suporte e recurso da expressão criadora de uma arte, de forma equalizada. Isso pode ser considerado como um alargamento do âmbito do literário, pois nessa nova arte, a literatura dialoga com a linguagem tecnológica, uma linguagem matemática, proveniente do campo das Ciências Exatas e pode sair fortalecida.

### **3.4. As coisas com que pensamos: processos poéticos**

Além dos recursos da linguagem literária<sup>70</sup>, além dos aspectos que dão poeticidade<sup>71</sup> a um poema, na obra aqui analisada, a tridimensionalidade, o processador generativo e combinatório passam a ser categorias de análise tanto do processo de criação de poemas quanto também dos processos de leitura, portanto seus dígitos binários agregam-se à teoria da poesia.

A primeira categoria de análise a ser examinada é o processo generativo baseado no Sintetizador de texto, o *Sintex*, criado por Pedro Barbosa. O autor

---

<sup>70</sup> Os recursos da linguagem literária dizem respeito aos aspectos intrínsecos da Teoria da poesia.

<sup>71</sup> Poeticidade ou poética, assim como poesia são conceitos fluidos, polêmicos, recortados do olhar que cada teoria lança sobre o fazer poético. Para essa tese, tendo como horizonte a poesia literária, o conceito de poeticidade está ligado a uma medida resultante do arranjo dos elementos constitutivos de "Poemas no meio do caminho, de Rui Torres. Quanto mais artisticamente elaborado esse arranjo, maior o grau de poeticidade no poema.

destaca dois fundamentos semióticos que operacionalizaram o gerador automático de textos. São eles os que tomam:

[...] o conceito de texto como “motor de sentidos” e propõem um uso do computador como “máquina manipuladora de sinais”, ou seja como “máquina semiótica”. Um gerador textual automático como o que a seguir se apresenta parte destes dois conceitos de base: 1) uma noção de texto como “estrutura geradora de sentidos”; 2) uma dinâmica de sentidos assente num algoritmo informático capaz de explorar um campo de possíveis semióticos. Da junção destas duas noções nasce o Sintetizador Textual «Sintext»,[...] assim a noção de texto virtual ou texto generativo, concebido como “motor textual”, ou seja, como “texto em processo” infinitamente renovável. Tudo isto no âmbito da Literatura Gerada por Computador (LGC)<sup>72</sup> ou, mais genericamente, no que já vem sendo designado como “texto algorítmico”.

Gerar sentidos. Dicionarizada, a palavra gerar significa dar origem a, e consta como sinônimo de criar. Para a poesia digital que utiliza como um dos recursos o texto generativo, essa relação sinonímica não é tão harmônica assim.

Segundo Heidegger, na discussão sobre *A origem da obra de arte*, “origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo médio es ló que es y como es. Lo que es algo, cómo es, ló llamamos su esencia.” (1992, p. 37). A essência de algo é aquilo que faz dela o que ela é. A pergunta que surge como decorrência desse raciocínio é: o caráter infinitamente renovável do texto generativo não altera infinitamente sua essência? Pode-se dirimir essa questão por partes e sem a intenção de esgotá-la, dada a complexidade em torno da ideia de essência. Talvez a resposta a essa pergunta esteja na análise que Heidegger faz da poesia de Hölderlin ao buscar a essência da poesia : “Hölderlin poematiza la esencia de la poesia, pero no en el sentido de un concepto de valor intemporal. Esta esencia de la poesia pertenece a un tiempo determinado.” (1992, p. 146).

---

<sup>72</sup> De acordo com Pedro Barbosa, “A Literatura Gerada por Computador na sua vertente da “literatura generativa” designa uma simbiose entre o computador e o autor no processo criativo, sendo a máquina usada como um extensor automático de sentidos e não apenas como simples armazenador e transmissor de informação. [...] um instrumento potenciador da criatividade na ligação da Literatura à Informática”.

Disponível em:< [http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit\\_06.pdf](http://www.ciberscopio.net/artigos/tema2/clit_06.pdf)>. Acesso em: 15 out. 2012.

Pensar a essência poética na perspectiva do tempo parece ser uma solução coerente quando se fala de uma criação artística digital tão a mercê do tempo, justamente por sua natureza virtual. Na verdade há uma sujeição a dois tempos na poesia digital: 1. o tempo imaterial, virtual, que é o tempo em que a obra está disponível para o leitor; é o tempo da acessibilidade que entra também na seara do armazenamento, do provedor, do desejo do autor de manter a página, o que leva a pensar na efemeridade da obra digital e por quanto tempo essa obra estará *online*. 2. O tempo histórico, prescrito por uma série de circunstâncias de uma determinada sociedade. Atualmente, esse tempo, datado no século XXI, é o tempo hipermoderno (vide capítulo 3), caracterizado pelas evoluções na área da tecnologia digital. Assim, a essência da poesia de Rui Torres pertence a um tempo determinado pela efemeridade, dinamicidade e velocidade da evolução tecnológica digital e a um tempo histórico. Desse modo, sua natureza temporal tecnológica a singulariza e torna sua essência distinta das demais artes poéticas. O tempo é uma das “coisas com que pensamos” a poesia digital para compreender seus processos poéticos.

Como sabido, o tempo não é privilégio da poesia digital. Inúmeros poetas sentiram a necessidade de pensar sobre o tempo e expressar sua percepção de um tempo.

- Como transformação,

Sinto que o tempo sobre mim se abate  
Sua mão pesada. Rugas, dentes, calva...  
Uma aceitação maior de tudo,  
E o medo de novas descobertas<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> Drummond em “Versos à boca da noite”. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007. p. 145.



- Como subjetivação,

O anteontem – não do tempo, mas de mim –

Sorri sem jeito

E fica nos arredores do que vai acontecer

Como menino que pela primeira vez põe calça comprida<sup>74</sup>.

- Como onipotência,

O tempo cria um tempo

Logo abandonado pelo tempo,

Arma e desarma o braço do destino.<sup>75</sup>

Esses poemas revelam percepções singulares sobre o tempo e provocam no leitor uma vivência específica diante do tempo. O mesmo ocorre no poema digital: o diferencial talvez esteja na corporeidade da experiência em relação ao tempo que o poema generativo permite, aguçando a percepção pelo recurso virtual como meio de concretude dessa vivência.

Analisar o tempo não é tirar as consequências de uma concepção preestabelecida da subjetividade, é ter acesso, através do tempo, à sua estrutura concreta. Se conseguirmos compreender o sujeito, não será em sua pura forma, mas procurando-o na intersecção de suas dimensões. Portanto precisamos considerar o tempo em si mesmo, e é seguindo a sua dialética interna que seremos conduzidos a refazer nossa ideia de sujeito. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 550).

---

<sup>74</sup> “Pós-poema”, de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 129.

<sup>75</sup> “O tempo”, op. cit. p. 133.

Conforme mencionado, em poesia digital, produzida por meio do texto generativo, não é tão simples a relação sinonímica entre gerar e criar. O texto generativo constrói uma infinidade de textos. Mesmo sendo novos arranjos a cada momento, a programação define as combinações que serão cabíveis. A criação, nesse estágio, está em coletar ou inventar e fornecer os dados necessários ao programa. Antes da linguagem de programação isso era impossível: fornecer dados a um computador para que ele crie as redes combinatórias a fim produzir centenas de poemas. Esse sentido da palavra criar é o de algoritmo e, nessa acepção, criar é gerar, reproduzindo aquilo que já estava programado.

Quando a criação de textos gerados por computadores passa do domínio da matemática para o domínio da literatura, o texto transmuta-se em arte e sutilmente delinea-se uma diferença entre gerar e criar. No âmbito do literário o ato de criar vincula-se à comunicação, à expressão, à imaginação, à ficção, à polissemia, à representação, à metaforização. Criar, no sentido literário, é da ordem das idiosincrasias humanas, das contradições, dos jogos de ocultamento entre ações e intenções poeticamente elaborados a fim de dar forma a personagens inesquecíveis como Brás Cubas, Emma Bovary, Hamlet. Mas não apenas isso, criar é ter a habilidade de fazer arranjos combinatórios não apenas de palavras, mas de sons, ritmos, imagens, representações inusitadas a fim de oferecer ao texto - tornado poético - uma essência que imprime o caráter de poeticidade ao poema generativo. A referida essência \_ entendida segundo as reflexões de Heidegger- pode ser extraída de “las cinco palabras-guía” que o autor destacou da poética de Hölderlin:

1. Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones;
2. Y se le há dado al hombre el más peligroso de lós bienes, el lenguaje... para que muestre lo que es...
3. El hombre há experimentado mucho. Nombrado a muchos celestes, desde que somos um diálogo y podemos oír unos de los otros.
4. Pero, lo que queda, lo instauran los poetas.
5. Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra. (p. 12)

Criar em poesia é instaurar; é uma forma de habitar o mundo; é ocupar-se da linguagem como um bem precioso, extraindo-lhe a essência para tornar-se diálogo, para construir e constituir o mundo e a subjetividade do ser.

O poema generativo tem, então, como essência ser origem “em processo” – pelas condições do programa – e intermitente, visto que está subjugado ao desejo do leitor. Por isso se justifica considerar o processo generativo como categoria de análise. Além de ser uma unidade de sentidos múltiplos, gera constantes unidades de sentidos múltiplos que dão uma poeticidade peculiar e concernente apenas a esse tipo de obra poética. Em poesia digital gerar é reproduzir; criar é poetizar.

A descentralização provocada pelo texto generativo devido à sucessão de textos gerados dá um testemunho da impossibilidade de uma totalidade, porque não há como ter uma obra fechada, ela está continuamente aberta, é tanto obra aberta na perspectiva de Umberto Eco<sup>76</sup>, como aberta dentro do processo de produção. Uma espécie de palimpsesto, que, segundo Genette<sup>77</sup>, é um aspecto próprio do hipertexto, pela sua contínua vinculação a novos textos.

Um efeito, no processo de criação, que o aspecto aleatório do poema generativo permite conceber, é a manifestação do sentido do acaso, porque algo aleatório é uma incerteza e uma probabilidade características dos fenômenos que ocorrem por acaso - satisfazendo determinadas circunstâncias que permitem uma previsão. Entre o incerto e o provável surge o acaso. Assim, o que a criação aleatória significa para a poesia?

Do ponto de vista estrutural, o poema aleatório cria uma inovação quanto à descrição dos estratos – fônico, lexical, sintático, semântico – visto que a cada combinação, o ritmo, a métrica, entre outros, sofrem alterações, caracterizando o poema pela excessiva variabilidade interna de cada estrato, provocando uma multiplicidade de sentidos. Desse modo, a variabilidade dos elementos constitutivos do poema digital generativo dá a essa arte a especificidade de sua construção formal, ou melhor, a forma aleatória como se organiza o poema digital generativo garante sua especificidade.

Além disso, essa forma aleatória que se dá a conhecer para o leitor provoca uma experiência perceptiva de leitura singular pelos movimentos intermináveis das

---

<sup>76</sup> Cf. Eco (1991).

<sup>77</sup> Cf. Genette (2006).

combinações que o desafiam. Tornam-no um leitor agente, que pela sua ação dá existência à poesia; levam-no a maximizar o campo semântico da poesia, a tomar decisões e fazer escolhas lexicais, fônicas, semânticas. É o leitor tecnológico, diante da poesia tecnológica em um mundo tecnológico.

Esses aspectos reforçam a ideia de que uma poesia que lida com o incerto, o duvidoso, o acaso, a probabilidade é uma poesia que traduz a pluralidade de escolhas do mundo hipermoderno, a insegurança em relação às escolhas feitas, a relação agônica entre o finito/infinito que se assenta, todos os dias, confortavelmente no sofá da sala, como uma visita indesejada.

### **3.5 A arena em que os pensamentos se desenvolvem: sociedade e sujeito tecnológicos**

O que se torna visível no invisível desse poema? O invisível é o discurso, a fala falante que comunica o mundo caótico, imprevisível e sobre o qual é impossível ter controle. Mesmo que o leitor se sinta no controle de uma parte do poema – aquela que ele gerou – isso é apenas um simulacro, um arremedo de seu pretense poder, pois o texto gerado já está pré-determinado pela seleção de vocábulos feita quando da programação. Por outro lado, se o signo pode ser controlado pelo programa, os significados que dele se originam na mente do leitor não podem. Assim são três as dimensões de um texto generativo: o texto matriz, o texto gerado – ambos já definidos por Barbosa (1996)- e o “texto espelhado”<sup>78</sup>, aquele que se processa na mente do leitor como um novo texto generativo que reflete significados variados e torna o poema o outro que retroalimenta o eu. Cognitiva e emocionalmente, o texto generativo, nessas dimensões, passa a ser uma sequência

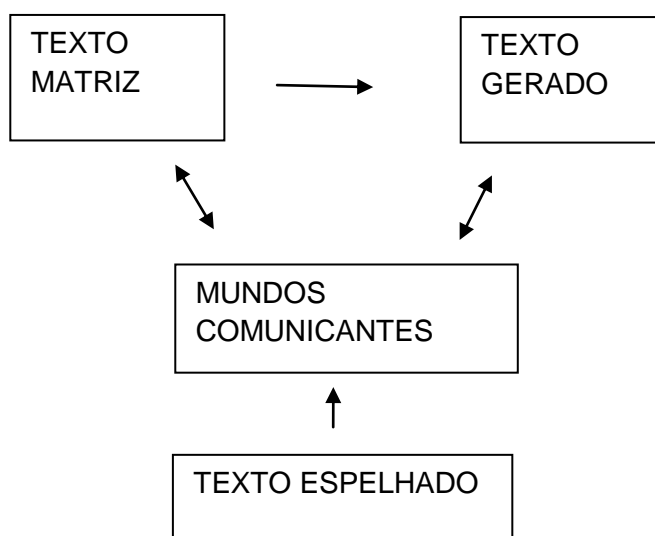
---

<sup>78</sup> A partir de um poema canônico, imagens são geradas na mente do leitor, dando significados possíveis para o texto. Num poema generativo, porém, devido à multiplicidade de textos gerados, também incide uma potencialização de significados. Na falta de um termo melhor, “texto espelhado” imprime a ideia de significado “em espelhos” que reproduzem imagens refletidas.

combinatória de espelhos e de reciprocidades entre o poema (o outro) e o leitor (o eu). Como ensina Merleau-Ponty,

É dentro do mundo que nos comunicamos, através daquilo que nossa vida tem de articulado. É a partir desse gramado diante de mim que acredito entrever o impacto do verde sobre a visão de outrem, é pela música que penetro em sua emoção musical, é a própria coisa que me dá acesso ao mundo privado de outrem. [...] só através do mundo posso sair de mim mesmo. Então é mesmo verdade que os “mundos privados” se comunicam entre si, que cada um deles se dá a seu titular como variante de um mundo comum. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 23)

A escolha da inclusão do recurso do texto generativo no processo de produção do poema digital compõe a obra de forma tal que ela se caracteriza por mundos comunicantes interligados por meio de três dimensões:



A arena dos mundos comunicantes do texto poético digital é o mundo tecnológico do século XXI. A episteme da tecnologia eletrônica é constituída pelos pressupostos da tecnologia mecanicista que dominou a Revolução Industrial. Assim se a sociedade é integrada por sistemas mecânicos, então se justifica a criação de novos sistemas mecânicos. Os organismos vistos como se fossem mecanismos são organizados de forma racional, objetiva, exigindo-se deles um desempenho semelhante à mecânica de um relógio.

Mumford (1963 apud CUPANI, 2011) pontua o tempo (invenção do relógio) e o espaço (cartografia, perspectiva) como fatores essenciais para o desenvolvimento de um pensamento mecanicista, a partir do século X. O advento do relógio foi o instrumento mecânico que começou a medir o tempo cotidiano, tornando mais concreta a noção de finitude. Mudando a marcação do tempo, muda a noção de tempo e o homem passa a adequar seu cotidiano a ela: aproveitar o tempo, não desperdiçar o tempo, ter tempo suficiente para, levar menos tempo para, ganhar tempo passaram a ser as linhas mestras da condução da sociedade industrial.

Séculos distantes de sua origem mitológica, restituído ao seu trono de rei, Chronos passa a dominar os diferentes setores da vida. O homem moderno é o homem (sem) tempo que está subsumido em uma frase célebre de Machado de Assis, que no século XIX, antecipava “matamos o tempo; o tempo nos mata”. Passados dois séculos, as inúmeras tentativas de vencer Chronos só o tornaram mais forte a ponto de, na hipermodernidade, ele interditar todo e qualquer aspecto da vida em sociedade se não for reverenciado.

O tempo do homem, marcado por uma máquina, foi reorganizado de modo a atender um tempo padronizado que impulsionou o desenvolvimento das indústrias, da sociedade capitalista que puderam controlar etapas de produção, estoque, circulação de mercadorias em diferentes lugares concomitantemente. Em função disso, houve o incremento dos meios de transporte e das telecomunicações que propiciaram o fortalecimento das redes de produção. Um tempo capitalista é um tempo de mercado; sendo um tempo de mercado, exige lucratividade.

Mais do que nunca, no século XXI, o tempo econômico passou a ser o totem do clã hipermoderno. As relações humanas em distintos setores se dão por uma determinada organização temporal. Assim, se essa arquitetura temporal propiciou ao ser humano viagens espaciais, transmissões de imagem em tempo real e uma incrível difusão de desenvolvimento nas mais variadas áreas, então parece inevitável que o tempo se torne também o *leitmotiv* do pensamento estético na poesia digital.

O sentido de presentividade nessa arquitetura temporal projetada de forma a dar a noção de simultaneidade nos acontecimentos e ações é uma das dimensões

estruturais da poesia digital. A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty colabora para elucidar essa conexão tempo/homem/poesia digital.

Em *Fenomenologia da percepção* (1999), ao contrário da teoria heraclitiana, o tempo não é visto como algo que flui de um de passado para um presente e, posteriormente, para um futuro como se fosse uma linha contínua, sequencial de eventos, representando metaforicamente a fluidez de um rio, sendo algo exterior ao indivíduo. De acordo com o autor, o tempo é interior, está intrínseco às percepções do sujeito: por isso, compreender o tempo ajuda a explicar o sujeito. Daí o entendimento de que o trabalho com o tempo na poesia digital de Rui Torres concorre para explicar como se dá atualmente a relação entre o homem e o tempo.

Partindo da premissa de Merleau-Ponty de que “o tempo nasce de minhas relações com as coisas” (1999, p. 551), ou seja, da noção de que o passado e o futuro estão no observador, e que só ele pode dizer de seu presente e explicar o que é o passado e o futuro em relação a esse presente, decorre que passado e futuro estão no mundo e são presentes, dependendo de onde se encontra o observador. Assim, o presente tendo os horizontes do passado e do futuro, se configura como a “zona em que o ser e a consciência coincidem”(op. cit., p.568).

O leitor ao imergir no espaço tridimensional do poema abaixo citado, que tem como versos, em primeira perspectiva: “@ cidade sem horizonte, endurece e accorda – em ti desertos se herdaram”, acessa um tempo de copresenças, marcado pela simultaneidade de acontecimentos temporais: passados imediatos resgatáveis e tornados presentes; futuros em estado de presentes. A temporalidade no poema não é uma entidade, um ser concreto ou um objeto; ela é uma permanência e essa sensação de tudo-estar-sempre-ali, simultâneo e presente, dá à consciência a ciência de sua incapacidade de dominar o tempo. As ações do leitor movendo o texto conduzem por labirintos angustiantes de simultaneidades.

A obsessão pelo tempo real, pela presentividade dos fatos, dirige os movimentos do sujeito hipermoderno. Um exemplo é o *twitter*, um condensador de mensagens, que, em cento e quarenta caracteres, coloca todos em tempo real seguindo a todos.

Ser presente, estar presente, fazer-se presente, sentir-se presente, atualizar, restaurar, esses conceitos dentro de um contexto tecnológico provocam na consciência humana uma sensação de onipotência - pois seus atos podem sempre ser “recuperados”- e de um *carpe diem* repaginado por uma sensação de juventude eterna. Uma das consequências mais vis para a humanidade é o vazio existencial que emerge nesse panorama hipermoderno. Ortega y Gasset, em *Meditación de la técnica* (1939), declara:

A técnica, ao aparecer por um lado como capacidade em princípio ilimitada, faz com que para o homem, decidido a viver com fé na técnica e só nela, a vida se torne vazia. Porque ser técnico e apenas técnico é poder ser tudo e, por conseguinte, não ser nada determinado. Por estar cheia de possibilidades, a técnica é mera forma oca – como a lógica mais formalista - ; é incapaz de determinar o conteúdo da vida. Por isso, estes anos em que vivemos, os mais intensamente técnicos que já houve na história humana, são os mais vazios. (ORTEGA Y GASSET, 1965, p. 81 )

No poema de Torres, o vazio de estar imerso em um ambiente tridimensional, e alterar sem restrições as palavras do poema provoca no leitor a sensação – ilusória - de ser o “senhor da técnica”, que pode manipular o espaço tridimensional, os signos que o compõem, como se não houvesse por trás dele a máquina geradora de textos.

Para pensar o sujeito tecnológico, a segunda categoria de análise é a tridimensionalidade operacionalizada pelo processo digital. Um espaço tridimensional é aquele que trabalha com a noção de não existência do espaço plano. Portanto “não há sequência ‘lógica’ de leitura, nem qualquer espécie de hierarquia regendo as combinações, tanto mais que o simples deslocamento do leitor diante do objeto virtual já faz com que o arranjo tridimensional se altere em relação a ele”. (MACHADO, 1993, p. 167)

O espaço tridimensional na poesia digital não funciona sempre da mesma maneira e não produz os mesmos efeitos. No poema de Torres, a tridimensionalidade não está condicionada à linearidade da leitura. Ela funciona mais como um signo de vacuidade. A perda provisória de rumo, diante da



multiplicidade de escolhas origina uma desorientação e sensação de perda da logicidade.

De acordo com Merleau-Ponty (1999), no que diz respeito ao campo visual, “o horizonte é aquilo que assegura a identidade do objeto, no decorrer da exploração” e quando a câmera, em um filme, dá um close num objeto, “podemos muito bem ‘lembrar-nos’ de que se trata de um cinzeiro [...] nós não o identificamos efetivamente. Isso ocorre porque a tela não tem horizontes”. (p. 104).

A tela de computador não tem horizontes, portanto os elementos do espaço que ficam à margem do olhar, mas que lhe dão o contorno necessário para que possa significar, não existem e o objeto passa a ser a simulação de um objeto e não efetivamente o objeto, pois “ver é entrar em um universo de seres que se mostram, eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos um atrás dos outros ou atrás de mim.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105).

Esse conceito de “ver” comprova o quanto a leitura do leitor em um espaço tridimensional torna-se fluida, sem a possibilidade da concretude do objeto. É uma leitura que habita um mundo de irrealidades – não por seu aspecto inventivo, ficcional – mas pela sua não-existência. Estar em um espaço tridimensional é sentir-se no “país das maravilhas”, de Carrol, onde a ilogicidade é a lógica reinante.

Por último, para abordar a tridimensionalidade, resgato dois conceitos que envolvem corpo e espacialidade. O primeiro é de Merleau-Ponty, que destaca que é na ação que a espacialidade do corpo se realiza, declarando que

O corpo é apenas um elemento no sistema do sujeito e de seu mundo [...] as forças fenomenais que operam em meu campo visual obtêm de mim, sem calculo, as reações motoras que estabelecerão o melhor equilíbrio entre elas [...] porque literalmente somos aquilo que os outros pensam de nós e aquilo que nosso mundo é. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 154)

O segundo conceito é de Santaella, para quem a interpretação da percepção daquilo que vemos depende do aparato sensório (o corpo) e “[...] Em ambientes

virtuais, esse aparato sensório é aumentado em função dos dispositivos simbólicos que monitoram os “efectores” de RV com respeito ao ponto de vista virtual do sujeito”. (2004, p. 313). Assim, conforme a autora,

[...] isso significa que, para o julgamento de percepção, que desempenha o papel de signo nessa semiose, há duas distintas e simultâneas representações do corpo: aquela do corpo carnal e aquela dos corpos alternativos das projeções desencarnadas. (SANTAELLA, 2004, p. 313).

A partir desses conceitos, é possível colocar em evidência as palavras ação, espaço, corpo e mundo como palavras-chave que contribuem para pensar a questão da tridimensionalidade na poesia digital. Um corpo carnal e um corpo descarnado agem em conformidade para habitar o mundo tridimensional que nos torna aquilo que somos. Um sujeito constituído por uma dimensão tridimensional é impelido a rever sua relação com o mundo.

Disso decorre que o sujeito tecnológico pode ter sua percepção alterada pela relação com a poesia digital, por ser ela resultado de um mundo tecnológico. Como afirma Cupani (2011), as tecnologias implicam relações hermenêuticas, como o uso da escrita, por exemplo, que é uma tecnologia e é o caso típico desse tipo de relação. Ou seja, escrevemos o mundo, lemos o mundo, interpretamos o mundo. E vamos além, escrevemos, lemos e interpretamos o mundo pelo modo como nos relacionamos com as tecnologias, as quais “alteram nossa corporeidade” (CUPANI, 2011, p.129) e nossa percepção de espacialidade e temporalidade.

*Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo:*

*Ouço-me para dentro. Mal posso*

*Dar no mundo um passo*

*Sem tremer: sinto-me*

*Balouçado num sonho imenso, ando*

*Nas pontas dos pés.*

*E estou só e a noite.*

*Há palavras que requerem uma pausa e silêncio.*

*É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam as cóleras, o instinto e o espanto.*

Raul Brandão

## **CAPÍTULO 4 - POEMA DIGITAL: MÃOS DE LER A POESIA; OLHOS DE COMUNICAR O MUNDO**

### **4.1. Vivências da palavra em espaços poéticos: inquietude e transgressão**

Em um molho desconhecido de chaves, escolher a chave certa para abrir a porta desejada não é tarefa fácil. A leitura de “Poemas no meio do caminho” é a escolha de uma chave, entre tantas, para pensar sobre o conceito de poesia. Assim leio, em sua estrofe imagem, que poesia é uma tela com variações de cinza<sup>79</sup>, com versos em movimento, sob um teto de símbolos gráficos e sobre um chão de colunas de palavras em um horizonte infinito. Poesia é girar em ângulos com múltiplas variações de graus em um espaço que dá a sensação de não ter gravidade. Poesia é solidão é vácuo, é perder-se de si mesmo, é não encontrar saída, é expectativa, é um estar entre, é espera, é mudança, é delírio, é prender e desprender-se, é evocar, é recordar, é estreitar, é alargar. Poesia materializada em um poema é suportar (ou não) perder-se em um labirinto, comprimido por códigos errantes, destituído de certezas, constituído de vazios. Poesia é o não-lugar caracterizado pela não-existência. Poesia é o espaço da impossibilidade nascido da infinidade de possibilidades. Poesia é abstração. Poesia é compor e decompor com mãos de nuvens.

---

<sup>79</sup> Ao iniciar a definição de poesia pela observação meramente visual, lembrei do conto *Ideias de Canário*, de Machado de Assis, no qual o canário descreve o mundo a partir de sua gaiola, baseado na experiência vivida, e a cada nova experiência com o mundo, seu conceito de mundo vai se transformando.



(Figura 29 – “Poemas no meio do caminho” – cena combinada a partir da interatividade do leitor no vídeo que compõe o poema)

Nas palavras, leio que poesia é a experiência do mundo vivido, revivido no poema. É o encontro com o mundo e o outro; é pensar sobre o mundo e o outro e voltar-se sobre si mesmo para tomar consciência da humanidade cruel e heroica que habita o ser. Nas imagens leio um mundo virtual, o mundo do possível, a linguagem de programação que codifica e decodifica um ambiente para devaneios, fundindo linguagens.

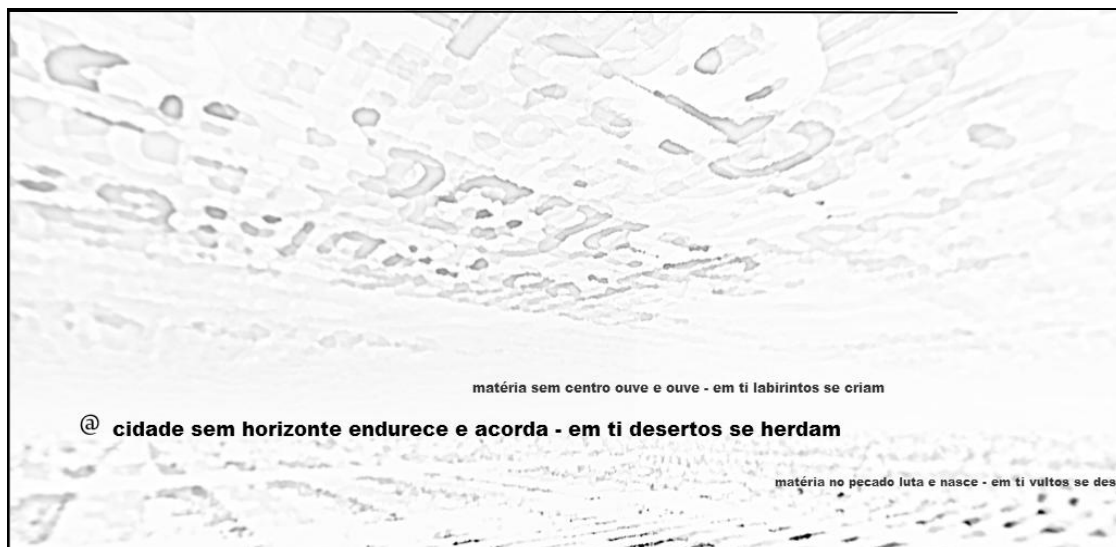
Ao produzir um poema com a linguagem de modelagem de realidade virtual (VRML), o artista põe em discussão – entre outras questões – “a árvore que existe dentro da semente<sup>80</sup>”, ou seja, a poesia virtual materializada no poema digital. Os “Poemas no meio do caminho” estampam a problemática latente do conceito de poesia na poesia digital, pois abrem novas perspectivas de leitura e de criação poética, visto que a linguagem do programa em 3D altera as dimensões espaciais e o poema é instalado dentro de um ambiente que sugere profundidade e perspectiva, expressando um paradigma comunicacional muito próximo de corresponder ao modo como a sociedade se relaciona em termos espaciais.

<sup>80</sup> Conforme Lévy, “a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência, não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”. LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 15.

Desse modo, a leitura se processa fora do espaço bidimensional, revisando as formas de abordagem do poema. A tradição da poesia impressa ensina a ler o poema em si – metrficação, versificação, linguagem. Movimentos como o Concretismo ampliaram a leitura para os espaços em branco como constituintes da estrutura do poema, assim como as imagens, os símbolos, os recursos gráficos e assim por diante. Essas são leituras que, por mais multissignificações suscitem, ainda estão na perspectiva plana, bidimensional.

O poema digital em 3D exige uma leitura que coordene a realidade virtual e a realidade atual, ambas contracenando para dar significado à poesia digital. De acordo com Pierre Lévy (1996, p. 17), o virtual se opõe ao atual e não ao real, pois ambos estão no plano dos acontecimentos em que o virtual é “o nó de tendências ou de forças que acompanham uma situação”; enquanto que o atual é o que “acontece”. Ou seja, o virtual levanta o problema e o atual soluciona; o virtual é o que “existe em potência”; o atual é o que efetivamente acontece.

Poesia em realidade virtual é conhecimento virtualizado pelas perspectivas apreendidas na virtualidade. Poesia torna-se virtualidade. Na composição do poema (figura 30) é possível observar que a proximidade entre tonalidades de cores torna o cenário quase monocromático, impedindo o delineamento de contornos. A sensação de estar flutuando no espaço poético se corporifica:



(Figura 30 – “Poemas no meio do caminho” – cena combinada a partir da interatividade do leitor no vídeo que compõe o poema)

A oralização de um poema, assim como os demais elementos, é também constituinte da estrutura do poema digital. O poema declamado é um hipertexto do poema *Amor de Clarice*, de Rui Torres (que já é intertextual com o conto *Amor*, de Clarice Lispector) e um hipotexto de “Poemas no meio do caminho”. O poema falado é um poema em rede, com seus nós em obras do próprio autor e de outros autores. Ou seja, o poeta desenvolve um trabalho de releitura das suas obras e das obras de outros, num *continuum* palimpsesto torresiano.

Conforme é possível observar nos fragmentos:

Folhagem que cai a tinta seca das fachadas

E uma expressão há muito não usada  
Ressurge

As caravelas ainda iam a andar  
Quebrar a corrente

A felicidade insuportável de um lar

Seu corpo marca como fronteira

Na rede o homem o mal irrecuperável

Tu atrais para sempre

O som do abandono  
O homem transporta consigo o fim do tempo

Deformada pelas compras  
Seu corpo marca uma fronteira  
Que se mistura palavra como sal

Quebrar a corrente  
Quebram-se os ovos  
Ilusão do ritmo ao som do ruído  
Procurando o princípio da máquina

Repetição de mesmas palavras sobrepostas  
Repetição de palavras diferentes sobrepostas  
Ruídos e melodia se erguem ocultando a voz

Ressoam aí os elementos significativos do conto de Clarice: o casamento de Ana, os filhos, a rotina, a cotidiana repetição como sangue a alimentar um mundo perfeito e encobrir as vozes que gritam nos ovos quebrados, no olhar do cego, na “felicidade insuportável de um lar”. Os fragmentos, ao serem oralizados, ganham significações nas inter-relações entre o tom de voz, o volume, a entonação, as pausas, a sonoridade que se instala no fundo.

Nos vídeos, compostos por fragmentos de imagens não muito nítidas, encontro pedaços de nós mesmos, na ensandecida correria do mundo. O volume alto do barulho de um trem, a metonímica representação do corpo pela imagem de pernas a partir dos joelhos, fragmentos de olhos, a imagem vista de dentro do trem em movimento atravessando a plataforma de embarque são metáforas que sugerem a impotência diante daquilo que passa (sejam o tempo, as pessoas, as relações, os lugares, as histórias), comprimindo as noções de tempo e espaço em um bloco único de significações.

Essa leitura é decorrente da organização formal que comunica um conteúdo semântico, sendo ambos capazes de esculpir a poeticidade dos poemas. A forma de organização dos signos, as escolhas, as não-escolhas permitem uma aproximação com a significação estabelecida na relação entre as linguagens e comunicam uma essência que pode ser sentida e que flui para o prazer estético.



Por ser inquieta, a poesia não se satisfaz com o *topos* que lhe é designado. Nos últimos quinhentos anos, a literatura impressa tem sujeitado as mais diversas experiências estéticas ao espaço da página em branco. O salto que a poesia digital dá é libertar as investigações estéticas das ferramentas da tradição literária, alavancando-as para um ambiente no qual a espacialização e a temporalidade são fluidas e as opções de criação se estendem até as capacidades de linguagem de cada programa, constantemente atualizados. Conseqüentemente, a página eletrônica é um espaço de transgressão que arrasta o leitor para um leque de experiências estéticas que só se tornam possíveis mediante o meio digital.

A vivência da palavra poética em espaço digital fala de um lugar tecnológico engendrado pela produção de máquinas cada vez sofisticadas, organizadoras dos fazeres cotidianos da sociedade hipermoderna. A partir desse lugar, a palavra poética assume as conseqüências de a exceção passar a ser regra e a regra, ser a exceção. Por exemplo, como já assinalado no capítulo dois, a imagem, na poesia impressa, foi um diferencial adotado por algumas tendências e movimentos literários e não o elemento estrutural de criação de poemas, como, no caso, o verso, que é considerado como unidade atomística preponderante para diferenciar poema de prosa. Sem querer levantar discussões sobre essa diferença, o que quero deixar marcado é o fato da imagem não ser mais uma exceção. Ela, junto a outros recursos, é elemento constituinte da poesia digital, assim como o movimento, a interatividade.

Por conseguinte, a imagem, o movimento, a interatividade, a linguagem de programação passam a ser regra para balizar o que é poema digital e o que não é poema digital.

O resultado da organização do poema digital generativo, que se constitui como um *continuum* produtor de componentes (as palavras, os versos, os poemas gerados), confere ao poema digital a alcunha de sistema autopoietico, ou seja, um sistema capaz de produzir e autoalimentar-se, conservando a sua organização e mantendo-se dentro dos limites já programados no momento de sua criação.

Essas afirmações apontam para duas proposições: se por um lado a poesia digital caracteriza-se pela transgressão por desafiar a hegemonia da palavra,

assumindo tudo que advém desse embate; por outro ela se mostra como um espaço limitado pelas próprias condições de sua criação.

Um dos limites é dado pela ambientação tridimensional que se esgota, em determinado momento, porque se torna repetitiva – o que é altamente metafórico – mas redundante do ponto de vista estrutural. Essa vivência da palavra no campo tridimensional é marcada pelo pleonasma das dimensões espaciais que se impõem como divisas, freando o fluxo verborrágico da máquina de produzir textos.

É preciso ressaltar, todavia, que o limite é a outra face da transgressão e essa situação antitética elevada ao extremo pela organização estrutural do poema digital, torna essa poesia um paradigma das formas de dizer do mundo hipermoderno. Assim, transgressão e inquietude, limitação e interatividade são conceitos que sintetizam as relações que se estabelecem no poema digital.

Quanto ao último item é importante fazer, ainda, uma ressalva: atualmente ser interativo é tão natural, familiar ao cotidiano das telecomunicações, aos jogos eletrônicos que se tornou banal, quase como algo que sempre esteve lá e que ninguém nota como um elemento diverso. A poesia digital consegue repaginar esse conceito, tornando-o transgressor, porque - não apenas responde a uma interlocução (como na TV) ou caracteriza-se pela competição (como nos *games*) - ela comporta a capacidade humana de fazer arte, mesmo em um espaço condicionante e condicionado.

#### **4.2. Poesia: espaço de tensão e criação**

Da Antiguidade até os dias atuais o poeta se fez presente. Como explicar essa necessidade de poesia?

Tradicionalmente o poema é o espaço da textualidade da poesia. No entanto, como já referido, esta não está contida apenas naquele, pois ela se manifesta em distintos campos. Por exemplo, pode haver poesia em um pôr de sol, em um quadro, numa escultura, em uma cena do cotidiano, em um filme, enfim, a poesia está onde

é colocada ou procurada pela sensibilidade de cada um. Por sua natureza altamente subjetiva e polissêmica, ela pode ser erigida entre o inexplicável e o indizível, e talvez seja por isso que acompanha tantos poetas e filósofos ao longo da história da humanidade que tentam delimitar seus entornos, definir seu fazer, e regar sua criação. Na Antiguidade, Platão a expulsou de sua República, por fabricar inverdades. Aristóteles a descreveu como mimética e catártica, atribuindo-lhe o poder de depurar as paixões humanas.

Segundo o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004, p. 354, 358), poema vem do grego *poíema* – “o que se faz, criação; invenção, trabalho”. Poesia é *poíesis*, e significa “fazer, criar alguma coisa”. Tanto um quanto o outro tem em sua raiz etimológica a palavra “criação”. A pergunta recorrente ao longo da tese é: O que a poesia (digital) e o poema (digital) criam?

A resposta de Aristóteles (s/d, p. 252) é que “(...) não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível (...)”. Em decorrência disso, o suposto é que os poetas criam mundos possíveis, ficções povoadas por seres sobrenaturais, por musas, por deuses, pelo ego, pelo inconsciente, pelo mito, pelo fado, pela história, pelo amor, pela dor. Nesse universo, quem vela pelas idiossincrasias do ser é o sujeito lírico que se revela dentro do poema.

O que mais a poesia cria? Linguagem. Esta, enquanto palavra, ganha novos contornos quando capturada pela poesia. A palavra - elemento tradicional de elaboração do poema oral ou escrito - ao encontrar a poesia, é desviada de seu sentido usual e logra uma originalidade radical capaz de infundir uma multiplicidade de imagens. A palavra, ou melhor, a linguagem verbal, passa, então, a sugerir, nomear, dizer o não-dito, fundar.

Quando Julieta confia seus segredos, na sacada de seu quarto, confessa seu amor por Romeu e seu desespero por ele ser um Montecchio, ela questiona, em seu dilema, o peso do significado de um nome, de uma palavra, capaz de decidir destinos.

Julieta

Somente teu nome é meu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montecchio. Que é um Montecchio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem. Oh! sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possui sem o título. Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz pare de ti, toma-me toda inteira!

Romeu

Tomo-te a palavra. Chama-me somente “amor” e serei de novo batizado. Daqui para diante, jamais serei Romeu. (SHAKESPEARE, s/d, p.54).

A palavra, na poesia, reveste-se de multissignificados. Insinuante, ela ao mesmo tempo que esconde, revela e coloca-se tão essencial ao poema que por muito tempo foi impensável um poema literário em que a palavra não fosse a única forma de expressão do poético. Assim, toda essa hegemonia da palavra na poesia impressa poderia significar uma impossibilidade de produzir poesia literária que não fosse centrada nela. É importante ressaltar esse aspecto porque a poesia digital, por meio dos recursos da linguagem computacional, consegue somar linguagens, atualizar a oralidade na poesia (estabelecendo comunicação com o passado poético da palavra), arquitetar uma obra que não tenha um pilar apenas como sustentação, mas vários, sendo portadora da linguagem de seu tempo: uma linguagem que se caracteriza pela heterogeneidade, pelo multiculturalismo, pela pluralidade – não apenas de sentido – mas de códigos.

Como observado nos poemas de Rui Torres, a poesia digital desencadeia um processo de equipolência de forças entre as linguagens que participam da produção do texto. Assim, uma característica da poeticidade dessa obra é a capacidade de compensar pesos e medidas, dividindo a cadência, a musicalidade, as imagens, sonoridades, metáforas, significações, ritmos, entre os processos e recursos de criação, tornando-se, essa poeticidade, mais fluida e expandida, ampliando o horizonte de expectativas do leitor<sup>81</sup>.

Isso significa que a palavra está para o poema impresso, como ela e os outros signos estão para a poesia eletrônica. Entre eles, o som, a música, o ritmo, a

---

<sup>81</sup> Cf. Jauss, 1994.

voz – que já nasceram junto da poesia – a cor, a imagem, a fotografia, o movimento, o desenho, a pintura, o vídeo, os mais diversos símbolos – míticos, matemáticos, geométricos – os jogos, as letras, as formas e a palavra. Eles ratificam, mais ainda, que na poesia digital, o poema transborda suas próprias fronteiras.

Outro aspecto a considerar são as janelas abertas pela poesia digital para fazer a leitura das angústias e dos conflitos do sujeito hipermoderno, buscando compreender suas dimensões de pensamento. Olhar o mundo pela perspectiva de um poema digital revela a dinâmica da dialética entre realidade e virtualidade instaurada na sociedade. É claro que é difícil desvencilhar a poesia das malhas da subjetividade de quem a recebe. E mais ainda quando não há o benefício do distanciamento no tempo, que ajuda a avaliar com mais elementos e amadurecimento os códigos cifrados da poesia eletrônica. Porém vale a pena correr o risco e entrar nas dimensões fluidas da arte poética digital, porque, apesar da proposta inovadora dessa arte, e de ser necessária uma configuração de seu conceito, ela não se afasta daquilo que Cassirer (1965) considera a linguagem poética. Ou seja,

(...) Cada verso de Shakespeare, cada stanza de Dante o de Ariosto, cada poema lírico de Goethe, tiene su sonido peculiar. Y, ló que es más asombroso, um gran poeta nunca se repite. Shakespeare hablaba una lengua que nunca había sido oída antes y cada carácter shakespeariano habla la propia incomparable e inconfundible. En Lear y en Macbeth, en Bruto o en Hamlet, en Rosalinda o en Beatriz, escuchamos este lenguaje personal que es el espejo de un alma individual. Sólo así puede expresar la poesía todos esos innumerables matices, todos esos visos delicados del sentimiento, imposible de manifestar con otros modos de expresión. Si el lenguaje tiene necesidad de una renovación constante en su desarrollo no encuentra fuente mejor ní más honda que la poesía. La gran poesía practica siempre una incisión aguda, una cisura definitiva en la historia del lenguaje. (CASSIRER, 1965, p. 332).

A matéria-prima da poesia digital é a interação das linguagens que nela encontram o desafio de renovar-se, de provocar a cisão não apenas nas linguagens do homem, mas também na linguagem da máquina. Essa é uma mudança que a poesia digital promove, pois a linguagem dos programas de computação, elaborados por princípios matemáticos, tão mecânica e objetiva, torna-se surpreendentemente o

DNA do fenômeno poético. Logo, a poesia digital existe porque existe a conjunção das muitas formas de linguagem utilizadas pelo homem com a linguagem dos softwares e com os meios eletrônicos para armazená-la.

O ponto de tensão entre as linguagens marca as diferenças e o equilíbrio entre elas. Na tensão entre as forças opostas, ou seja, no ponto de equilíbrio entre o arco e a lira de que falava Heráclito de Éfeso (540-470 a.C.) – é que nasce a poesia da poesia digital.

O equilíbrio entre as forças opostas é encontrado por meio da manipulação dos diferentes códigos das linguagens utilizados na composição do poema. Isso remete imediatamente à definição de função poética de Roman Jakobson (1999). Para o autor, a função poética destaca a mensagem. Como ele deixa claro, em seu ensaio sobre “Linguística e Poética” (1999), a função poética é a predominante na poesia, mas não a única que participa da construção da obra. Os demais elementos de comunicação, assim como suas funções, podem se deslocar de outras situações comunicativas, para colaborar na criação de uma obra poética, como, por exemplo, o código binário, princípio organizador da linguagem computacional.

Ao iniciar a discussão, o linguista coloca o problema que interessa à Poética: “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (p. 118). Subtraindo a poética para os domínios da linguística, Jakobson dedica-se a analisar o papel da função poética na configuração da mensagem, questionando:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra de arte? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, seleção e combinação. (...) a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. (JAKOBSON, 1999, p. 129, 130)

Assim, o encadeamento de uma sequência sonora, quer pela aliteração ou assonância, quer pelo ritmo ou rima, produz arranjos sonoros que implicam certa

ordem das palavras no verso e uma equivalência semântica dentro deste ou com os demais versos.

Em que medida essa discussão de Jakobson, de cunho linguístico, portanto verbal, pode interessar para o poema digital que é constituído, apenas em parte, pela linguagem verbal? Ocorre que assim como a função poética não surge apenas no campo da poesia, ela também não se delimita exclusivamente dentro do campo da linguagem verbal. Apesar de, nesse ensaio, Jakobson centrar sua análise nos elementos linguísticos do poema, é possível expandir esses conceitos para a sintaxe e a morfologia de outras linguagens, levando em conta que “a similaridade sobreposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica (...).” (JAKOBSON, 1999, p. 149).

Assim, surge, inevitavelmente, a interrogação: o que é que faz um poema digital ser poesia? Antes, o que é poesia? Para iniciar, tomo emprestada de Mallarmé, em carta para Léo d'Orfer, em 27 de junho de 1884<sup>82</sup>, a definição de poesia: “é a expressão do sentido misterioso dos aspectos da existência, trazida a seu ritmo essencial pela linguagem humana: ela assim supre de autenticidade nossa permanência e constitui a única tarefa espiritual.” E sobre o fazer poético, ele declara:

[...] invento uma língua que deve necessariamente brotar de uma poética muito nova, que poderia definir nestas duas palavras: Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz. O verso não deve, portanto, no poema, ser composto por palavras; mas por intenções, e todas as palavras devem se apagar perante a sensação. Não sei se me entendes, mas espero que me agrades quando tiveres conseguido. Porque eu quero — pela primeira vez em minha vida — conseguir. Não tocaria nunca mais em minha pluma se fosse derrubado<sup>83</sup>.

Em “Poemas no meio do caminho”, de Rui Torres é possível verificar a presença da “expressão” de que fala Mallarmé e que “supre de autenticidade nossa permanência”.

---

<sup>82</sup> Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929>. Acesso em: 10 ago 2012.

<sup>83</sup> Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16929/16929>. Acesso em: 10 ago 2012.



(Figura 31 - texto gerado)

<p>cidade sem barro</p> <p>endurece</p> <p>                  e acorda-</p> <p>em ti modelos</p> <p>se herdã</p>
---

(Figura 32 - texto matriz)

Suspensos em um espaço ofuscado pela claridade, os versos deslizam pela tela tridimensional que, pela sensação de perspectiva e pelas tonalidades acinzentadas e nebulosas, criam uma atmosfera de vazio, amplitude e infinitude. O mistério é descobrir que mundo é esse onde a palavra habita e os sons surgem e o poema se oraliza. O poeta inventa a língua da inversão, caracterizada pela troca de lugar do mundo inferior com o superior, gerando uma sensação de ilogicidade de lugares entre superfícies diversas, o que talvez seja um plano de Hades para tomar o Olimpo. Essas inversões (im)possíveis tiram do leitor a capacidade de discernir entre o “em cima” e o “embaixo”. Há uma horizontalização de dicotomias, pois cada elemento dicotômico torna-se o outro, mantendo a diferença, porém amenizando o contraste. É uma forma de conviver com as pluralidades, com o multiculturalismo, aplainados pela percepção de suas existências. O leitor sai do campo da certeza e suas intervenções o afundam em espaços de possibilidades.

Por meio da poesia digital verticaliza-se uma fragmentação da verdade, impedindo o leitor de obter certezas diante das leituras que realiza em suas intervenções. Qual a intenção do poeta? Como devo ler esse poema? E se eu mudar tudo? Qual é a norma? Como estava antes? Serei capaz de apreender o sentido? Estou fazendo o que se espera que eu faça? Em resumo, qual o caminho em meio a tantos caminhos? Qual é a verdade em meio a tantas verdades? Por que esse mistério não se deixa desvendar e se esconde na pluralidade dessas linguagens?



Nos possíveis de uma “expressão do aspecto misterioso da existência” a metaleitura acompanha a leitura do poema. As questões acima remetem o leitor a pensar sobre sua ação e leitura em relação ao poema.

Herdar desertos, não ter horizontes, endurecer, acordar... que cidade é essa tão fria, tão árida? A intensificação dessa frieza se dá também pela cor do ambiente que dá a percepção ao leitor de que está lendo no poema, segundo Cupani (2011), a própria fluidez caótica da realidade hipermoderna.

### **4.3. Por que ler a poesia digital?**

Na sociedade hipermoderna, o processo de mundialização está no polo de origem da cultura-mundo. Hervé Juvin, no capítulo “Cultura e globalização” (2012), alerta para a contradição que existe entre a cultura e mundialização e os perigos dessa para a consciência e autonomia do ser humano.

Cultura é a designação da particularidade, da singularidade, do caráter inconfundível da obra; cultura-mundo remete à homogeneização, à mescla, à confusão. (...) O cosmopolitismo assegura o “raptó” do indivíduo – despojado de tudo aquilo que o constituía como indivíduo – pela proclamada ideologia liberal. Na verdade, essa operação furtiva é dirigida por interesses geopolíticos muito bem conhecidos, ao bel-prazer das potências difusoras dos sistemas de vida, representação social e códigos da modernidade em vigor. (...) Nove bilhões de indivíduos conformados e “processados” pelo torrencial volume de informações, de símbolos e de experiências, vivendo uma condição inédita que, na falta de outra palavra mais adequada, nos habituamos a designar como humana. Esses humanoides assim “formatados” fazem girar as máquinas publicitárias do crescimento ilimitado, mobilizando-se sem quartel e sem medida, supostamente para o próprio benefício, quando, de fato, a sua exclusiva razão de ser reside em prestar contribuição para o aumento das riquezas. (JUVIN, 2012, p.121).

Essa crítica vem ao encontro do que aqui se postula: a poesia digital como espaço de resistência à desumanização da arte. Esse é um ponto crucial para entender a sua engenhosidade. Ela está na rede, aliciando internautas para os seus domínios e, dessa forma, convocando ao pensamento, à reflexão, ao conhecimento e a interconexão com diversidades culturais, combatendo a homogeneização, a

submissão do sujeito a uma única forma de perceber a realidade. A poesia digital não é o espaço da formatação de humanóides condicionados à máquina e à ideologia dominante. Ela encontrou um caminho de colocar a tecnologia a serviço do esclarecimento do pensamento, construindo uma poesia catártica, livre, fundadora de culturas, como deve ser, aliás, um programa poético. Conforme revela Pignatari,

O poeta é (...) aquele que ajuda a fundar culturas inteiras. Não dá pra entender a cultura portuguesa sem Camões; a inglesa, sem Shakespeare; a italiana sem Dante; a alemã sem Goethe; a grega, sem Homero; a irlandesa, sem Joyce. Poesia é a arte do anticonsumo. A palavra “poeta” vem do grego “*poiêtes* = aquele que faz”. Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério. (...) O poeta faz linguagem para generalizar e regenerar sentimentos, diz Charles Peirce. (...) O poema é um ser de linguagem. O poeta faz linguagem, fazendo o poema. Vale dizer: Está sempre criando o mundo. (...) ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham troncos, ramos, flores e frutos. (PIGNATARI, 2004, p. 10,11).

Seria esse o poeta que iria se submeter a uma cultura-mundo? Esse poeta de que fala Pignatari, se aproxima mais do projeto de literatura no mundo que Goethe idealizou em 1827, com o objetivo de descentralizar, desterritorializar, universalizar a literatura a fim de promover o intercâmbio entre as diferentes expressões literárias, fomentando o conhecimento para gerar “troncos”, “ramos”, “flores”, “frutos”.

O projeto de Goethe não está distante do que a *web* proporciona para a poesia eletrônica. Ele procurava uma forma de criar uma espécie de rede mundial dentro do sistema literário. O conceito de *Weltliteratur* refere-se à possibilidade de criação de uma literatura sem as fronteiras demarcadas pelo nacionalismo. *Weltliteratur* diz respeito à universalização das diferentes literaturas produzidas por autores das mais diversas nacionalidades que, ao serem traduzidas, tornam-se conhecidas e parte de um sistema literário universal.

Ao conceituar *Weltliteratur*, em 1827, Goethe buscava opor-se às classificações restritas e compartimentadas entre literatura nacional e literatura mundial para resgatar na poesia um *patrimônio comum da humanidade*. Esse patrimônio seria uma espécie de biblioteca formada por grandes obras, não importando a nacionalidade do autor, mas sim o critério do bom e do belo literário. Dessa forma, sua visão possibilitava uma

interação entre literaturas através de trocas interculturais, onde as literaturas nacionais sofreriam transformações pelo contato entre autores e obras de diferentes países<sup>84</sup>.

Se na época de Goethe, a fórmula ideal para a *world literature* é a tradução, em 1941, no tempo de Borges, em “La Biblioteca de Babel”, é uma biblioteca que representa uma metáfora do mundo, um espaço ficcional, no qual o escritor argentino sugere como seria viver em corredores infundáveis, tendo à mão, sob a forma de livros, todo o conhecimento da humanidade. Ironicamente, ela é descrita não como um paraíso ou um inferno, mas apenas como uma Babel. Nas palavras do narrador,

*El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerias hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el médio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. (...) Quando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. (...) A la desafortada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. (BORGES, 1996, p. 90, 91).*

As informações que cruzam o espaço, hoje, via os satélites que são alimentados por ondas eletromagnéticas, entre outras, equivalem aos infinitos corredores da Babel de Borges. Na hipermodernidade, as informações e o conhecimento produzidos estão à disposição (de muitos, não de todos) e com uma certa facilidade de acesso. No entanto, da mesma forma que sobre os homens da Biblioteca de Babel pesa uma angústia profunda, gerada pelos labirintos de prateleiras de livros, sobre o ser humano hipermoderno igualmente recai a ansiedade pela busca de informação, oscilando entre a felicidade e a depressão.

Por que essa oscilação? Por que Juvin declara sua apreensão diante da globalização? Uma resposta cabível parece ser porque a *web* é um dos expedientes

---

<sup>84</sup> RIZZON, Carlos. *Biblioteca: tempo e espaços de uma cultura*. Disponível em: <http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/bibliotecarizzon.html>. Acesso em: 10 fev 2012.

do processo de mundialização e ela pode ser usada tanto para confundir quanto para esclarecer o pensamento. Os estudos teóricos no espectro da poesia digital -- não somente nela, mas especialmente, por lidar com o espaço virtual -- precisam levar em consideração tanto os aspectos estéticos como políticos na arte de criar em rede eletrônica. Como indica Homi K. Bhabha, “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade” (BHABHA, 1998, p,65), evitando, desse modo a manipulação, a perda de identidade cultural e do valor estético.

Considerando a ideia de que pode haver uma forma de universalizar o acesso às produções artísticas, é possível considerar a *web* o espaço no qual aquilo que foi imaginado por Goethe torna-se plausível. Naturalmente, aqui, a referência é para a poesia digital que está na rede. Primeiro, ela tem uma acessibilidade mundial e está à disposição para ser lida em diferentes culturas e produzida por elas. Não bastasse isso, possui como um dos meios de sua estrutura a interação de linguagens (e nisso já estão pressupostas características culturais/nacionais diversas) e, ainda, apresenta recursos para burlar as formas de controle, de poder, de massificação, utilizando para isso a crítica que faz à sociedade tecnológica. Por último, outro fator que comunga do sentido de pluralidade é seu caráter de coletividade, tanto na produção (normalmente realizada em parcerias), quanto na interação com o leitor, a qual é necessária para que a obra aconteça.

No que tange a esse último item, o contra-argumento pode ser afirmar que toda obra está à procura de um leitor e só passa a existir na presença dele. Essa proposição é válida inclusive para a poesia digital, mas com um acréscimo nessa “existência”. A saber: o poema impresso em relação à sua estrutura (forma) está pronto. O leitor não vai mudar a pontuação dos versos, alterar as estrofes, mexer na métrica -- nessa leitura, a versão final está fechada e os movimentos são outros. O ato da leitura, conforme Iser (1999), constitui-se de uma estrutura que demanda movimentos de interação entre texto e leitor e leitor e texto numa via de mão dupla, a fim de que seja construído o significado e o sentido do objeto estético pela transferência do texto à consciência do leitor.

#### 4.4. A poesia digital lê o mundo; o mundo, a poesia

Em torno de 1455, Gutenberg provoca profundas mudanças com a invenção da prensa tipográfica. O livro, agora padronizado, tem uma propagação consideravelmente grande para a sociedade medieval. Assim, por meio desse novo *medium*, o conhecimento é difundido mais rapidamente e com ele o desejo de saber ler e escrever. A galáxia de Gutenberg<sup>85</sup> formou uma rede de eventos que deram início a um contínuo crescimento de múltiplos segmentos, provocando alterações na dinâmica social. O livro impresso difundiu o conhecimento e, de certa forma, legalizou as figuras do autor, do leitor, do editor, do mercado livreiro, alterando profundamente as relações dentro da economia e, sobretudo, a relação do leitor com a leitura.

Mais retrospectivamente, antes de Gutenberg, leitura e leitor se encontraram de várias formas. De acordo com Roger Chartier, no capítulo “Do livro à leitura” (2001), a leitura, para a qual o *medium* era a escrita, já era uma prática bem difundida. Ele assinala três momentos que foram decisivos para a passagem da leitura oral para a leitura em silêncio:

(...)o dos séculos IX a XI, que viram os *scriptoria* monásticos abandonarem os antigos hábitos da leitura e da cópia oralizada; o do século XIII, com a difusão da leitura em silêncio no mundo universitário; e, enfim, o da metade do século XIV, quando a nova maneira de ler alcança, tardiamente, as aristocracias laicas. Progressivamente, instaurou-se, assim, uma nova relação com o livro, mais fácil e ágil. Favorecidas por certas transformações do manuscrito (por exemplo, a separação das palavras), essa leitura livre das severas obrigações da decifração oral suscita outras, que multiplicam, muito antes da invenção de Gutenberg, as relações analíticas entre os textos e suas glosas, notas e índices. A uma leitura oral, sempre representada pelos pintores e iluminadores como um esforço intenso que mobiliza o corpo inteiro, sucede em meios cada vez mais amplos uma outra arte do ler, a do livro folheado e percorrido na absoluta intimidade de uma relação individual. (CHARTIER, 2001, p. 82).

---

<sup>85</sup> MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional, 1977.

A relevância dessas constatações está na possibilidade de comprovar que tanto a prensa quanto a escrita provocaram alterações no comportamento da sociedade em relação à leitura. Além disso (e mais significativamente), tanto a dinâmica da leitura silenciosa quanto a tipografia incorporaram mudanças às marcas textuais como, por exemplo, o formato da letra, a disposição da palavra na página, entre outros. Essas alterações de textualização geraram -- não imediatamente, claro, mas no decorrer do processo de evolução dos *media* -- novas possibilidades de criação na produção literária e na arte. Em outras palavras: os *media* incorporaram mudanças nas marcas textuais.

Não é possível deixar de observar que os modos de ler o poema digital contribuem para alicerçar o conceito dessa arte e sua estrutura, visto que, do ponto de vista físico da leitura, há uma mobilização do corpo -- não como a leitura oral acima referida por Chartier -- mas pela necessidade de utilização do toque dos dedos para clicar na tela e/ou no *mouse*, na inclinação do corpo em direção à tela, no deslizamento do braço para interagir com a obra.

Além do aspecto físico mobilizado para que o poema aconteça, a leitura por meio da ação efetiva sobre o texto deixa entrever um aspecto fundamental pertinente à interatividade no poema digital: ao interagir com o poema, o leitor faz uma leitura do poema e uma leitura de sua ação interativa, refletindo sobre seus próprios movimentos, tomando decisões, mudando as ações e, principalmente, questionando se suas interferências deram conta de (re) produzir a complexidade da obra. Esse processo é uma espécie de reversibilidade interativa, porque espelha cada ação, espelhando a leitura do poema.

A partir do ambiente virtual, é possível indagar a leitura da perspectiva de graus de interatividade. Santaella<sup>86</sup>, por exemplo, menciona que, fora dos livros, há uma multiplicidade de leitores:

Há o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, a floresta de signos de que já falava Baudelaire. Há o leitor espectador, do cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, mais

---

<sup>86</sup> Consultar a página, no site <http://www.pucsp.br/pos/cos/epe/mostra/santaell.htm>. Acesso em 15 mar 2010.

recentemente veio se somar o leitor das imagens evanescentes da computação gráfica, o leitor da escritura que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas, enfim, o leitor das arquiteturas líquidas da hipermídia, navegando no ciberespaço.

Na sequência de seu raciocínio, nesse texto, ela cria uma tipologia baseada nas habilidades sensoriais necessárias ao leitor, exposto a distintos textos:

1. O primeiro é o leitor contemplativo, meditativo da era pré-industrial, o leitor da era do livro e da imagem expositiva. Esse tipo de leitor nasce no Renascimento e perdura hegemonicamente até meados do século XIX. 2. O segundo é o leitor do mundo em movimento, dinâmico, muito híbrido, de misturas sógnicas, um leitor filho da revolução industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos, o homem na multidão. Esse leitor, que nasce com a explosão do jornal e com o universo reprodutivo da fotografia e cinema, atravessa não só a era industrial, mas mantém suas características básicas quando se dá o advento da revolução eletrônica, era do apogeu da televisão. 3. O terceiro tipo de leitor é aquele que começa a emergir nos novos espaços incorpóreos da virtualidade<sup>87</sup>.

O terceiro leitor é o interativo que diante da cibertextualidade vai graduar a sua interferência acomodando-a ao tipo de exigência de cada programa. No poema digital a interatividade é complexificada, pois, justaposta à ação, está a leitura que dá vazão a um feixe de ações e reflexões.

Quanto mais interativa é a obra, maior o grau de interferência. Dessa forma a reversibilidade interativa torna-se um elemento estrutural do poema generativo pelas quase infinitas possibilidades de intervenção, criação e leitura.

Os *media*, portanto, interferem nos protocolos de leitura de um texto – seja ele qual for e esteja apresentado nos mais diferentes suportes, com distintas finalidades -- ou seja, na leitura de um poema digital, o leitor precisa ler as várias linguagens

---

<sup>87</sup> Mesma página de acesso e mesma data.

que estão em interação no texto. Esses novos protocolos, juntamente com as ferramentas tecnológicas, animam os processos criativos da poesia digital, cooperando para a sua arquitetura.

A partir da modernidade, a linguagem (consequentemente, a leitura) da fotografia, do cinema, da televisão e, mais recentemente, do computador, da internet, da *web* alterou comportamentos e promulgou novas formas de interligar os diversos sistemas simbólicos da sociedade globalizada.

De acordo com Iser,

Muito embora o leitor precise realizar a estrutura previamente dada com o fito de constituir o sentido do texto, não devemos esquecer que ele está sempre aquém do texto, ou seja, fora dele [...] a constituição de um sentido não representa uma exigência unilateral [...] o sentido só vem à tona se algo sucede ao leitor. (1999, p. 83, 84).

O problema é que, na poesia digital, “a estrutura previamente dada” não é fixa; é móvel, é generativa e combinatória. Não permite que o leitor “fique aquém do texto”. Sucede, então, que o leitor de poesia digital é um sujeito-leitor que precisa lidar com duas instâncias de relação com o texto: 1) a interação texto-leitor, na qual “a constituição de sentido e a do sujeito-leitor são duas operações entrelaçadas nos aspectos textuais” (ISER, 1999, p. 83). Significa que a interação é constituinte do sentido do texto, e, portanto, do texto em si. Essa relação também se estabelece na poesia digital, visto que há um texto e há um leitor que em interação completam os sentidos entre si. 2) a reversibilidade interativa que apresenta alguns pontos que podem ampliar as perspectivas de leitura propostas por Iser. Primeiro, no poema digital em estudo, a leitura prevê a interferência de outros leitores que pode ser acessada no *Poemário*, portanto a constituição de sentidos pode ser feita entre leitores. Segundo, a leitura está conectada com as ações do leitor sobre o texto, as quais produzirão diferentes textos e diferentes sentidos. Terceiro, o leitor constantemente sente a necessidade de questionar seus textos (e ações) em confronto com o texto-matriz. Na busca da constituição de sentidos, traça paralelos entre visões de mundo, concepções de realidades, histórias e memórias inscritas no texto-matriz e nos textos gerados.



Parece, então, cabível acrescentar que a interação entre texto e leitor é uma dimensão da leitura impressa que migra para a poesia digital e agrega o processo de reversibilidade interativa. O ato intelectual somado ao ato físico equacionam uma dimensão de leitura que impossibilita a passividade. Esse é um efeito estético que tem um recorte crítico contundente em relação à sociedade hipermoderna.

Os “Poemas no meio do caminho”, de Rui Torres rompem com o horizonte de expectativas do leitor, pois não lhe dão o que geralmente os poemas dentro da tradição poética podem lhe oferecer. Isto significa que para lê-los, o leitor precisa inicialmente despir-se daquilo que ele considera um poema e abrir-se para as diferentes intervenções que a palavra poética sofre na obra. O leitor, interditado, tem sua demanda de leitura tradicional de poesia indeferida e precisa recorrer a novos parâmetros e reconstituir seu horizonte de expectativa.

Assim, se a poesia digital é uma conjunção de imagens, sons, palavras, recursos tecnológicos, entre outros, é um todo; a leitura dessa obra demanda do leitor a capacidade de decodificação simultânea dos elementos do texto. Não é possível ler a imagem, depois a palavra, depois o som, depois o programa. É preciso uma abstração do todo em tempo real e virtual, pois os elementos não são dependentes, nem independentes, são contíguos, e, paradoxalmente, simultâneos.

De acordo com Sartre (1989, p. 37), “o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato”. Para ele escrever não tem um fim em si mesmo. A criação de uma obra prevê um leitor para que ela tenha existência, assim o ato de escrever está imbricado ao ato de ler, porque “a arte existe unicamente para o outro e através do outro”. Essa relação dialética é presente na poesia digital e não está apenas pressuposta: ela é explicitada nas orientações fornecidas ao leitor quando do acesso da obra. A necessidade da presença do leitor é marcada pelas instruções que abrem os poemas:

## Poemas no meio do caminho

### INSTRUÇÕES DE LEITURA

1

:: LER :: OUVIR :: COMBINAR ::

[ Clique para alterar palavras ]

[ Shift-clique para reiniciar texto ]

2

:: INTERAGIR :: TRANSFORMAR :: RECRIAR ::

[ Ctrl-clique nas palavras para ler a lista respectiva ]

[ Grave as alterações às listas ]

3

:: CONTRIBUIR :: PARTILHAR :: CONSERVAR ::

[ Guarde o seu poema no weblog utilizando botão "@=enviar poema" ]

Conforme estabelecido pelo autor, é uma obra a qual o leitor pode acessar a partir de nove movimentos diferentes: ler, ouvir, combinar, interagir, transformar, recriar, contribuir, partilhar e conservar. Para cada ação corresponde uma cadeia de reações, pois essa aparente partição da leitura em etapas sob o título de “instruções”, deixa perceber não apenas o dourado caminho de Oz, mas a complexificação tanto do processo de leitura de um poema digital – já está posto que não é possível apenas “ler” - quanto de seu processo de criação.

Pensar sobre o poema digital é refletir sobre o conceito de leitura. A leitura como processo orgânico demanda, tradicionalmente, o sentido da visão. Ler é focalizar o olhar sobre uma sequência de códigos e decodificá-los<sup>88</sup>. O processo, entretanto, não se esgota nessas operações. Além dos signos, há vazios também significativos que o leitor tende a preencher pelo princípio da boa continuidade, conforme Iser (1999).

<sup>88</sup> De acordo com Kleiman, na leitura, sob o ponto de vista cognitivo, “O processamento do objeto começa pelos *olhos*, que permitem a percepção do material escrito. Esse material passa então a uma *memória de trabalho* que o organiza em unidades significativas. A memória de trabalho seria ajudada nesse processo por uma *memória intermediária* que tornaria acessíveis, como num estado de alerta, aqueles conhecimentos relevantes para a compreensão do texto e questão, dentre todo o conhecimento que estaria organizado na nossa *memória de longo prazo*.” KLEIMAN, Angela. *Oficina de leitura: teoria e prática*. 10. ed. Campinas: Pontes, 2004, p. 32.

A *Instruções de leitura* convidam o leitor a romper com os protocolos convencionais da leitura do texto literário. Essa medida inclui até que ele “conserva” o texto que o seu processo de leitura fez nascer. Há que levar em conta que os demais processos ganham uma nova conotação, porque, por exemplo, interagir, combinar, transformar, recriar ( que são ações esperadas pelo leitor do texto literário) são demandas que são satisfeitas com o ato físico – mediante um “clique” - de mudar palavras, criar combinações novas, transformar o poema em outro poema, recriando concretamente e, não apenas cognitivamente, o texto poético.

Além disso, há a questão desses poemas serem generativos e de que o leitor terá que lidar com o frenesi que um contínuo jogo de combinações provoca em seu espírito. Todas essas sensações são feixes de significações que descortinam o invisível no visível do poema.

O exemplo que segue é o primeiro texto que surge na tela quando da leitura da obra de Torres.



(Figura 33 – “Poemas no meio do caminho” – cena inicial)

É um poema que trabalha com perspectivas em um ambiente tridimensional. Em primeiro plano surgem os versos que estão em negrito e fonte maior, antecidos pelo símbolo @, já comunicando ao leitor que ele está diante de um texto que tem interface com uma outra página. Nesse verso há algumas palavras que podem ser comutadas por outras, gerando novo texto e novos significados que podem ser armazenados em uma página indicada nas instruções iniciais para leitura do poema. Ao fundo, nos versos em tom mais claro -- representando o distanciamento --, as palavras mudam constantemente sem a possibilidade do leitor ter algum controle sobre as combinações. Todos os versos deslizam pela tela rapidamente, incitando o leitor a fazer rápidas mudanças, gerando sensações de angústia e ansiedade, pois exigem uma leitura veloz e, conseqüentemente, provocam a sensação de que a apreensão do sentido não teve tempo suficiente de ser completada. Ler e reler o poema só é possível se as combinações forem armazenadas pelo leitor em um *blog*. Isso é importante, visto que o leitor acaba diante de dois estratos de leitura: o primeiro nível é o que está na tela que tem um sujeito lírico célere, entorpecido de palavras, verborrágico, que não dá tempo ao leitor de constituir-lhe os sentidos.

O segundo nível, mais calmo, mais tranquilo, apazigua a taquicardia do leitor, que pode lê-lo com os parâmetros tradicionais já conhecidos. Porém essa tranquilidade é aparente, porque a segunda leitura está atrelada a um segundo texto gerado pelas combinações que o leitor escolheu. Dessa forma, um leitor mais exigente não vai se satisfazer apenas com essa leitura, vai querer embrenhar-se pelas camadas mais profundas do poema e recomeçar o encontro com outros poemas no meio de seu caminho. Assim a dinamicidade da arte e da leitura são levadas a diferentes gradações exponenciais.

*É pau, é pedra, é o fim do caminho  
É um resto de toco, é um pouco sozinho  
É um caco de vidro, é a vida, é o sol  
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol.*

**Tom Jobim**

*Uma das questões centrais da teoria literária está na relação da obra com a realidade, que por sua vez implica a da linguagem com o mundo.*

**Maria da Glória Bordini**

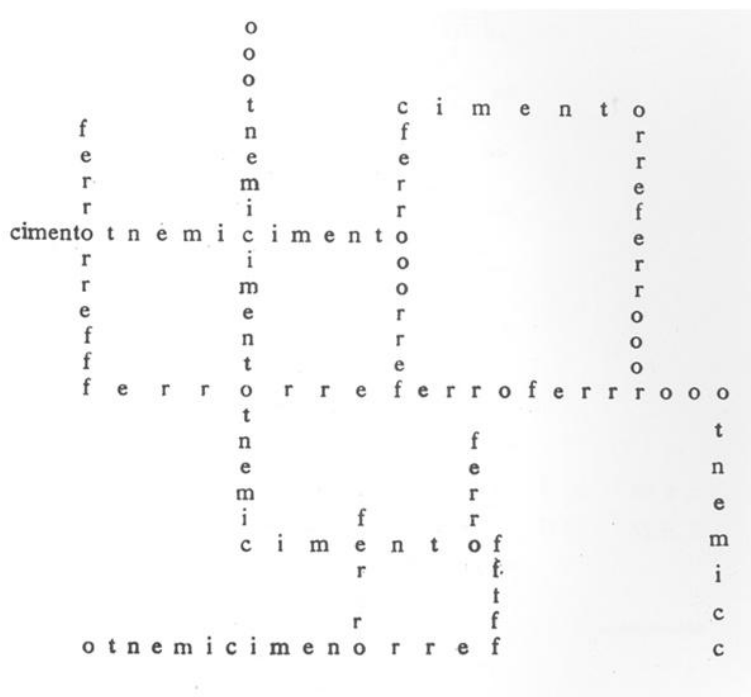
## **CAPÍTULO V – NO CAMINHO, UMA BIFURCAÇÃO: ENTRE A NATUREZA OBSOLETA DA TECNOLOGIA E A PERENIDADE DA POESIA**

O panorama anterior delinea alguns entraves a serem superados pela poesia digital. De um lado, estão aqueles relativos à sua natureza tecnológica; de outro, os que são oriundos da sua criação e recepção.

**Primeiro entrave.** A natureza da tecnologia é envelhecer; a da poesia é eternizar-se. A tradição literária do século XXI rende-se à *Ilíada* e à *Odisseia*, atualizando leituras críticas, constantemente mostrando o valor e a contemporaneidade dessas obras. Assim ocorre com uma infinidade de grandes textos literários que rejuvenescem ao sabor de uma ou outra interpretação.

No entanto, no que tange à poesia digital, mesmo que sua atualização possa ser feita pelo viés da crítica, não pode ser realizada pelo seu componente estrutural tecnológico. Devido ao constante desenvolvimento das tecnologias da informação, muitos domínios desaparecem, programas se tornam obsoletos, aplicativos caem em desuso, uma profusão de novos aparelhos, *softwares*, *hardwares* são criados e dispositivos como disquete, por exemplo, são substituídos por pen-drives (e nem sempre seu conteúdo pode ser recuperado); o *mouse* tem seus dias contados com a inovação do *touchscreen*. Como será a vida de poemas realizados com tecnologia arcaizada?

Um exemplo dessa problemática, é o poema “Edifício”, de Ernesto M. de Melo e Castro (figura 34).



(Figura 34 – “Edifício”, de Melo e Castro)

O poema é do livro *Ideogramas*, de 1962. Nele o poeta trabalha com as palavras “ferro” e “cimento” para construir o seu edifício poético. Próprias do vocabulário da construção civil, essas palavras representam o equilíbrio que é necessário para fundir a rigidez do ferro com a pulverização do cimento, tornando-os elementos constitutivos de uma construção. O “edifício” sugere o quão singular é uma construção e, ao mesmo tempo, quão ilimitada é a construção estética (o poema pode ser lido de diversos ângulos).

Esse poema, escrito para ser impresso, torna-se “Monumento” (figura 35), pelas mãos de Rui Torres. A partir de uma releitura da obra de Melo e Castro, Torres constrói uma versão hipermídia, na qual é substituída a rigidez visual da estrutura do poema pela sensação de profundidade e de leveza, com as palavras soltas no espaço 3D, girando, tocando-se e movimentando-se ao clique do *mouse* do leitor.





e depende da difusão nos meios. De certo modo isso a torna uma arte mais elitista, lida e difundida apenas entre os autores e pesquisadores.

**Terceiro entrave.** O poema perde sua especificidade poética ao incorporar em sua escritura os recursos da tecnologia digital? A complexidade dessa pergunta é proporcional à quantidade de vezes que, na história dos *media*, o homem se preocupou com a relação entre a tradição e a modernidade. Naturalmente os elementos em confronto eram outros: o advento da escrita, na Antiguidade; o livro impresso, em meados de 1455, com Gutenberg; a pintura e a fotografia, em 1839, com Daguerre; mais recentemente, no início do século XX, o cinema. Na história da evolução dos *media*, o medo do poder de destruição da tradição pelo novo foi tão constante quanto seu poder de construção.

As inúmeras criações em poesia digital, as narrativas hipertextuais já demonstram que a literatura dá conta de trabalhar com os meios digitais. Aparentemente essa é uma discussão infrutífera. Todavia, entendida a palavra como objeto de trabalho da arte literária, o que aconteceria se ela não fosse mais o objeto ou não estivesse entre um dos objetos do processo de criação? É mister retornar à questão da poesia digital como objeto artístico que amplia, transborda o âmbito do literário, expandido os horizontes da literatura, a fim de comprovar que a literatura, a poesia literária, mais especificamente, é suficientemente hábil para tramar linguagens e tecer poemas digitais.

De uma certa forma, sem no entanto a intenção de fomentar uma discussão sobre os campos literário ou artístico (pintura, escultura, música, entre outros), de demarcações e de limites, Wilton Azevedo tangencia um problema iminente para as questões literárias ao declarar:

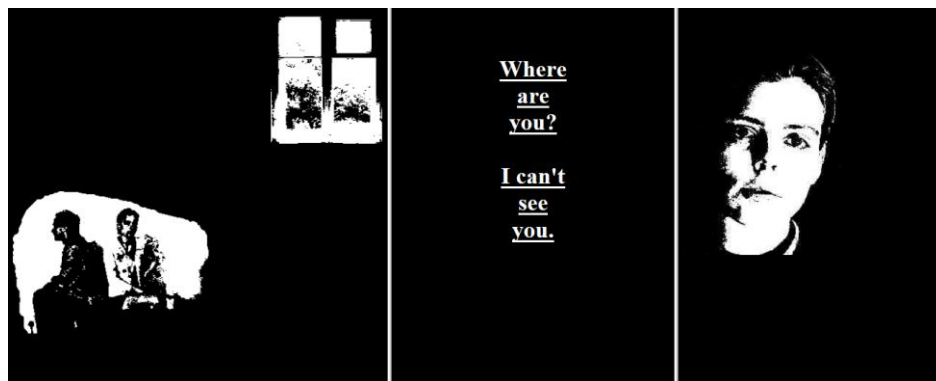
[...] o poema pode ser desprovido de palavras; a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias; o que é poético é a expansão dos signos. Fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência – em mutação constante, uma experiência que não se preocupa em criar fórmulas. (AZEVEDO, 2010, p. 259).

Contraditoriamente, o autor já cria duas fórmulas: “mutação constante” e “construção de ambientes”. É difícil não as contrapor, já que conceituar é delimitar, pois um conceito diz aquilo que é em relação ao que não é. Em parte o conceito de poesia digital por ele construído parece dar conta mais dos poemas digitais performáticos, e não se ajusta muito bem para trabalhos como a poesia de Rui Torres, por exemplo. Mas em relação ao que ele afirma - “poema pode ser desprovido de palavras” - replica a velha polêmica do Concretismo, porque gera um estremecimento das estruturas do literário alicerçadas sobre a palavra, e pensar o poético, nessa perspectiva, parece que faz o conceito de poesia diluir-se na Arte. E isso é um problema a ser discutido pela literatura, juntamente com a teoria da poesia, visto que a nebulosidade entre fronteiras por vezes provoca um apagamento que não deixa ver nem o eu, nem o outro; mesmo “signos em expansão” são signos que jogam dialeticamente expandidos em relação a algo. Esse “algo”, na poesia, precisa ter a presença da palavra.

O exemplo abaixo ilustra o problema do desequilíbrio entre a palavra e as demais linguagens na poesia digital. O poema “My boyfriend came back from the war” (1996)<sup>89</sup>, de Olya Lialina, desdobra um jogo entre claro/escuro, entre ausência e presença, entre figuras e imagens, que hipermetforiza os sentidos. É uma forma, também, de questionar a angústia, a dor, as paixões, os problemas da hipermodernidade. Permite a interrogação do mundo da especularidade, pois a intermediação que exige retira de cena a naturalização dos contextos culturais, da linguagem, admitindo brechas capazes de iluminar a relação homem/arte/ciência.

---

<sup>89</sup> Olya Lialina, poeta moscovita, que tem seu trabalho desenvolvido na produção de curadoria de obras na internet. Disponível em: <http://media.poetryinternational.org/bop/indexx.html> . Acesso em: 27 fev 2012.



(Figura 36 – “My boyfriend came back from the war”, de Olia Lialina )

Apesar do sentido posto nas interrelações das linguagens saliento que o espaço da palavra é menor em relação às imagens. São três quadros, dois dos quais apresentam imagens e um quadro com duas estrofes de três versos cada compostos de uma palavra cada um, com exceção do primeiro verso da segunda estrofe, que tem três palavras, sendo uma delas apocopada. O que pode significar essa antropofagia da palavra? Resquícios do Concretismo? Simplificação? Sociedade do espetáculo?

A obra a seguir, intitulada “E-stesia”<sup>90</sup>, de Nardo Germano, apesar de buscar o equilíbrio entre as linguagens, mantém a dominância da palavra e está muito próxima da proposta concretista, demonstrando a dificuldade de criação de um poema digital dentro dos entornos que estão em discussão aqui. Considero o desequilíbrio entre as linguagens que é observado nesse poema um argumento contundente para comprovar a necessidade da equipolência entre as linguagens para que o poema seja considerado poesia digital.

<sup>90</sup>Disponível em: <[http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng\\_poesiadigitalpoetry.htm](http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng_poesiadigitalpoetry.htm)>. Acesso: 12 abr. 2012.



(Figura 37 – “E-estesia”, Nardo Germano, composição após a interferência do leitor)

No poema acima, para que surjam os versos nas páginas brancas e em branco desse livro aberto, é preciso clicar na página e nas letras. Rapidamente o texto se constitui e, passando o *mouse* sobre as letras, uma voz fala a palavra destacada. Isso pode ser feito em qualquer direção e a sequência de voz se torna um palíndromo sonoro. Outros signos como cor preto/branco, o filete colorido que se percebe ao redor das páginas, possibilitando imaginar uma capa colorida, as partições das palavras, nem sempre em sílabas gramaticais, a ambiguidade que se descola de todos esses jogos, mergulha o leitor em muitas possibilidades de interpretações: o que me veste? O que me despe?

No entanto, a ênfase na palavra não propõe o transbordamento de limites do literário, visto que os elementos extralinguísticos são mais acessórios do que signos “em relação”. É um poema dentro de um livro configurado em espaço digital. Ele não provoca a tensão entre as linguagens, não desafia a poesia para um embate em outros campos.

Assim a antropofagia<sup>91</sup> da palavra no poema digital significa a desestabilização do valor da palavra para o poema. A equipolência entre a palavra

<sup>91</sup> Essas reflexões têm origem em uma passagem do artigo *Novas estratégias de antropofagia na literatura digital*, de Alckmar Luiz dos Santos, no qual ele ao analisar o poema “Amor de Clarice”, de Rui Torres, afirma: “[...] ler Amor de Clarice, de Rui Torres, pode ser uma magnífica experiência [...] pela instigante experiência de ver como Rui nos permite entender melhor os mecanismos, elementos e processos [...] por meios de apropriações (ou contraposições) de feitiço antropofágico: da literatura escrita e impressa pela criação em meio digital, da tradição literária brasileira por um artista português, da prosa (impressa) pela poesia (digital), **das palavras por imagens** (paradas ou em

e as demais linguagens – fator estruturante do processo de produção da obra - é uma característica da poesia digital. Esse processo é resultado da mobilização dos elementos que suavizam suas características identitárias a fim de adaptar-se ao outro e expandir as criações poéticas por meio do equilíbrio. Entretanto, conforme demonstram os exemplos anteriores, a equipolência não é tão tranquila assim em diversas criações em que o processo antropofágico torna-se barbárie e a palavra é devorada pelas outras linguagens.

Primeiramente, entendo que o processo antropofágico é sinônimo de barbárie quando, no poema digital, há um desequilíbrio entre os elementos de composição e a palavra. Essa relação hierárquica entre a palavra e os demais elementos do processo precisa ser frisada pelo fato de tratar-se de poesia literária e pela palavra ser o objeto de trabalho da literatura. Se a palavra é devorada pela imagem ou por qualquer um dos demais recursos das linguagens ou da linguagem computacional, instaura-se uma espécie de violência que nega a palavra e negar a palavra é “despoesia” ou “não poema” que desconstrói a palavra como matéria da criação literária. Na poesia concreta isso já foi feito, o senão está na proposição, aqui defendida, de que na poesia digital há um equilíbrio entre os elementos de composição que não coaduna com a ideia de hierarquia. Importante ressaltar que esse equilíbrio entre as forças é o ponto de tensão que mantém a poesia digital como arte literária, expandindo seus limites. De outra forma ela poderia estar abrigada em qualquer outra arte.

Por mais paradoxal que seja, transbordar limites é afirmá-los, pois só é possível ultrapassar algo que já existe. Não é de todo ruim a barbárie poética, tendo como rito a palavra devorada por outros signos. No entanto, se outras linguagens descorporificam a palavra, em que se transforma esse processo? Na criação de um novo campo artístico (fora do literário) ou no transbordamento dos limites do literário. A diferença entre uma ou outra escolha pode significar a criação de uma nova arte, ou pode também simbolizar a redução do âmbito literário e atestar sua incapacidade de inserção nos meios digitais.

---

vídeos) [...]” ( **grifo nosso**). O autor não foca a discussão na palavra, até por que seu objetivo é outro, mas ao mencionar isso direcionou meu olhar para essa questão que já estava de certa forma latente nos capítulos iniciais. SANTOS, Alckmar Luiz dos. Novas estratégias de antropofagia na literatura digital. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF editora, 2010, p. 46.

**Quarto entrave.** Na concepção de Valéry (1999), a forma de um poema, a sua poesia está na harmonia dos elementos que o constituem como poema e o diferenciam da prosa. O conceito de poesia está atrelado à imbricação entre conteúdo e forma, indissociáveis, visto que a poesia se opõe à desordem, à decomposição, à desproporção, exigindo simetria entre o fazer e o dizer:

A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos enunciados ou sugeridos por um texto de poema não são de modo algum o objetivo único e fundamental do discurso, e sim meios que colaboram igualmente com os sons, cadências, números e figuras para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um mundo – ou um modo de existência – inteiramente harmônico. (op. cit. p. 173).

Ao colocar o computador não apenas como suporte, mas como elemento constitutivo de sua forma poética, a poesia digital torna sensível a comunicação poética à estrutura. Aquilo que é comunicado por uma dada estrutura, torna-se exclusivo de tal forma. Portanto, ao mudar os recursos de criação (por força do atraso da tecnologia utilizada) ainda será possível comunicar aquilo que pode (podia) ser lido no poema? Se remover a pedra, como fica o caminho? E se remover o caminho, como fica a pedra?

Conforme Lotman (1978, p. 50), “o estudo da linguagem artística das obras de arte não nos dá apenas uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo [...] a informação mais essencial é a que consiste na escolha do tipo de linguagem artística.” Esse argumento pode ser cooptado para corroborar a ideia de que a poesia digital, como criadora de uma linguagem a partir de linguagens, produz um modelo de mundo.

Assim, retornando ao exemplo do primeiro entrave, é possível afirmar que aquilo que o poema “Edifício”, de Melo e Castro, comunica é o mesmo que aquilo que o poema “Monumento”, de Torres, expressa? A resposta é não. Parece que a poesia digital precisa encontrar soluções para os problemas por ela criados a fim de não perder obras importantes em sua evolução histórica.

*(...) lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.*

**João Cabral de Melo Neto**

*Um poeta está sentado na Holanda. Pensa na tradição. Diz para si mesmo: eu sou alimentado pelos séculos, vivo afogado na história de outros homens. E a sua alma é atravessada pelo fogo primordial. Mas tem a alma perdida: é um inocente que maneja o fogo dos infernos.*

Herberto Helder

## **CAPÍTULO VI – ENCAMINHAMENTO DAS DISCUSSÕES**

A poesia historicamente tem sua arquitetura alicerçada sobre a palavra como matéria de criação de poemas. Em decorrência disso, as diversas teorias da poesia se voltaram para a discussão das formas poéticas, da versificação, da métrica, do ritmo, da rima, das figuras de linguagem. Trouxeram à baila questões sobre forma e conteúdo, estilos, bem como conceitos como poema, poesia, poeticidade. Nesse rol entraram em discussão a conotação e a denotação. Enfim, a linguagem literária (poética) é, predominantemente, a linguagem verbal.

Esse ponto já seria suficientemente cabal para perceber que o deslocamento do objeto da poesia para a equipolência entre diferentes linguagens, especialmente a de programação, ressalta a dimensão das mudanças. O referido instrumental não fica em desuso, apenas precisa deixar entrar em seus umbrais aspectos como processo generativo, tridimensionalidade, espaço virtual, interatividade, cinética, compartilhamento, conservação, além de outros como imagem, movimento, som, oralidade, cor, que já foram e são utilizados pelos trabalhos experimentalistas.

Isso não seria tão polêmico, se as relações se mantivessem no âmbito da interdisciplinaridade, ou ainda, nos empréstimos corriqueiros de conceitos entre as ciências, como, por exemplo, a autopoiese, que tem seu berço na biologia (de Maturana) e é utilizada pela sociologia para explicar a autorregulamentação dos sistemas sociais (de Luhmann). Dentro da literatura, só para citar um exemplo, há a experiência de Zola, no *Romance Experimental*, que alicerçou a estrutura da narrativa dentro do método científico em voga no século XIX.

As alterações são mais profundas, porque nas inter-relações entre as linguagens há a criação de uma nova linguagem e de uma nova estrutura, digital e



dinâmica, que articula mundos possíveis somente a partir delas. Eis um dado seminal que exige que os limites do literário sejam revistos.

*Qu'est-ce que la littérature*, perguntava Sartre, em 1948, pensando a literatura como arte da linguagem verbal e colocando como tripé de sua articulação o autor, o leitor e a função social (engajada) do texto literário. Mesmo antes de Sartre e, ainda hoje, a teoria se indaga a respeito dessa questão e nenhuma resposta a satisfaz plenamente.

Difícil também é responder *qu'est-ce que la poesie numerique* (digital). Resumidamente, em primeiro lugar, é possível elencar os mecanismos próprios à poesia digital para começar a pensar com eles o que significa para a teoria da poesia o transbordamento de suas proporções:

1. Elementos constituintes do poema: o texto combinatório generativo e a tridimensionalidade.
2. O surgimento de um novo conceito de poema.
3. O rompimento com as estruturas clássicas.
4. Encaminhamento para um novo gênero literário.
5. Mudanças nas percepções sobre leitura
6. Revisão do objeto da literatura - a palavra - pela equipolência de tensões entre as linguagens.
7. Multimorfismo poemático diferente do polimorfismo como oposição às formas fixas – uma nova morfologia do poema digital .
8. Não continuidade com a Poesia Experimental.

A poesia digital não é uma continuidade da poesia impressa. Isso significa dizer que ela não é uma transposição da Poesia Experimental para o meio digital. Essa proposição pode suscitar alguma polêmica, visto que *a priori* parece haver um consenso da crítica em relação à evolução quase natural de uma para outra.

Ao longo dos capítulos marquei com ênfase os elementos estruturais pertinentes às propostas vanguardistas e aqueles específicos da poesia digital. Essa

cisão, para fins de análise, é necessária para que seja possível observar quais são as inovações da poesia digital e porque ela configura uma nova tendência.

Primeiro constato que há um desgaste do conceito de verbivocovisualidade aplicado indiscriminadamente a toda produção poética que envolve as dimensões do verbal, do sonoro e do visual. Toda produção que faz uso dessas três dimensões da linguagem automaticamente passa a ser experimental (a grosso modo, o mundo é verbivocovisual; a novela de televisão é verbivocovisual. O verbal, o sonoro e o visual são cotidianos na comunicação humana. Óbvio que na poesia eles são trabalhados sob a perspectiva da sensibilidade estética). Por conseguinte, é irrefutável a presença dessas três dimensões no processo da organização da forma poética digital. Contudo, além delas, há o cinético, o movimento, a tridimensionalidade, a interatividade, o ciberespaço, a temporalidade que, de naturezas diferentes, são signos em ação, constitutivos da estrutura do poema e constitutivos das significações expressas por essa estrutura. A influência da Poesia Experimental é caminho para que a poesia digital encontre seu próprio rumo.

De acordo com N. Katherine Hayles, uma das pesquisadoras que faz parte do ELO, em seu livro *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário* (2009), um dos problemas da crítica de literatura eletrônica que é procurar ver a literatura eletrônica através das lentes da literatura impressa.

Saliento esse aspecto, porque a crítica literária<sup>92</sup> tem apresentado essa tendência a ver na poesia digital a migração da poesia experimental, das propostas das vanguardas, do concretismo. Evidenciar isso é o mesmo que afirmar que o Parnasianismo é uma continuidade do Romantismo, simplesmente porque utiliza versos e estrofes para compor os poemas. Ou entender o neorrealismo como continuidade do realismo porque ambos centram as temáticas na “realidade”.

Para ela, o ponto crucial é saber se os instrumentos que intermedeiam a crítica da literatura impressa podem auxiliar na compreensão da literatura eletrônica. Ela salienta que,

[...] a multimodalidade das obras de arte digitais desafia os escritores, os usuários e os críticos a reunir diversas especialidades e tradições

---

<sup>92</sup> Entre os críticos que apresentam essa perspectiva destaco Pedro Barbosa, Rui Torres, Ernesto M. de Melo e Castro.

interpretativas para que as estratégias estéticas e as possibilidades de leitura eletrônica possam ser compreendidas. (HAYLES, 2009, p. 36).

Dessa observação, derivam duas ocorrências importantes: primeiro, os autores têm buscado parcerias na composição de suas obras; segundo, essa arte que nasce não tem o berço apenas no literário. Que poesia é essa que surge na intermediação<sup>93</sup> de diferentes linguagens e na interlocução de autores de diversas áreas do conhecimento?

A poesia digital é mais do que o cruzamento entre a linguagem literária e a linguagem de programação. Ela é mais do que essas linguagens associadas ao design gráfico, à música, à imagem. Essas produções se configuram como uma expressão artística que congrega esses elementos, conferindo-lhes uma nova significação. Desviados de seu padrão de atuação, integrados em um ambiente virtual, eles ganham status de arte, de metáfora, de poesia.

Para Hayles (2009, p.69), “a mídia computacional intrínseca à textualidade eletrônica exigiu novos tipos de prática crítica, um deslocamento originário do letramento a que Gregory L. Ulmer chama de ‘eletramento’”. A poesia digital é um desafio para a crítica literária que precisa conhecer as especificidades das tecnologias, para perceber que a literatura eletrônica contemporânea “é tanto reflexão quanto representação de um novo tipo de subjetividade caracterizada pela cognição distribuída, uma ação em rede que inclui atores humanos e não humanos e limites flexíveis dispersos por espaços reais e virtuais” (p.48).

Um fato incontestável é que determinados comportamentos sociais, culturais, econômicos, políticos passam a existir a partir do surgimento de determinadas tecnologias. As inovações nas comunicações são um exemplo de que a sociedade se modificou em função dos recursos colocados a sua disposição. A facilidade e rapidez da circulação das informações tornou o mundo mais ágil e potencializou as intermediações. A *web*, os celulares, as tecnologias digitais tornam tudo presente. O passado não é algo distante num tempo histórico, o passado é quase simultâneo à nova informação que surge.

---

<sup>93</sup> *Intermediação* é termo utilizado por Nicholas Gessler citado por HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, UPF Ed., 2009. p. 62.

Significativamente, o binômio homem/máquina tem sido debatido pelo cinema há muito tempo. De *Tempos modernos* de Charles Chaplin, passando pelos mais contemporâneos *Matrix*, *Inteligência artificial*, *Eu, robô*, entre outros, as telas têm descortinado os conflitos engendrados pelo contato desses dois polos. Normalmente, no início, há um cenário de total estabilidade nos sistemas sociais, uma espécie de submissão pacífica, um acordo ditado pela ordem, pelo equilíbrio, pelo funcionamento pleno e controlado de tudo que a tecnologia permite. Na sequência, porém, o desequilíbrio se instala. Nesses filmes, o conflito surge pela desestabilização provocada por determinados eventos, desmascarando o mundo perfeito e desvendando as intenções reais que ditam a anterior organização social.

Tomando como exemplo esse processo de desmascaramento das referidas tramas cinematográficas, é plausível aceitar que a poesia digital faz esse papel de elemento desestabilizador dentro do cenário tecnológico, pois consegue garantir o espaço da instabilidade, provocado pelo estranhamento e pela subversão da linguagem científica em arte poética. A poesia desacomoda e busca, por meio de diversas formas de expressão, novas fórmulas e estruturas para utilizar a tecnologia, não lhe permitindo o lugar de dominância.

Na literatura, há todo um tratamento “fáustico” dado à relação ser humano/tecnologia, em algumas obras. A ideia se desenvolve em *La decadência del Occidente* (1934), de Spengler (1918/1922), das concepções de Georg Simmel, em *The philosophy of money* (1990), nos *Escritos políticos*, de Heidegger (1997), entre outras, que têm em comum a crítica à sociedade tecnológica, na qual a técnica, a máquina são vistas como artifícios ilusórios que subjagam o homem e encaminham a sociedade para um destino decadente. Contudo, entre prometeus e faustos, indiferente à crítica, a tecnologia evoluiu, criando sua própria mitologia. A literatura *ciberpunk* é importante nesse sentido. Willian Gibson<sup>94</sup>, o criador do termo ciberespaço e autor de *Neuromancer*<sup>95</sup>, antecipa *Matrix*. Em seu romance, a

---

<sup>94</sup> Conforme informações no site da editora: “William Gibson nasceu nos EUA, em 1948, e mudou-se para Vancouver, no Canadá, em 1972. Em meados da década de 1980, criou, junto com escritores como Bruce Sterling e John Shirley, o gênero chamado de cyberpunk, que une informática e inquietações históricas e filosóficas com tramas pop violentas e cheias de ação”. Disponível em: <http://www.editoraaleph.com.br/site/neuromancer.html>. Acesso em: 12 abr. 2012.

<sup>95</sup> Cito: “No futuro, existe a matrix: uma alucinação coletiva virtual, na qual todos se conectam para saber tudo sobre tudo. Case, porém, não pode mais acessá-la. Ele foi banido e, hoje, sobrevive como

personagem Case vive em um mundo virtual em que tudo está conectado com tudo e ele luta pela sua sobrevivência numa sociedade altamente tecnológica. Essa obra é um exemplo de visão fáustica da tecnologia, criticando a sociedade que não percebe a realidade ilusória em que está inserida.

Assim, a veledade de viver em uma sociedade previsível, com controle e segurança fornecidos pela tecnologia, é uma utopia. O ser humano carece de ser lembrado de sua fragilidade. A arte pode fazer esse papel. E não apenas isso, a poesia digital, ao estabelecer uma multiplicidade de sentidos nas infovias da arte e da ciência, incorpora na sua estrutura a fragmentação da verdade, exercendo um importante papel de crítica à homogeneização, ao autoritarismo dos discursos do poder.

Outra constatação é que, na poesia impressa, o poeta ao escrever a palavra “flor”, por exemplo, supõe a criação da representação da imagem da mulher na mente do leitor, obtendo diferentes significados. Na poesia eletrônica, todavia, a palavra “flor” não apenas é escrita (ou falada), para representar a imagem de uma mulher (supondo-se que fosse esse um dos sentidos desejados). O movimento das letras, as possibilidades de trocas de palavras, as imagens de primeiro ou segundo plano, o som de uma música, um vídeo são colocadas na tela. Dessa fusão de signos, surgem outros possíveis sentidos. São vários significantes em interação que, juntos, ampliam as sugestões de múltiplas conotações. Ou seja, são vários significantes interconectados por uma pluralidade de significados que produzem uma hipermetáforização.

Para Marshall McLuhan (1962), as tecnologias mediais são uma extensão do homem, possibilitando ampliar sua percepção do espaço. Ele demonstra a relação do homem com o espaço, tendo como pano de fundo o advento dos *massmedia* através de uma análise histórica de como o espaço é percebido em diferentes culturas e em diferentes épocas. Para conduzi-lo em sua análise, o autor elege a pintura e a poesia, explicando que a primeira eleva a percepção do espaço, trazendo

---

pode nos subúrbios de Tóquio. E continuaria a se destruir se não encontrasse Molly, uma samurai das ruas, que o convoca para uma missão da qual depende toda a existência da rede. Edição comemorativa do livro de estréia de Gibson, que, de muitos modos, ajudou a definir o mundo em que vivemos.” Disponível em: <http://www.editoraaleph.com.br/site/neuromancer.html>. Acesso em: 12 abr. 2012.

à tona a aparência das coisas; em contraponto, a segunda amplia essa percepção, mergulhando na aparência das coisas.

A arte, ao fazer os movimentos de imersão e emersão, torna conscientes situações sensoriais que desnaturalizam o espaço. Assim como a arte, de acordo com o autor, as tecnologias contribuem para a desnaturalização do espaço, evocando sensações, aguçando a percepção e colocando em diálogo o antigo e o novo.

A migração da poesia para o terreno das tecnologias digitais funda-se em espaços de linguagens artificiais e na difusão das mídias, ancorada no contexto globalizado dos últimos decênios do século XX. O termo globalização passou a ser utilizado na década de oitenta, do século passado, para designar a ideia de unificação (econômica, política, social). Contudo é possível entender que, nesse processo de construir o único, também está a ideia de conquistar, de amplificar sejam quais forem as questões a serem ampliadas. Talvez a novidade esteja na forma de fazer, mas o conceito já é parte da história da humanidade desde que as primeiras tribos nômades lutavam por espaço, alimentação, abrigo. Os romanos “globalizaram” sua cultura, sua língua, sua ideologia. Ainda hoje, em várias pesquisas científicas de diferentes áreas, se busca pelo uno, pelo universal, pela matriz que possa englobar determinadas características, espécies, línguas.

Na perspectiva de Lipovetsky (2011), atualmente, na globalização, no que concerne à cultura, a “cultura-mundo” não determina apenas o que é relativo à economia, ao capital. Ela define inclusive as regras que orientam o pensamento estético. Das prerrogativas da “cultura-mundo” decorre uma produção artística voltada à economia. A rapidez do giro comercial alavanca a arte para um cenário mais próximo da superficialidade do que da profundidade.

Na era heroica da modernidade vanguardista, o que constituía a grandeza da arte era sua oposição às normas institucionais, aos costumes, aos valores estabelecidos, a tudo que fosse específico de uma sociedade burguesa e capitalista e que o artista lançava ao opróbrio do conformismo, da baixeza, do mau gosto. A arte era e pretendia ser um outro mundo, um mundo à parte, com outras leis, outras normas, em conflito com o mundo do mercantilismo e do dinheiro. Reservada aos apreciadores e a uma elite de colecionadores, a arte moderna constituía uma mercado estreito, ignorando

as técnicas do marketing e desprezando o sucesso comercial. Quem não vê que esse sistema morreu? ( LIPOVETSKY, 2011, p. 88).

A poesia digital tem uma proposta menos elitista, no sentido de que não está a venda; ela é aberta ao público que desejar conhecê-la. O poema digital, “Poemas no meio do caminho”, de Rui Torres fornece o argumento necessário para corroborar a afirmação anterior. Na rede, a poesia eletrônica pode ser acessada por qualquer leitor que tenha um computador e um provedor (apesar de que esses podem ser os entraves que não a tornam tão democrática assim). Aberta ao público, essa arte não é precificada, não serve como produto de comercialização, não se coaduna com o mercantilismo artístico.

Outro fator da poesia eletrônica que se coloca em contradição com a sociedade hipermoderna é o afastamento da superficialidade. Ela aproveita os recursos tecnológicos, a mídia, justamente para imprimir profundidade ao seu fazer. Critica o meio e os recursos que a tornam possível, mostrando uma forma diferente de ler a realidade. No poema de Torres, há uma solicitação ao leitor para que se insira no ambiente digital e reflita sobre as inquietações que a tecnologia lhe confere, visto que a obra desloca-o de uma posição confortável de espectador/navegador, atraindo-o para uma ação/reflexão sobre os elementos composicionais do poema sobre o mundo e seu lugar no mundo.

Segundo Merleau-Ponty (1999, p. 262) “o sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico. O sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som.” Ambos completam-se e constituem o sentido das interações do homem no mundo e com o mundo. Essa provocação da poesia digital em exigir que o leitor decida, interfira, crie, gera uma dinâmica de criticidade entre a fala do texto e o mundo tecnológico, como também, deixa entrever os diferentes comportamentos que decorrem da relação homem/tecnologia.

Ainda, de acordo com o autor, sobre a relação entre fala e gesto,

[...] É preciso reconhecer então essa potência aberta e indefinida de significar – quer dizer, ao mesmo tempo de apreender e de comunicar um

sentido – como um fato último pelo qual o homem se transcende em direção a um comportamento novo, ou em direção ao outro, ou em direção ao seu próprio pensamento, através de seu corpo e de sua fala. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 263)

Essa potência é aberta também pelo poema digital quando nele podem ser lidas as gestualidades do autor quando da produção do poema, e ainda ler em que medida as interferências determinadas pela interatividade resultam na produção de novas significações.

O tratamento dado à tecnologia na arte passou por significativas mudanças. Hayward, em *Culture, technology & creativity* (1994), explica que nos primórdios da arte, até o surgimento do cinema, a tecnologia era um elemento essencial para o desenvolvimento de materiais, os quais seriam empregados na elaboração estética. A mídia eletrônica exige algo diferenciado: a habilidade de manipular a própria tecnologia. É uma profunda diferença que incide sobre os meios e métodos de produção da escrita. Na introdução de sua obra, Philip Hayward aponta alguns estudos interessados em formas criativas de aplicação da tecnologia.

*In this way, advanced cultural technologies can be seen to set up a system of enablements within two polarities: “preferred” or conventional uses (...) or more original applications (...). Though various idea about the function and purpose of art inform Rebecca Coyle’s account of the development of holography; Jeremy Welsh’s discussion of contemporary visual technologies; (...) and Paul Brown’s heady speculations of the future of the art and culture in the age of advanced computers. (HAYWARD, 1994, p, 6)*

O manuseio de softwares pela literatura é um diferencial que resulta em mudanças significativas. Katherine Hayles, no artigo *Electronic literature what is this?* (2007), chama a atenção para o novo direcionamento que a tecnologia pode dar para as produções literárias: “*Electronic literature tests the boundaries of the literary and challenges us to re-think our assumptions of what literature can do and be*<sup>96</sup>.”

---

<sup>96</sup> HAYLES, N. Katherine. *Electronic literature what is this?* Disponível em: [http:// www.eliterature.org](http://www.eliterature.org). Acesso em: 11 out. 2010.



Primeiramente é preciso observar que, na verdade, isso não é uma novidade dentro da literatura, visto que os diferentes movimentos literários constituem-se de uma tradição de ruptura<sup>97</sup> de fronteiras e de busca por novas formas de expressão. O que o pensamento de Hayles deixa entrever não é a questão do que o literário pode ser ou fazer, mas do que a tecnologia redimensiona em relação aos limites do literário.

Há séculos, a literatura é definida como a arte da palavra<sup>98</sup>. O texto literário em seus diferentes gêneros e em suas distintas formas se materializa mediante o verbo. A poesia digital, descentralizando a palavra, propicia o transbordamento das fronteiras do literário, engendrando um equilíbrio entre signos até então não experienciado.

Ainda poderia ser dito que a palavra ganha a liberdade no Romantismo pelo fato de ter uma carga extremamente subjetiva; ou que recebe do Modernismo a autorização para entrar em qualquer fôrma e de chegar de qualquer forma. Ou, melhor, que ela recebeu das mãos do Concretismo a possibilidade de travestir-se de imagem, apenas. A criação poética em meio digital, no entanto, liberta mais a palavra, ao equilibrar suas forças com as demais linguagens. Isso garante o estatuto de arte literária à poesia digital e permite-lhe o trânsito livre entre as fronteiras dos domínios de diferentes linguagens e artes.

A equipolência dá densidade à poesia, expandido seu volume e fazendo-a transbordar. A imagem-palavra é uma representação; a imagem-imagem é uma representação; a imagem-voz é uma representação; a imagem-som é uma representação; a imagem-movimento é uma representação; a imagem-cor é uma representação; todas essas representações convergem para uma resposta em tempo real de um diálogo vivo que carece das diferentes linguagens e amplificam, transbordam o poder de expressão da fala falada e da fala falante. Como é próprio do contexto digital, é imperativa a interatividade, porque, mais do que articular a resposta, ela cria uma obra.

---

<sup>97</sup> Octávio Paz, em *Os filhos do barro*, tem um capítulo sobre a tradição da ruptura. Cf. PAZ, 1984.

<sup>98</sup> A ideia do signo verbal como matéria da arte literária está expressa desde Aristóteles e a despeito das experiências estéticas realizadas na literatura, a palavra ainda é o divisor de águas entre ela e as demais artes.

Na poesia de Rui Torres é possível perceber que o poema digital transborda. Transbordar, no sentido dicionarizado, significa mudança, deslocamento para além ou através de; sair pelas bordas, entornar, derramar; estar repleto, tomado de. O processo de transbordamento da poesia eletrônica se dá porque ela não apenas provoca uma mudança, mas também um *deslocamento* do uso científico e utilitário da tecnologia para o âmbito estético. Promove, também, um *deslocamento* de diferentes linguagens artísticas (artes plásticas, música, cinema) para um espaço que não o seu natural. Permite, ainda, um *deslocamento* de outras linguagens (sons, ruídos, figuras, ícones, símbolos) para um espaço estético. Proporciona um *deslocamento* da linguagem literária para um espaço estético que transcende o convencionalizado pelo poema literário, não se fechando à confluência de linguagens, sejam elas literárias ou não.

Além disso, transbordar possui também a acepção de estar repleto, tomado de. O poema digital transborda a literatura nesse sentido, porque está repleto de linguagens, além da linguagem literária. Tomado de linguagens, insere-se no espaço poético da poesia digital.

No poema digital, a forma de combinações entre os signos altera o horizonte de expectativas do público em relação ao que pode ser ou não marco limitador dos limites da poesia literária, assinalando o que a particulariza e a diferencia estruturalmente em relação às demais produções poéticas. Entendê-la como instauradora de uma linguagem, é torná-la um sistema de comunicação que colabora para compreender a dinâmica das fronteiras das linguagens.

De maneira análoga, o homem olha para o céu estrelado à noite e pode descrevê-lo, por meio de um telescópio. Ele observa os movimentos, as mudanças, as formas; contrapõe os volumes, as cores dos astros, buscando compreender a linguagem do universo para que possa estabelecer a demarcação entre as fronteiras do passado e do presente. Entender a linguagem do universo é tornar-se leitor e escritor de sua história e expandir o conhecimento do homem sobre si mesmo. É semelhante a relação da poesia digital com a literatura. Por meio de um instrumento tecnológico ela tenta acessar as linguagens, compreender a dinâmica dos movimentos, abrindo uma via de comunicação amplificada para entender o mundo e entender-se como arte literária em espaço digital.

*E eu, solitário, volto a face, e tremo,  
Vendo o teu vulto que desaparece  
Na extrema curva do caminho extremo.*

**Olavo Bilac**

*A tão aclamada fusão do artista com o técnico, no espaço das novas tecnologias, ao contrário de aniquilar de vez a figura do criador romântico, soluciona o problema pela mesma via: recoloca o artista numa função clara de guia e investigador de novos mundos que o progresso do conhecimento nos proporciona e do qual os comuns são alijados.*

Philadelpho Menezes

## **CAPÍTULO VII - CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE BITS E POEMAS, O CAMINHO DE UMA POESIA**

Nas inúmeras leituras que realizei sobre a crítica da poesia digital, percebi que a maioria, nas entrelinhas – ou, às vezes, explicitamente -, empenha-se em alavancar essa arte para o espaço amplo da crítica literária, chamando a atenção sobre as inovações estéticas que ela produz. Esse é um pressuposto que também permeia minha tese, visto que não foi desenvolvida em profundidade uma crítica que pudesse dar conta das limitações do texto poético digital<sup>99</sup>. *A priori*, a poesia digital foi aceita como uma expressão artística literária diferenciada dos demais gêneros literários (impressos ou virtuais), com determinadas características estruturais que estabelecem um modo e um mundo possíveis de criar e de interagir esteticamente com a realidade.

Há também que salientar que o *corpus* escolhido para subsidiar as discussões preenche os requisitos estéticos de “traduzir o sentimento do mundo” e oferecer-se como “fruição ao leitor” (ELIOT, p. 97), e, ainda, corrobora a declaração de Sartre (1989, p.21) sobre a função do escritor que é “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

---

<sup>99</sup> Alckmar Luiz do Santos, no ensaio *Interferências e dualidades*, faz referência ao simplismo com que são criadas algumas produções estéticas digitais que apenas utilizam a imagem, ou outros recursos da linguagem computacional, como acessórios, sem correlações conceituais. SANTOS, Alckmar Luiz. *Interferências e dualidades*. In: \_\_\_\_\_. *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p. 89.

Ressalto, além disso, dois obstáculos que estiveram inevitavelmente presentes: o lugar e o tempo de escritura dessa tese. Primeiro, o lugar de onde falo está contaminado por uma tradição literária, eminentemente verbal. Assim as categorias de análise, os pressupostos e as teorias criaram algumas armadilhas, por vezes difíceis de serem transpostas. Segundo, o tempo, tanto do aspecto hodierno da arte digital, quanto da característica de velocidade da informação e das mudanças, não possibilitou o distanciamento necessário para uma avaliação mais conclusiva sobre as inovações artísticas propostas pela poesia digital, visto que ela ainda se encontra bem distante de seu outono.

Feitas essas ressalvas, relativizadas as constatações, sublinho que ao longo da tese, procurei descrever os aspectos estruturais do poema digital, sempre tendo como horizonte o papel da palavra em meio a esse criação poética. A palavra tem uma importância taxionômica, por assim dizer, pois enquadra os poemas dentro da literatura. Essa afirmação, a princípio, se apresenta com um caráter de inflexibilidade, o que, paradoxalmente, é de imediato dissolvido por se tratar de fruição poética. A poesia dos poemas digitais situa a palavra na dimensão do *entre*: entre a tradição impressa e a das vanguardas; entre as linguagens; entre a sintaxe do verbal, do sonoro, do visual e do programa computacional; entre artistas, programadores e colaboradores; entre o virtual e o real; entre o material e o imaterial.

A palavra, no poema, pertence à retórica do ciberespaço, aderindo à morfologia dos códigos binários. A palavra espelha o passado e o presente; espelha a si mesma e ao outro. A palavra é bandeira que demarca território e negocia com outros espaços para transbordar, superar-se e se ultrapassar, migrando do plano de produzir significações para ser a significação, pois, conforme Merleau-Ponty, “A linguagem nos leva às próprias coisas na exata medida, antes de *ter* uma significação ela é uma significação” (1974, p.30).

A palavra permite que a poesia digital seja uma arte expressa por meio de poemas e que, por sua vez, além da imagem, da sonoridade, do movimento, da cor, do espaço tridimensional, da interatividade, da linguagem computacional, seja composta por versos e por estrofes. Admite, ainda, que o repertório da literatura seja utilizado para estudar os processos poéticos dos quais participa.

Assim procurei examinar o papel da palavra em equipolência com as outras linguagens, conseguindo ler na imaterialidade do poema digital a ruptura silenciosa e sutil que a poesia digital faz com a poesia experimental portuguesa. Conforme demonstrei, a migração da estética experimental para a poesia digital não significa a continuidade de uma na outra. Muito pelo contrário, ela simboliza o caráter de permeabilidade da poesia digital e demonstra que o novo pode ser feito sem destruir o antigo.

É preciso levar em conta os contextos de produção. Na poesia experimental havia uma situação política que oprimia a expressão poética e a inovação era bandeira de não aceitação do cenário repressivo. A arte encontrou uma estrutura que manifestasse naquele momento sua contrariedade diante dos fatos.

A poesia digital encontra-se em um momento histórico em que os apelos à arte são outros. Ao pensar no século atual, palavras como compressão espaço-temporal, superficialidade, tecnologia, banalidade, consumismo surgem para descrevê-lo. A arte, sensível a essa sujeição à objetualidade em que as relações se encontram, procura representar a impotência do sujeito diante da velocidade hodierna por meio do poema combinatório generativo, o qual sufoca o leitor na corrente de palavras que jorram continuamente entre os versos.

Quanto à superficialidade, a inserção da profundidade e densidade da dimensão tridimensional, na constituição do poema, sugere a negação do ilusório nas aparências. A tridimensionalidade funciona como uma antítese das relações superficiais que configuram o quadro social.

Pela ambientação dos poemas na web, a poesia digital insinua seu protesto diante do consumismo desenfreado, do valor abusivo das grandes marcas, do cartel das grandes editoras na publicação de obras de consumo, para lucro efetivo, diminuindo o espaço de publicação de obras de arte. Nesse veio, insurge-se também contra a banalização da literatura como um item de consumo, entre eletrônicos e vestuário, construindo uma poesia que precisa de um leitor reflexivo, reverso, atento, crítico, curioso, agente, criativo, engajado e interessado em pensar sobre e não apenas em olhar o espetáculo do mundo.

Para finalizar, admito que percorri “Poemas no meio do caminho” sempre me questionando sobre o conceito de poesia digital. Partir de uma obra para cunhar um conceito a fim de abrigar dezenas de formas diferentes de fazer poesia é um grande risco. Outrossim, a partir das reflexões que fui construindo ao longo do estudo, verifico que primeiramente minha tese se confirma: o processo de organização dos poemas digitais determina a criação de estruturas transtextuais que avalizam a equipolência entre os signos, espelhando o conceito de poesia digital.

Explico: arrisco afirmar que a poesia digital está dentro de determinado estágio de evolução no qual já é possível construir-lhe uma história (já existem várias antologias e estudos) e verificar-lhe os estágios de maturação. Isso permite considerá-la como um novo gênero<sup>100</sup> literário. Assinalo esse ponto porque toda vez que é feita uma referência às obras (poemas) produzidas com recursos tecnológicos computacionais e ambientadas em meios e dispositivos eletrônicos, adjetivos como digital, eletrônico ou prefixos como ciber, tecno, info, vídeo, holo cooperam para determinar a que tipo de ordem, categoria, tecnologia e, porque não, gênero, pertencem. (Com certeza essa é uma outra tese, mas essas reflexões são registradas porque me ajudaram também a pensar sobre o que é poema e poesia digital).

Concluo que poema digital é uma composição literária digital que tem uma parte fixa e outra independente. A fixa refere-se ao emprego de recursos tecnológicos para sua estruturação e à necessidade de ambientação em rede e/ou dispositivos eletrônicos como CD para que possa ser lida. A sua porção independente diz respeito a tudo que o poeta considerar pertinente à criação do poema. E que poesia digital é uma arte literária, expressa por meio de um poema digital, comunicando os sentimentos que vertem na intersecção do mundo vivido com o mundo digital.

---

<sup>100</sup> De acordo com Irene A. Machado, “As profundas transformações do processo comunicativo e a diversidade provocada pela migração de formas discursivas e de meios parecem afirmar [...] [que] o estudo dos gêneros se tornou uma necessidade sobretudo porque as mídias eletrônicas digitais da cultura são formas de comunicação mediada e, por isso mesmo, são linguagens”. MACHADO, Irene A. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 71. Nesse artigo, a autora não discute o gênero digital dentro da perspectiva apenas literária, o que leva a pensar que se o gênero digital seria um gênero que abarcaria todas as formas discursivas, poderia a literatura apropriar-se do gênero digital literário?

O conceito de literatura na Antiguidade, definido pelos gregos, especialmente em Platão e Aristóteles no século IV a.C. , estava relacionado a obras como a *Ilíada*, a *Odisséia*. Mesmo com ideias diferentes sobre poesia, o ponto de partida para suas reflexões eram as produções da época, que acabaram se transformando em modelos. Hoje seria ingênuo pensar em padronizar as formas de poetizar. No entanto, o ponto de partida continua sendo o mesmo: a obra.

Ao longo dessa investigação tentei me deixar guiar pelos “Poemas no meio do caminho”, procurando escutar o que eles tinham a me dizer. Não sei se consegui ser a interlocutora que precisavam. Certamente os ruídos e silêncios provêm da minha inabilidade que, espero, não tenha sido uma pedra no caminho dos poemas.



## REFERÊNCIAS

Sobre Teoria dos Sistemas

GALINDO, J. *La política como sistema: reflexiones em torno de la sociologia política de Niklas Luhmann*. Disponível em: <http://www.metapolitica.com.mx>. Acesso em : 10.mar. 2010.

KORFMANN, Michael. *A literatura moderna como observação de segunda ordem: uma introdução ao pensamento sistêmico de Niklas Luhmann*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/setordealemao/> . Acesso em: 20 mar. 2010

LUHMANN, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. Petrópolis: Vozes, 2009. (Col. Sociologia.)

\_\_\_\_\_. O conceito de sociedade. In: NEVES, C. B. ; SAMIOS, E. M. B. (Orgs.). *Niklas Luhmann: a nova teoria dos sistemas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.

\_\_\_\_\_. A obra de arte e sua auto reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 241-271.

Sobre Literatura Eletrônica, poesia digital

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia Digital: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisonde Prods; FAPESP, 2010. Livro e DVD.

\_\_\_\_\_. Poesia hipermídia: estado de arte. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF, 2010.

ANTUNES, Benedito (org.). *Memória, literatura e tecnologia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005.

AZEREDO, Ronaldo. *Velocidade*. Disponível em: <http://www.antonioiranda.com.br>. Acesso em: 25 ago. 2009.

AZEVEDO, Wilton. A não diacronia da poesia digital e a influência do poema processo. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF, 2010. p. 256 -270.

BEIGUELMAN, Gisele. *Recycled*. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com>>. Acesso em: 10 jul 2010.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: EDUC; Florianópolis: UFSC, 2002.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOOTZ, Philippe. *Poesia em computador: uma poesia não maquínica*. In: Cadernos de Pós-Graduação. Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, v.4, 2000. p. 85 – 99.

CASTRO, E. M. de melo e. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1998.

DAVÍNIO, Caterina. *Tecno-poesia e realtà virtuali: storia, teoria, esperienze tra scrittura, visualità e nuovi media*. Mantova: Editiruale Sometti, 2002.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, UPF Ed., 2009.

LEÃO, Lúcia (org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras. 2002.

LOSS PEQUEÑO, Glazier. *Digital Poetics: hypertext, visual-kinetic text and writing in programmable media*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOLES, Abraham. *Arte e computador*. Nova edição revista e atualizada e acrescentada para presente versão em língua portuguesa. Trad. Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento, 1990.

PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.

PLAZA, J. & TAVARES, M. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas .In: PARENTE, A. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998. p. 72-88.

PRENDERGAST , Christopher. Debating world literature. 2004. In: TABI, Joseph (Ed.). *Electronic literature as world literature*. Disponível em: <<http://www.eliterature.org/>>. Acesso em: 10 fev 2011.

RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto digital em contexto digital*. Salvador: Fundação da Casa de Jorge Amado, 1998.

SANTOS, Alckmar Luiz dos; MARINHO, Francisco Carlos de Carvalho ; SILVA, Tania Regina Fraga da ; GARCIA, Álvaro Andrade . *Palavrador*. 2007

Disponível em: <http://1maginari0.blogspot.com.br/2009/03/palavrador.html>. Acesso em: 22 dez. 2012.

\_\_\_\_\_.Gregório (hiper)lido. In: SCHÜLER, Donaldo; PAVANI, Cinara (Org.). *Texto e hipertexto*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

\_\_\_\_\_. *Leitura de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. *A criação poético-digital no Brasil*. Disponível em: <http://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/03/algumas-origens-e-atualidades-da-literatura-digital.pdf>.

\_\_\_\_\_. *Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital*. *Texto Digital*, UERJ, v. 1, 2004.

\_\_\_\_\_.O tempo do rio.

Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper01/riotempo.html>.>. Acesso em: 10 mai. 2009.

\_\_\_\_\_. *Literatura e informática*. NUPILL (<http://www.cce.ufsc.br/~alckmar>) - publicacao eletrônica, 1996

\_\_\_\_\_. *Textualidade literaria e hipertexto informatizado*. NUPILL (<http://www.cce.ufsc.br/~alckmar>) - publicacao eletrônica, 1996.

\_\_\_\_\_. *Um programador na loja de cristais, ou um poeta no laboratório*. UFMG, apresentação de trabalho, 2007.

\_\_\_\_\_. *Como ler palavras na literatura digital?* UFJF, 2007. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

\_\_\_\_\_. Novas estratégias de antropofagia na literatura digital. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF, 2010. p. 37 – 71.

SILVA, Débora. *Poéticas intermédia: ensaios de poesia contemporânea, artes e mídias*. Gioânia: Kelps, 2011.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional, 1977.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poesia intersigno: do impresso ao sonoro e ao digital*. Disponível em: internet via URL: <http://www.pucsp.br/~cos-puc/epe/mostra/catalogo.htm>.

TABI, Joseph (Ed.). *Electronic literature as world literature*. Disponível em: <<http://www.eliterature.org/>>. Acesso em: 10 fev 2011.

TORRES, Rui. *Herberto Helder leitor de Raul Brandão: uma leitura de Húmus, poema-montagem*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2010.

\_\_\_\_\_. *Poemas no meio do caminho: poesia combinatória animada por computador*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *Poemas no meio do caminho: poesia combinatória animada por computador*. Disponível em: <http://telepoesis.net>. Acesso em: 22.out. 2009.

\_\_\_\_\_. *Amor de Clarice*: poema hipermédia. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2005. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. *Amor de Clarice*: poema hipermédia. Disponível em: <http://telepoesis.net>. Acesso em: 22.out. 2009.

\_\_\_\_\_. *Poesia experimental portuguesa*. Disponível em: < <http://www.po-ex.net/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

Sobre poesia, literatura e teoria

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ANTÔNIO, Jorge Luiz (Org.). *Brazilian Digital Poetry*. Disponível em: <<http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm> >. Acesso em: 20 fev. 2011.

ANTUNES, Arnaldo. Disponível em: <<http://www.imediata.com/BVP/>>. Acesso em: 25 fev 2011.

BLASING, Mutlu Konuk. *Lyric poetry: the pain and the pleasure of words*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

BERTOLT, Brecht. Hollywood. In: \_\_\_\_\_. *Antologia poética*. Seleção e trad. de Edmundo Muniz. 2.ed. Rio de Janeiro: Elo, 1982. p. 44.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Col. Obras Escolhidas.)

BERTHOLDO, Oscar. Decimproviso. In \_\_\_\_\_. *Molho de Chaves*. Caxias do Sul: EDUCS, 2001. p. 188.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: Edusp, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Argentina: Emecé, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Augusto. *Criptocardiograma*.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.>  
Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Instante*.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.>  
Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Rever*.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.>  
Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *CidadecCitycité*.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.>  
Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *S.O.S.*

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm>.>  
Acesso em: 20 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 26,27.

\_\_\_\_\_. *Clip-poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003. CD Rom.

CASSIRER, Ernest. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura, 1965.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: \_\_\_\_\_(Org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 77-106.

CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics*. New York: Routledge & Kegan Paul, 2002.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GENETTE, Gerard. *L'oeuvre de l'art: immanence et transcendance*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

\_\_\_\_\_. *Palimpsesto: a literature de segunda mão*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/89685781/GENETTE-Gerard-Palimpsestos>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

GIBSON, Willian. *Neuromancer*. Trad. Alex Antunes. 3.ed. São Paulo: Aleph, 2003.

HATHERLY, Ana. *O escritor*. Lisboa: Moraes Editores, 1975.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura, 1958.

HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. (s/l):Guimarães editores (s/d).

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed.34, 1996. 2 v.



JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JÚDICE, Nuno. *Processo poético: estudos de teoria e crítica literária*. Viseu: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1992.

KANT, Immanuel. *Resposta a pergunta: Que é esclarecimento? Textos Seletos*. Trad. de Floriano de Sousa Fernandes. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 63-71.

KLEIMAN, Angela. *Oficina de Leitura: teoria e prática*. 10 ed. Campinas: Pontes, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

\_\_\_\_\_. *Analysis of the poetic text*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1976.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado.: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Trad. Celina Luz. São Paulo: Bloch, 1974.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. 3 ed. Trad. José Artur Gianotti, Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

NETO, João Cabral de Melo. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 12.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacyr Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PINTO, Regina Célia (ed.). *Museu do essencial e do além disso: poesia eletrônica*. Disponível em: <<http://www.arteonline.org.br/museu/poesiadig/htm>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

RIZZON, Carlos. *Biblioteca: tempo e espaços de uma cultura*. Disponível em: <http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/bibliotecarizzon.html>

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

THOMPSON, Denys. *The uses of poetry*. New York: Cambridge University Press, 1978.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p.177 – 187.

Sobre Pós-modernidade, Hipermodernidade, Ciberespaço

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CUPANI, Alberto. *Filosofia da tecnologia: um convite*. Florianópolis: UFSC, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 10.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

JUVIN, Hervé. Cultura e globalização. In: JUVIN, Hervé; LIPOVETSKY, Gilles. *A globalização ocidental: controvérsia sobre a cultura planetária*. Trad. Armando Braia Ara. Barueri, SP: Manole, 2012.

LÉVY, Pierre. O que é o virtual? Trad. Paulo Neves. São Paulo. Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. Cibercultura. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo. Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Filosofia World: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Trad. Carlos Aboim de Brito. São Paulo: Stória Editores, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

\_\_\_\_\_; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_; JUVIN, Hervé. *A globalização ocidental: controvérsia sobre a cultura planetária*. Trad. Armando Braio Ara. São Paulo: Manole, 2012.

MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2003.

### *Sobre hipertexto e tecnologia*

ECO, Umberto. *Da Internet a Gutenberg*.

Disponível em: [www.inf.ufsc.br/~jbosco/InternetPort.html/](http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/InternetPort.html/). Acesso em: 03 abr. 2011.

LANDOW, G. (Org) *Teoría del hipertexto*. Barcelona: Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. *Hypertext 2.0: the convergence of contemporary critical theory and technology*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1997.

LUNENFELD, Peter. *The digital dialectic*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

RÜDIGER, Francisco. *Martin Heidegger e a questão da técnica: prospectos acerca do futuro do homem*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MCCONKIE, George W. *Studying the reader's perceptual processes by computer*. Urbana, IL: The Univ. of Illinois. Center for the Study of Reading; Cambridge, MA: Bolt, Beranek and Newman, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *A leitura fora do livro*. Disponível em: <http://www.pucsp/~cos-puc/epe/mostra/santell.htm>. Acesso em: 23 mar. 2011.

RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF, 2010.

\_\_\_\_\_. A solidão impossível: a (hiper)literatura e o (hiper)leitor. In: *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: UPF, 2010. p. 201 – 221.

## REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

<http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm>

<http://www.artzero.net/projects.htm>

<http://spider.georgetowncollege.edu/library/Internetlinks/julioexperimentalpoetry>

<http://www.eliterature.org>

<http://www.wiltonazevedo.com.br/> -[info@wiltonazevedo.com.br](mailto:info@wiltonazevedo.com.br)

<http://www.lagoalco.cjb.net/>

<http://arteonline.arq.br/arteonline3/novodominio.htm>

<http://www.artequatro.hpg.com.br/>

<http://www.culturabrasil.art.br/meloecastro/>

<http://www.mamutemidia.com.br/>

<http://liquidbox.com.br/artavisual/html/pv.htm>

<http://www.iis.com.br/~regvampi/arteonline3/flash/logoalgo2.html>

<http://www.arteonline.f2s.com/arteonline2/neide.htm>

<http://www.officina8.com.br/philadelphomenezes>

<http://netartefact.de/repoem/creations/>

<http://www.thegatesofparadise.com/>

<http://www.clickpoetry.com/thoughts/index.html>

<http://www.culturabrasil.art.br/meloecastro/>

<http://www.geocities.com/imaginero/poetry>

<http://oak.cats.ohiou.edu/~hartleyg/epoetry/saturation/saturationX.html>

<http://www.officina8.com.br/philadelphomenezes>

<http://communities.msn.com/ThePoetsPlace>

<http://mission.base.com/manzanar/poetry/poetry.html>

[http://www.poetryinternational.org/piw\\_cms/cms/cms\\_module/index.php?obj\\_id=14865](http://www.poetryinternational.org/piw_cms/cms/cms_module/index.php?obj_id=14865)

<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper01/hiper01.html>

[http://telepoesis.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=262:poemads-sob-o-signo-da-devoracao&catid=35:poemas&Itemid=62](http://telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=article&id=262:poemads-sob-o-signo-da-devoracao&catid=35:poemas&Itemid=62)

<http://www.refazenda.com/aleer/>

<http://www.capparelli.com.br/>

<http://media.poetryinternational.org/bop/indexx.html> .

[http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng\\_poesiadigitalpoetry.htm](http://www.textodigital.ufsc.br/num05/avng/avng_poesiadigitalpoetry.htm)

<http://www.editoraaleph.com.br/site/neuromancer.html>.

<http://epc.buffalo.edu/about/>.

