



Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Faculdade de Letras

FERNANDA PINHEIRO ARRUDA

Poemas visuais e tecnologia: reescrita e futuro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - UFPA
BELÉM - 2015

FERNANDA PINHEIRO ARRUDA

Poemas visuais e tecnologia: reescrita e futuro

Orientadora: Prof^a Dr^a Izabela Guimarães

Guerra Leal

Conceito:

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA

BELÉM - 2014

FERNANDA PINHEIRO ARRUDA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA

Programa de Pós-Graduação em Letras

Estudos Literários

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Izabela Guimarães Guerra Leal

Orientadora – Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Alberto Pucheu

Membro externo – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Lilia Silvestre Chaves

Membro interno – Universidade Federal do Pará

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora desta dissertação e do grupo de estudos de tradução da UFPA, Prof^a Izabela Leal, por todo o apoio, leituras, correções, paciência, disponibilidade e compreensão.

Aos professores do mestrado cujas disciplinas contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação de Letras da UFPA.

À minha família, sempre me incentivando para ultrapassar meus limites, ler bastante desde pequena, e me aprimorar como pessoa e como acadêmica.

Aos meus amigos da graduação, da pós-graduação e de cervejas, por todo o apoio, carinho, leitura, repreensão e alívio em horas próprias. Em especial ao Ricardo Bezerra Sampaio, que me mostrou o site *The Sweet Old Etcetera* despretensiosamente em uma tarde de 2010 e com isto deu início à ideia da pesquisa da graduação e pós-graduação.

Ao meu namorado, Lucas Mendonça, também por todo amor, carinho, paciência e incentivos para sempre aprimorar minha pesquisa.

À todos os autores nos quais me baseei para a minha trilha acadêmica de pesquisa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Guitarra</i> (1913), de Picasso (p. 18)
Figura 2	Poema de Stéphane Mallarmé <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> (1897) (p.19)
Figura 3	<i>Overdrive</i> (1963) de Robert Rauschenberg (p. 27)
Figura 4	<i>Titian</i> (1983) de Basquiat (p. 27)
Figura 5	<i>SAMO</i> (década de 80) de Basquiat (p. 27)
Figura 6	Abertura do site <i>The Sweet Old Etcetera</i> (2008) de Allison Clifford (p. 33)
Figura 7	Poema <i>Pêndulo</i> (1962), de Melo e Castro (p. 46)
Figura 8	<i>Printscreen</i> do vídeo <i>Cinco Poemas Concretos</i> de Christian Caselli (p. 48)
Figura 9	Poema <i>Beba coca-cola</i> (1957), de Décio Pignatari (p. 48)
Figura 10	<i>Printscreen 1</i> do vídeo <i>Beba coca-cola</i> de Rodrigo Almeida (p. 49)
Figura 11	<i>Printscreen 2</i> do vídeo <i>Beba coca-cola</i> de Rodrigo Almeida (p. 49)
Figura 12	Poema <i>Infinito</i> , de Rodrigo Ferreira (p. 66)
Figura 13	Poema <i>Preconceito</i> , de Tchello D'Barros (p. 67)
Figura 14	<i>Poema do guarda-chuva aberto</i> (1981), de Antero de Alda (p.71)
Figura 15	Poema <i>Consumismo</i> , de Ricardo Evangelista (p. 72)
Figura 16	Poema sem título (2010) de Melo e Castro e Andréa Freire (p. 73)

- As imagens e vídeos citados no decorrer desta dissertação estarão disponíveis em um DVD.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	5
RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
1. POESIA VISUAL	12
1.1 - IMAGEM E ESCRITA	15
1.2 - MALLARMÉ E DESDOBRAMENTOS	18
1.3 - POESIA CONCRETA	21
1.4 - ARTE CONTEMPORÂNEA	28
1.5 - O AUTOR? O LEITOR?	29
2. REESCRITA	33
2.1 - REESCRITA EM VÁRIAS FORMAS	33
2.2 - TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DESDOBRAMENTOS	36
2.3 - REESCRITA CULTURAL	40
2.4 - A TESOURA DO AUTOR	42
2.5 - ENTRE O PAPEL E O DIGITAL	44
3. MÍDIA DIGITAL E CRIAÇÃO	55
3.1. – HIPERTEXTO E SEUS ASPECTOS	55
3.2. – OS ARTISTAS CRIADORES NA INTERNET E O PROCESSO POÉTICO	66
3.3 – O AUTOR? O LEITOR? (Parte 2)	75
CONCLUSÕES	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

RESUMO

Visto que usamos a World Wide Web, ou mais comumente a Internet, cada vez mais para nossos afazeres e lazeres, a literatura estaria também incluída no processo global de digitalização. O papel da arte, do autor e do leitor são reconfigurados nesta era onde é cada vez mais evidenciado que não existem originais, mas apenas rascunhos dos rascunhos (BORGES, 2008). Portanto, questiona-se o futuro da literatura, com a ascensão tecnológica cada vez mais rápida. Na criação poética atual, mais ainda no âmbito computacional, há a utilização massiva de imagens. É interessante então a poesia visual como forma de expressão poética, porque é condizente com o tipo de leitura que realizamos da era das informações velozes. Esta dissertação trata do fenômeno da criação poética através de duas vertentes: autores que utilizam o conceito da Reescrita para posicionarem-se como autores originais de textos baseados em outros já existentes, realizando-se nos meios comunicacionais do papel impresso e do mundo virtual. A outra vertente verifica autores que criam poemas visuais especificamente no mundo virtual.

Palavras-chave: Poesia visual. Reescrita. Digital. Criação poética.

ABSTRACT

Since we use the World Wide Web, or more commonly the Internet, increasingly for our duties and leisures, literature would also be included in the global process of digitalization. The roles of art, of the author and the reader are re-established in this era when it's more on evidence that there are no originals, but only "sketches of sketches". Therefore, there are theoretical questionings about where literature it's leading itself, with the aid of the faster technological ascension. In the current poetic creation, even more on the computational scope, there is a massive use of images – the visual poetry as a form of a faster poetic expression, conducive with the type of reading we perform in the fast information era. This dissertation deals with the phenomenon of poetic creation by two aspects: authors who use the concept of Rewriting to claim themselves as original authors of texts based on others already existing texts, and this poetic creation takes place on the communication media of printed paper and of the virtual world. The other aspect verifies authors who create visual poetry specifically in the virtual world, creating a new poetic material, using as many resources that the digital world has to offer for the transgression of the language.

Key words: Visual poetry. Rewriting. Digital. Poetic creation.

INTRODUÇÃO

Atualmente, a rede digital é usada para quase todos os afazeres e lazeres, em escala global. A criação e utilização do meio de comunicação digital, a Internet e seus softwares, afetou o estilo de viver de muitas pessoas, e não seria diferente a sua influência na literatura e na criação de obras poéticas. É fato que a criação poética no meio de comunicação digital gera discussões, estudos de caso, enigmas, previsões para o futuro e tentativas de entendimento de em qual marco a literatura se encontra para teóricos e estudiosos. Desde que a literatura no Brasil começou a incorporar as escritas e os ambientes digitais (em torno da década de 1990), diferentes formas de compor e apreciar textos têm exigido da crítica literária um aprendizado acerca dos meios hipermediáticos nos quais a poesia agora se encontra também implicada.

No capítulo 1, para a melhor compreensão da criação de poesia na Internet, percorreremos a história da Poesia Visual, resultado da junção entre poética e experimentação visual. O entrelaçamento entre a Escrita e a Visualidade, tão antigo quanto os hieróglifos, eventualmente culminaram ao final do séc. XIX no conceito de Mallarmé de poética fragmentária, e tal poesia fragmentária tem seu aprofundamento na corrente artístico-literária denominada Poesia Concreta, na década de 50 do séc. XX. Observa-se também a conceituação de arte contemporânea e do artista contemporâneo, impactados pela era da comunicação: alcançado o movimento tecnológico, arte e artista contemporâneos valorizam trabalhos que procurem renovar a visão da arte e evitar o desgaste de informações rápidas, efeito colateral da rápida troca de informações nas redes internacionais de comunicação. Ainda, também questiona-se o que é o autor e o leitor, segundo a teoria de Roland Barthes em “A morte do autor”, base para a concepção moderna de autoria/recepção.

Para discutir a criação poética a partir dos pressupostos da Poesia Concreta até a utilização tecnológica da era digital, parte-se da concepção da reescrita, no capítulo 2, de autores como Roman Jakobson, autor que relaciona sua teoria de tradução intersemiótica à ideia de reescrita que desejo investigar; Marcel Alvaro Amorim cita Linda Hutcheon, que pensa a reescrita como um processo de adaptação; Jorge Luis Borges, afirmando que todas as obras são rascunhos – obras sempre inacabadas – e que não existiria de fato a “obra original”. Enxergo no conto de Borges “Pierre Ménard, autor do *Quijote*” o paradigma para a ideia de reescrita deste trabalho: mesmo que Menard não tenha mudado nada na obra de Cervantes, ainda assim aquele

texto se mostra muito diferente do original. O conto de Borges é mencionado no livro de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*. Para Antoine Compagnon, qualquer obra é uma reescrita, já que esta é feita de recortes e colagens de outros autores. Susana Lages e André Lefevère falam de reescrita como fruto de determinações de um contexto sócio-cultural do “tradutor”/escritor. Eles usam o termo “tradutor” como equivalente a “escritor” porque eles partem do conceito da tradução como atividade poético-criadora; a tradução, para estes autores, constitui uma atividade poética que é de escrita original do tradutor, e não é um texto secundário e cópia do texto original que está sendo traduzido. Pensando nestas variadas concepções, o *corpus* deste trabalho leva em conta os diversos poemas criados na Internet que possuem características de uma poética fragmentária (como em Mallarmé e na poesia concreta), e visual, poemas estes que sofreram transformações para vídeos, músicas, imagens em *flash*. Então parte desta pesquisa é discutir o trabalho de criação desta escrita visual, quando poemas que já existiam impressos no papel ou virtualizados na internet passam pelo processo da reescrita.

Diante do cenário exposto acima, perguntamos: quando o suporte é alterado, podemos considerar que houve a reescrita? Estudam-se então alguns casos em que a poesia fora previamente criada em um suporte impresso, o papel, um livro, e então foi mais tarde transportada para o mundo digital. São apresentados alguns estudos de caso neste capítulo. Um caso interessante é o da webdesigner Allison Clifford, que toma cinco poemas do poeta e. e. cummings em um site denominado *The Sweet Old Etcetera* e potencializa a visualidade e fragmentação já fortes nas obras impressas de cummings. O tipo de poema considerado para o *corpus* desta dissertação é o visual.

A reescrita pode ser considerada como a criação inspirada em obras pré-existentes: autores utilizarão algum material poético que já existia, e a partir deles criarão suas próprias obras. Não constitui plágio ou cópia, pois a nova obra é uma nova criação de seu autor, com características diferentes da obra anterior, por mais semelhantes que sejam. Esse processo de reescrita pode acontecer em diferentes níveis: sutil, como a reescrita de Ménard/Borges, na qual não há alteração linguística, mas há a alteração na forma como é interpretada a obra devido à recepção crítica sobre esta obra. A personagem da obra de Borges procura recriar o *Dom Quixote de Cervantes*, porém sem alterar qualquer palavra da obra de Cervantes. Observa-se que não há a mudança do papel impresso para o computador neste caso. A reescrita pode ser também explícita

e repleta de recursos, como os webvídeopoemas que Christian Caselli, Rodrigo Almeida e Reginaldo Azevedo fizeram respectivamente dos poemas de Melo e Castro, *Pêndulo*; de Décio Pignatari, *Beba coca-cola*; e de Gilberto Gil & Caetano Veloso, *Batmacumba*. Caselli, Almeida e Azevedo utilizaram a possibilidade de outro suporte diferente do papel impresso, a mídia digital, para acrescentar recursos como movimentos e sons aos poemas de inspiração, e assim abrangendo a possibilidade de criação poética.

No capítulo 3, também discutiremos o processo de criação de poemas visuais já formados no meio digital, sem mudar seu suporte. Investigaremos mais profundamente a concepção do que pode ser chamado de arte visual, e o que podemos chamar de arte na mídia digital. Enfatizaremos aqui a mudança no papel dos elos interativos da obra. Qual é o papel do autor como manipulador de softwares; e mais importante, o papel do público consumidor destas obras interativas: tornam-se os leitores co-criadores da obra? Sua participação na reescrita da obra certamente é potencializada. Discute-se a questão da reescrita poética a partir de autores como Pierre Lévy, Melo e Castro, Maria Antonieta Pereira e outros.

Por fim, discute-se os atuais parâmetros da poesia visual, com os adventos tecnológicos. O que é agora a poesia contemporânea? Qual o papel do autor, do leitor, qual é o papel da poesia na atualidade? Como será o processo de criação poética? Os poemas que passam do suporte do papel impresso para a tela do computador estudados neste trabalho podem ser considerados reescritas?

CAPÍTULO 1

Atualmente, a rede digital é usada para quase todos os afazeres e lazeres, em escala global. Utilizar o meio de comunicação digital, com criações dentro do meio de comunicação digital, a Internet e seus softwares, afetou em escala global o estilo de viver contemporâneo, e não seria diferente a sua influência na literatura e na criação de obras poéticas. A criação poética no mundo de comunicação digital gera discussões: qual o caminho possível para a criação poética? Porque não existe mais alguma escola poética definida nos nossos tempos? O que é literatura, agora? E o autor, quem é essa pessoa na Internet, terra do ctrl + c / ctrl + v e repetições anônimas de informações em escalas quase infinitas? Diversos estudiosos tentam entender em qual marco a literatura se encontra, ainda mais dentro deste meio digital que modificou nosso modo de se expressar, de pensar sobre a vida e a poesia.

Segundo informações do Museu dos Computadores, em 1974 fora implantada a primeira empresa brasileira a desenvolver, fabricar e comercializar computadores no Brasil, COBRA - Computadores e Sistemas Brasileiros Ltda. Mas só por meados de 1980 que microcomputadores de fato eram vendidos em grandes lojas de departamentos. Em 1984, foi lançado pela Telesp – Companhia Telefônica do Estado de São Paulo – o primeiro sistema de videotexto brasileiro. A literatura incorporou a ferramenta do computador em dois momentos isolados, segundo Jorge Luiz Antonio em *Tecno-arte-poesia no Brasil* (2011): o momento em que os computadores estavam isolados, em 1959, e o momento em que computadores estavam interligados à rede internacional digital, a World Wide Web, em torno de 1990. O momento de computadores isolados era caracterizado, segundo Antonio, por grandes computadores que usavam sua própria linguagem de programas e interfaces (modo de facilitação de interação da máquina com o usuário). O microcomputador pessoal trouxe a facilidade, mesmo com poucas interfaces, de trabalhar com programas mais simples, e portanto oferecer algumas opções de criação poética, com resultados geralmente impressos posteriormente. No segundo momento, usuários de microcomputadores pessoais puderam se beneficiar da criação da rede internacional de comunicação, a Internet ou World Wide Web. Dessa forma, o computador que era individual tornou-se uma poderosa ferramenta coletiva e simultânea de trocas de ideias e divulgações de trabalhos artísticos. Desde que a literatura no Brasil começou a incorporar as escritas e os ambientes digitais, diferentes formas de compor e apreciar textos têm exigido da crítica literária

um aprendizado acerca dos meios hipermidiáticos nos quais a poesia agora se encontra também implicada.

Diversos pontos devem ser abordados antes do diálogo de como a poesia digital é criada e sua importância para a literatura na atualidade. Pensar, por exemplo, como poderíamos classificar esta poesia digital. O que significa “virtual” ou digital? Diversos neologismos como “hipermídia”, “hipertexto”, “interatividade”, “digital” e/ou “eletrônico”, conceitos recentemente observados no estudo das práticas concernentes ao mundo dos computadores precisam ser melhor esclarecidos.

Um novo meio tecnológico surge, e surgem assim inúmeras dúvidas quanto ao modo de proceder e de fruir de tais ferramentas de comunicação e de criação poética. Uma das formas de poética que figuram na atualidade é a poesia digital. Todos os dias poemas são escritos no mundo virtual. Neste trabalho, considero que a poesia é digital quando poemas estão inseridos no suporte digital. Os poemas nos quais vou focar aqui são os que possuem maior apelo à categoria visual: poemas que se inspiraram em escolas poéticas tais como a Poesia Concreta; poemas cujas estruturas aproveitam o espaçamento das páginas, que formam imagens e estas imagens estimulam muito mais a apreciação poética dos leitores, adicionando às mensagens dos poemas uma carga mais complexa de significações. Muitos dos poemas que estão no *corpus* deste trabalho passaram por outras experimentações artísticas, transformados em vídeos, em imagens *flash*, em músicas, em textos com movimento. Considero poesia digital, de maneira geral, as obras literárias inseridas no suporte midiático computador, obras que podem ser lidas nos meios digitais. Qualquer poesia visual, poemas de gêneros canônicos como sonetos, romances, podem ser considerados poesia digital, se estão no meio digital, como explicito pela conceituação de Jorge Luiz Antonio (2011) mais adiante. Um soneto de Carlos Drummond de Andrade pode ser considerado digital no momento da troca de suportes, mas este não pode ser considerado visual por não trabalhar com as categorias imagéticas. É considerada *visual* qualquer obra que explore mecanismos de representação visual, principalmente pelas cores e formas, segundo Tchello d’Barros em *Artes plásticas ou artes visuais?* (2009).

O livro de Pierre Lévy, *Cibercultura* (1999), se propõe a discutir o lugar do ciberespaço, fenômeno técnico do século XX, seu desenvolvimento, as definições técnicas de conceitos

computacionais, e as implicações sociais da cibercultura. Ao usar as palavras “mídia” ou “suporte”, refiro-me aos conceitos empregados por Lévy: “a mídia é o suporte ou o veículo da mensagem” (p. 61). Livros impressos, rádios, televisão, computadores, todos são mídias/suportes. Portanto, o suporte digital são as mídias que utilizarão o mundo digital para a transmissão de mensagens. O mundo digital pode ser também chamado de mundo virtual. Dentre os vários sentidos utilizados pelo autor, aqui me refiro ao sentido estritamente tecnológico: um dispositivo que cria “ilusão de interação sensório-motora com um modelo computacional” (p. 74). A poesia digital/virtual abarca os poemas criados segundo esse modelo computacional.

A poesia, tradicionalmente, se apresenta em diversos formatos, tais como: poemas escritos em prosa, versos, estrofes. A forma de apresentação da linguagem de algum poema costuma quebrar os padrões comuns de fala cotidiana ao priorizar palavras pouco usadas, a musicalidade em seus versos, e construções cognitivas de maior dificuldade de compreensão a princípio. Certamente existem outras categorias de poemas mais próximos à fala do cotidiano e de fácil compreensão, tal como propunha a poesia moderna brasileira de 1922, mas por hora esta discussão não é pertinente.

Muitos artistas do mundo digital criam obras poéticas baseadas nos parâmetros da chamada poesia visual. Considero Poesia Visual, segundo Klaus Paul Dencker no texto “Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos” (2012), um conjunto de imagens complexas que possuem os gráficos dos signos alfabéticos e também outros elementos que podem compor outras formas de artes visuais, como quadros. Elementos da poesia visual: cores, formas, desenhos, colagens que servem de contraste, espelhamento ou distorção da significação das palavras escolhidas. Temos, ao mesmo tempo, informações em texto e em imagens, e esta poética tem características interdisciplinares e intermediáticas. A poesia visual é interdisciplinar na medida em que envolve disciplinas como literatura, arte visual, tipografia, publicidade, história, informática, etc. A poesia visual é também intermediática, pois é possível ver uma peça de poesia visual em qualquer mídia. Uma peça de publicidade pode ser considerada um poema visual, sendo em uma revista impressa ou em um *pop-up* de email. Dencker ressalta que a poesia visual só pode usar a palavra dentro de um contexto – podemos entender que uma peça de publicidade é poesia visual quando está dentro do contexto de veiculação de uma publicidade, por exemplo em uma revista. Muitos artistas e críticos, nas décadas em que o

movimento histórico da poesia Concreta fazia sucesso, especialmente as décadas 1950 e 1960, acreditavam que poesia concreta e poesia visual eram sinônimos; Dencker ressalta que a poesia concreta sempre se concentrou no aspecto linguístico e material da linguagem, e apresentava o produto final, o poema, não como imagem (como seria um poema visual), mas como uma constelação de palavras que poderia ser lida fora de seu contexto. E a poesia visual valoriza a “consciência de um contexto linguístico, a preocupação com o meio ambiente de uma determinada linguagem” (DENCKER, 2012, p.143). Há artistas que utilizam o meio digital, priorizando em suas obras a exploração do aspecto visual de seu poema, no entanto excluindo o uso de palavras. Assim, estas obras não seriam consideradas poesia visual, já que nesta o texto e a imagem mesclam-se. Nas artes plásticas atuais, a poesia visual é uma clara tendência. Já não é fácil enxergar os limites, as fronteiras nas manifestações artísticas destas obras digitais, visto que nestas as matérias verbal e visual mesclam-se. Segundo Antonio, ele usa o termo tecno-arte-poesia para denominar a arte realizada no âmbito dos meios digitais (2011):

Ela é formada por palavras, grafismos, imagens estáticas e/ou imagens animadas e sons: todo esse conjunto é elaborado parcialmente ou totalmente por processos digitais, portanto, torna-se um texto eletrônico e/ou hipertexto e/ou hipermídia, e passa a existir num arquivo digital ou ciberespaço (e-book, rede digital, nos seus mais diferentes suportes eletrônicos: CD, CD-ROM, DVD, e-reader, pendrive, etc.) e configura-se como um produto híbrido desde os seus primórdios. (ANTONIO, 2011, p.110)

1.1 - IMAGEM E ESCRITA

Leigos costumam pensar que essa junção poética teve seu início no século XX, pelas inúmeras experimentações artísticas de reelaboração da visualidade e das palavras. Essa relação, no entanto, é muito mais antiga do que se pensa. No texto de Maria Veneroso, "A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX" (2010), a autora demonstra a aproximação apresentada no título, mas antes traça um perfil da história da escrita para entendermos como esse diálogo chega ao século XX. A poesia, como dito, demonstra certo diálogo com outras artes, como a visual. Porém, quando se procura os caminhos da escrita, percebe-se em certo ponto que é impossível separar escrita e imagem.-A autora cita Gombrich: “ignoramos como a arte começou, tanto quanto desconhecemos como se iniciou a linguagem” (GOMBRICH apud VENEROSO, 2010, p.36). Andrew Robison (apud VENEROSO) acredita que as escritas funcionam usando a mistura de signos fonéticos e semânticos. Alfabetos chineses

e japoneses usam símbolos tanto fonéticos quanto semânticos, substituindo palavras e ideias – os logogramas e ideogramas. O que varia, segundo este autor, é a frequência dos signos. Quanto mais fonética for uma escrita, maior é a capacidade de imaginar sua pronúncia, e quanto mais semântica for a escrita, mais fácil para compreender o significado, e menos a pronúncia.

A autora também compartilha a crença de Anne-Marie Christin de que a escrita nasceu da imagem. Assim sendo, Veneroso crê que a aproximação da imagem e texto na arte do século XX pode ser vista como uma tentativa de reatar os antigos vínculos existentes entre ambos. Ao mesmo tempo em que poetas como Mallarmé restauraram a visualidade do poema, artistas plásticos buscavam em poemas inspirações visuais para criar suas pinturas, esculturas, filmes. A relação entre escrita e imagem nunca deixou de existir: a autora elenca as escritas, em sentido mais amplo de veículo gráfico, como as pinturas rupestres da Pré-História, a escrita cuneiforme (escrita suméria datada de 3500 a.C. feita com a auxílio de objetos em formato de cunha), os hieróglifos egípcios, os ideogramas chineses, até as narrativas visuais, presentes nas artes grega e romana e também em HQs e no cinema, como a inseparabilidade de texto e imagem. A arte pré-histórica, os hieróglifos egípcios, os primeiros alfabetos e principalmente a escrita ideográfica, diz a autora, têm evidente caráter icônico. No campo da semiologia e semiótica um ícone é um signo visual que representa outro objeto por ser semelhante a ele. Graças a essa relação de semelhança, o ícone pode substituir a coisa que representa. Portanto, o signo visual tem alto poder semântico de representação.

A autora lembra os estudos sobre ideogramas de Ernest Fellonosa, que atestam a ligação das escritas japonesa e chinesa, no sentido visual, a outras artes expressivas. Crê, portanto, que estas escritas tenham influenciado na escrita ideogramática do século XX, como no método de escrita de Ezra Pound, Mallarmé e mais tarde na Poesia Concreta, esta podendo ser considerada o caso mais radical de experimentações de composição deste método.

Encontra-se uma correspondência etimológica entre as palavras *escrever*, *pintar*, *gravar*, *gráfico*, vinda de *graphikos* em grego e *graphein*: escrever. Assim, poderíamos considerar, por exemplo, que as pinturas rupestres eram a forma de escrita do homem desta era. Uma escrita que ainda não possuía as mediações da representação – para o homem pré-histórico, aquilo que ele desenhava, como um animal caçado, era para ele *o animal em si*, e não uma representação deste.

Uma escrita de caráter sagrado, mágico, como de substituição da coisa pensada pelo próprio desenho. Investigando a história da arte, Veneroso nota uma estreita correspondência entre as várias formas de protoescrita, como quipos e *tokens*¹, e obras de arte contemporânea. “A arte contemporânea e essas formas de escrita e protoescritas têm em comum uma qualidade que as torna atemporais e que aponta para um processo pendular, acenando para a impossibilidade de evolução em arte”. (VENEROSO, 2010, p.40)

Um exemplo da autora: os quipos, uma arte inca feita de cordões formados por fios de lã de diferentes cores, nos quais são feitos nós em diversas alturas. As cores, a espessura e as posições dos nós formam a representação simbólica desejada. Uma obra contemporânea, de 1983, dos artistas Tehching Hsieh e Linda Montano, consiste numa corda de 2,5 metros amarrada na cintura destes artistas, num experimento no qual viveriam amarrados assim por um ano, a fim de buscar conceitos de privacidade. Em ambos os casos, fios e cordas são usados simbolicamente. Veneroso cita Mário Praz, autor de “Literatura e artes visuais”: “Ideias foram expressas por meio de pinturas não só nos hieróglifos egípcios como através de uma longa e assaz copiosa tradição simbólica” (PRAZ apud VENEROSO, 2010, p.41). Esta frase é atribuída a Plutarco: “a pintura é poesia muda enquanto a poesia é uma pintura falante” (p.41).

A autora aponta para a época do Renascimento, onde surgiram a imprensa e o fim dos manuscritos medievais. Ali se desenvolveu outro vínculo entre imagem e texto, as ilustrações. É o momento em que a escrita ganha certa autonomia e se desvincula cada vez mais da representação plástica, sem, no entanto, se afastarem. Dependiam um do outro; a ilustração se prestava a melhor explicar acerca do escrito, traduzir a ideia semântica pelas formas e cores. Ressaltando novamente Praz, Veneroso menciona pintores que foram buscar inspirações nos temas literários para suas composições, enquanto os poetas buscavam inspirações nas artes visuais. Entre vários exemplos de obras produzidas com a temática de Dante, a partir do Renascimento, estão a descrição plástica de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri acerca do inferno bíblico, e os desenhos que Gustave Doré faz de *A Divina Comédia*.

¹ A autora não diz exatamente do que se trata um *token*, além de exibir uma foto de *tokens* que ela diz datar de algum momento entre 8000 e 1500 a.C., falar que estes objetos são feitos de argila e e possuem “qualidade de coisa bruta, crua, que transcende tempo e espaço” (2010, p.40). Ainda comenta que são peças com expressões delicadas e frágeis. Dentre as várias definições de *tokens*, a mais adequada aqui seria a de uma moeda antiga que poderia ser usada tanto como dinheiro quanto amuleto. A ideia destes *tokens* é semelhante a das runas druidas, pequenas pedras com signos que poderiam montar um antigo alfabeto.

1.2 - MALLARMÉ E DESDOBRAMENTOS

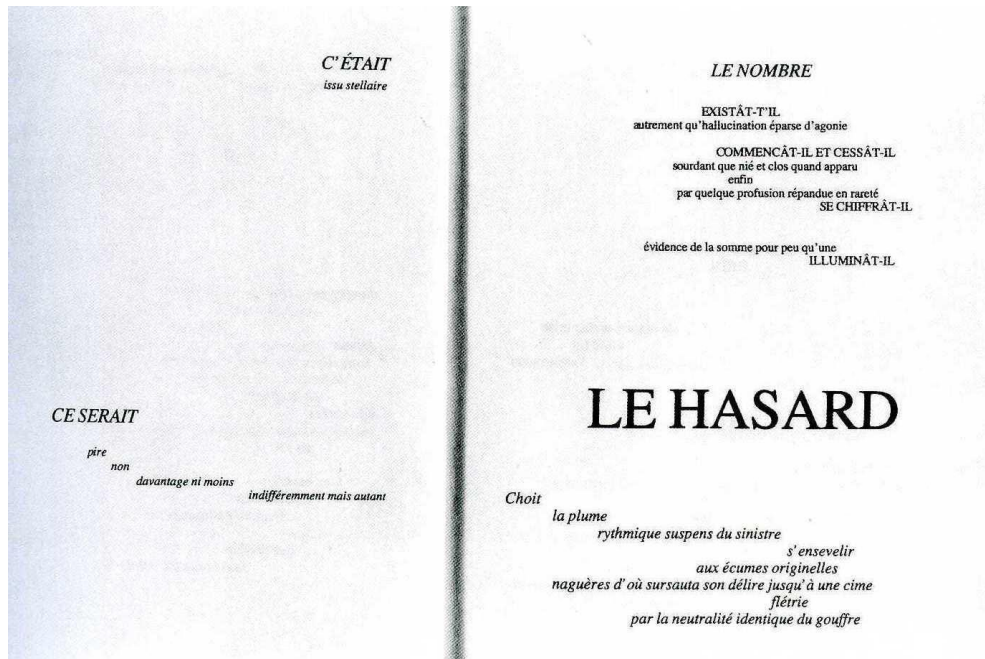
No modernismo, com as mudanças ocorridas nas artes plásticas e na poesia, a aproximação entre escrita e imagem se torna mais formal e conceitual. Pode-se dizer que a primeira vez que palavras apareceram no espaço dos quadros sistematicamente foi na produção dos pintores cubistas, por volta de 1910. Exemplares são os trabalhos de Picasso e Braque, quando passaram a utilizar letras tipográficas e materiais não convencionais, tais como jornal, papel de parede e partituras em seus quadros.



(Imagem 1 – “Guitarra” (1913), de Picasso)

Enquanto que as colagens cubistas seriam uma maneira de renovar a realidade, no dadaísmo o uso de palavras porta tons de protesto quanto às guerras mundiais: poetas procuravam palavras que expressassem a rejeição a tudo que fosse falso e hipócrita e que simbolizasse a cultura ocidental em decadência. Ocorreu uma revolução nos procedimentos de criação das artes e da linguagem, tendo consequências ideológicas e culturais. O artista, a partir da segunda metade do século XIX, mas mais fortemente no século XX, questiona-se sobre a criação de obras baseadas nas antigas escolas de arte, pondera sobre novos paradigmas e deseja derrubar as tradições destas mesmas escolas. Era preciso quebrar, portanto, formas já cristalizadas de criações artísticas e poéticas, já que a forma de dizer não mais refletia o homem moderno em seu mundo veloz e angustiado. Uma das maneiras encontradas de repensar formas artísticas e poéticas se volta para as relações estruturais da obra de arte: os artistas analisavam e criavam a partir das *formas*, das *estruturas de composição* das obras. Muitos poetas focam-se

neste momento em rimas, métricas, quantidades de versos, o espaçamento, a fonte, e não se detém tanto no conteúdo do poema em si. Muitos autores citam o marco poético que apresentaria a confluência no final do século XIX entre imagem e escrita poética: o poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", o primeiro poema tipográfico de que se tem notícia, publicado em 1897 na revista "Cosmopolis" pelo poeta Stéphane Mallarmé – instaurando então a exploração de recursos visuais na poesia moderna.



(Imagem 2 – Un coup de dés jamais n’abolira le hasard)

Podemos pensar que, antes de Mallarmé, definia-se poesia como a arte da métrica, e poema como uma junção destes versos com métrica. A partir da quebra do verso, ou do verso livre, essas definições se tornaram inadequadas. A palavra “poética”, que antes se referia, geralmente, à arte de juntar versos, signos verbais em métrica, foi ampliada e aplicada para falar, por exemplo, da arte da pintura – é “poesia” também quando um pintor pinta um quadro. Desta forma, outros signos não verbais, como por exemplo cores, formas, sons, foram acrescentados na categorização de Poesia. A poética de Mallarmé trouxe, como a música em Webern, um contraponto entre sons e silêncios – são explorados os recursos gráficos, a quebra dos versos, o branco da página, e tal espaçamento poderia compor tanto quanto a tinta preta; ambos se complementam, como numa partitura musical: as letras seriam as notas, e os espaços em branco

entre as palavras seriam importantes para a composição desta poética como os silêncios entre as notas musicais. Segundo Anna Marie Christin, a revolução de Mallarmé:

Tornou-se possível graças a muitas reviravoltas importantes produzidas durante o século XIX: a descoberta de que as “figuras” dos hieróglifos egípcios eram também signos fonéticos, depois de crermos durante séculos que o fonetismo era reservado somente ao alfabeto; o desenvolvimento repentino e contínuo de toda uma arte da tipografia ligada ao nascimento da imprensa e da publicidade; enfim, e talvez sobretudo, a ruptura radical que Manet introduziu na concepção da pintura no Ocidente. (...) (CHRISTIN apud VENEROSO, p.44)

A pintura fora de grande influência para Mallarmé, e este rompe com a ideia de que a pintura é apenas representação. Veneroso diz que “Un coup de dés” era considerado por Mallarmé como um fragmento da *Grande obra* – o *Livro*, que ele desejava realizar. Com este poema, Mallarmé ultrapassa as convenções de sua época e as próprias limitações da linguagem. Como dito anteriormente, o poeta usou como referência a partitura musical, baseando-se nas técnicas da sinfonia e da polifonia juntamente com a do simultaneísmo. Este poema consiste em diversos caracteres dispostos em páginas duplas, para que os versos pudessem ser lidos simultaneamente, e sem linearidade. Desta forma, existe uma preocupação em abordar dois aspectos do poema ao mesmo tempo: o aspecto espacial e o temporal.

As experiências tipográficas de Mallarmé tiveram muitos desdobramentos e influenciaram outras obras como “Calligrammes” (“Caligramas”, 1918) e as experiências futuristas em “L’antitradition” (“A antitradição”, 1913) de Apollinaire, e “Les mots en liberté” (“As palavras em liberdade”, 1909) de Marinetti. Mais tarde, há a influência em “Finnegans Wake” (1939) de James Joyce, em Ezra Pound e em e.e. cummings, com sua poética desconstrutura do verso em níveis atômicos. Pode-se citar ainda os dadaístas, como por exemplo o manifesto de Tristan Tzara “Dada soulève tout” (1921) e poetas como Giuseppe Ungaretti, este último abordado pelo teórico Haroldo de Campos em “A arte no horizonte do provável” (1977).

A poética fragmentária de Ungaretti implicou revolução na poesia italiana. Ele usaria em seus poemas a estética do fragmento, vinculada indiretamente à matriz do futurismo italiano e o Manifesto Futurista de Marinetti de 1909, no qual em onze itens são proclamadas a ruptura com o passado e a identificação do homem com a máquina, a velocidade e o dinamismo do novo século. Em uma conferência realizada em São Paulo em 1966, Ungaretti revela sua posição de defesa da poética fragmentária como única forma possível de poesia no universo fraturado em

que vivemos, onde, em consequência do progresso tecnológico, há uma crise sem precedentes na linguagem. “O fragmento seria a forma pela qual o poeta contemporâneo replicaria a esse *spavento della materia* [“medo da matéria”] com que nos defrontamos no mundo de explosão nuclear e da imposição eletrônica” (VENEROSO, pp.50). Ungaretti escreveu então o “Manifesto técnico da literatura futurista”, no qual ele enfatiza a sintaxe despojada, a técnica de cortes e a dialética das pausas, a brevidade programática, tal como uma linguagem influenciada por Mallarmé. A influência do futurismo neste poeta se manifesta quanto à busca pelo instantâneo, como neste poema traduzido por Haroldo de Campos:

Tédio

Também esta noite passará
Esta solidão em torno
sombra titubeante de fios viários
sobre o úmido asfalto
Olho como os cocheiros
a meio-sono
cabeceiam
(UNGARETTI apud CAMPOS, 1998)

Neste poema, percebe-se a busca do instantâneo em vocábulos como “esta noite”, que “passará”, e como em uma foto, são descritos os cocheiros que cabeceiam de sono na noite. Há também vocábulos que expressam a modernidade, palavras que antes não costumavam constar em poemas, tais como “fios viários” e “asfalto”, estruturas típicas das cidades. Na vida frenética das cidades são necessárias ruas asfaltadas para maior velocidade dos novos veículos, e os cocheiros, representantes de uma época mais antiga, estão ao mesmo tempo ansiosos e agitados em seu labor congelado, ao figurarem “a meio-sono”.

1.3 - POESIA CONCRETA

Tal poesia fragmentária tem seu aprofundamento na corrente artístico-literária denominada Poesia Concreta. De acordo com Klaus Peter Dencker, em “Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos” (2012), o termo “poesia concreta” surgiu em 1953, em um manifesto feito pelo artista sueco Övind Fahlström. Pode-se datar internacionalmente o começo do movimento em 1954, quando Eugen Gomringer define e descreve a poesia concreta no seu manifesto “Do Verso à Constelação”:

Nossas línguas estão a caminho da simplificação formal; formas restritas, abreviadas de linguagem estão surgindo. O conteúdo de uma sentença é freqüentemente transmitido numa simples palavra. Além do mais, há uma tendência entre as línguas para que as muitas formas sejam substituídas por umas poucas, geralmente válidas. Logo, o poema novo é simples e pode ser percebido visualmente como um todo assim como em suas partes... sua preocupação é com brevidade e concisão. (GOMRINGER apud GOLDSMITH, 2005, p. 4)

Gomringer referia-se em outras publicações às possibilidades de comunicação mediadas por um conceito diferente de poesia. Acima de tudo, ele apoiou e promoveu “a ideia de uma poesia universal comum”, defendendo que em uma sociedade que mudou, uma poética individualista teria que ser minuciosamente revista. A poética concreta postulava ser simples, compreensível, comunicativa, enxuta, precisa (DENCKER, 2012, p.141).

Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, do grupo poético *Noigandres*, formavam o núcleo de discussão da Poesia Concreta no Brasil. Eles podem não ter sido os primeiros a discutir sobre isso, mas são os teóricos brasileiros mais importantes para a divulgação do assunto. No texto que os autores chamaram de “plano-piloto” publicado na revista *Noigandres* 4, de 1958, vê-se que a poesia concreta foi formulada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari como:

produto de uma evolução crítica das formas de poesia. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até seu sentido específico (fellonosa/Pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. (...) Os precursores são Mallarmé, em *Um Coup de Dés* 1897: o primeiro salto qualitativo: subdivisões prismáticas das ideais, espaços em branco e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. Pound (*Cantos*): método ideogrâmico. Joyce (*Ulysses* e *Finnegans Wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. Cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. (...) (apud CAMPOS, PIGNATARI, 2006, p.215-216).

A poesia concreta, segundo Melo e Castro (2014): “não é apenas um movimento de vanguarda. Em vez disso, penso que foi a chegada a um ponto de vista radical em relação a toda poesia moderna. (...) A poesia concreta questiona a própria natureza das imagens poéticas, confrontando o verbal com o não verbal (...)” (p.69).

No ensaio “Poetas à beira de uma crise de versos” (2010), o poeta e crítico Marcos Siscar discute a chamada “crise do verso”, em estreita relação com o texto homônimo de Mallarmé. Ele

inicia seu texto expondo a visão do poeta visual Luis Dolhnikoff, este descontente com a atual discussão brasileira acerca da poesia contemporânea, argumentando que a poesia brasileira não está considerando as verdadeiras contraposições de tendências poéticas pelas quais o Brasil passou – uma visualista e outra verbalista. A tradição do verso estaria dividida, segundo Dolhnikoff, entre os que acreditavam que a tradição fora superada e entre os que acreditavam na potencialidade futura. Seria então necessária a escolha entre poesia verbal e poesia visual. Mas Siscar quer recolocar a questão:

A relevância, neste caso, não diz respeito exatamente àquilo que se apresenta como sendo da ordem do fato. Parece-me muito mais importante, em época de relativo descaso com uma série de objetos do passado imediato, pensar essa relevância como modo de relançar a leitura da tradição, de reativar tensões a meu ver não superadas, de atribuir outro sentido a fenômenos cuja interpretação histórica já ficou muito gasta ou indigerível. Procurando aprofundar as razões dessa indigestão do contemporâneo com determinados temas e autores (...), darei destaque aqui, especificamente, no caso da oposição entre poesia visual e poesia verbal, ao tipo de leitura que essa antinomia pressupõe da tradição – sua história literária – e as conseqüências problemáticas que acaba tendo com relação à idéia de “forma”, em poesia. (SISCAR, 2010, p. 103-4)

Siscar comenta o caminho que Dolhnikoff enxerga na evolução da poesia como o abandono da opção visualista por esgotamento das vanguardas. Daria-se então uma ausência de grandes discussões na poesia e os poetas brasileiros retornaram aos versos por inércia. Siscar questiona o termo cunhado, “voltar ao verso por inércia”: uma prática de versos ligada “ao abandono da criatividade e da inteligência, qualidades que seriam, ao que tudo indica, o apanágio da vanguarda e, especificamente, da poesia visual” (p. 104). Siscar então refuta esta ideia, e afirma que “a poesia concreta é que precisou da ideia do esgotamento do verso, num determinado momento, para justificar o interesse de sua ênfase no visual” (p.105). A Poesia Concreta teve imensa importância histórica para a construção poética brasileira, porém ressalta-se que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em versos. Haroldo e Augusto de Campos, como ressalta Siscar, ainda mantiveram fortes laços com o verso (relacionando aqui com o verbal) em suas produções. A superação concretista do verso fora então “resultado de uma força de interpretação teórico-crítica que, é preciso lembrar, dizia respeito a uma visão geral de poesia (produtiva, ‘verbivocovisual’) e não exclusivamente ao suporte visual” (p.106). Siscar complementa que a Poesia Concreta na verdade evitou que se fizesse versos por inércia, ao repensar os limites da linguagem.

O autor então pergunta de onde surgiria a questão do fim do ciclo histórico do verso verbal, e aponta o texto “Crise de Verso” de Mallarmé, manifesto esse no qual Siscar diz estarem reunidos “vários elementos de sua reflexão a propósito do assunto, montando de forma coerente uma colagem de fragmentos publicados em outros artigos” (p.107) Ao discutir detalhes de tradução do título em francês *Crise de Vers*, Siscar vê a crise do verso como este em estado exaltado, irritado, enervado, em alerta, sua posição histórica discutida, abalada. A partir deste ponto, o autor faz sua análise do texto de Mallarmé. A morte de Victor Hugo é um acontecimento histórico decisivo para a poesia, visto que Hugo simbolizava o verso ancorado na tradição solene da rima e métrica. O que se esvai no momento de crise é a visão declamatória, encantatória, envolta em mistérios que havia na poesia como se via em Hugo. Não é totalmente eliminada, mas a maneira hugoana torna-se uma variação da poesia moderna – o verso livre é exaltado.

De fato, Siscar supõe que a operação mallarmeana de pensar o verso é diferente do projeto posterior das vanguardas, mais agressivas em relação à tradição. As vanguardas desejam, segundo o autor, cortar laços com a tradição; o modo poético de Mallarmé deseja valorizar a oscilação entre semelhanças e diferenças nas relações com a tradição, ao colocar o verso como matriz da reflexão sobre a própria crise. A criação de *Un coup des dés*, na visão do autor, flerta com a construção de uma partitura musical, o seu ponto de inovação, porém ela é conservadora ao versificar ainda com palavras lineares e não imagens ou desenhos, portanto há o equilíbrio com a tradição. Siscar não concebe a rigor que a intenção de visualidade substitua a utilização de versos com palavras em disposição linear em Mallarmé. A aparente oposição entre verbal e visual, para o autor, serve para acentuar a tensão em que ele deseja que o verso se encontre. O conflito está não na poética, mas no próprio verso: “Se há proximidade entre o verso e o elemento espacial é na medida em que este espaço designa ou figura um certo tipo de organização do verso e da versificação. O conflito se desloca. O que está em jogo é a definição daquilo que é ‘verso’” (p. 110-11). Mallarmé, segundo o autor, não limita o campo do poético à semiótica do verbal, mas o expande.

A crise comentada por Mallarmé localiza-se na hesitação entre verbal e visual: “No tratamento, interessantíssimo, dispensado à versificação, entre repouso e interregno, jaz, menos que em nossas circunstâncias mentais virgens, a crise” (MALLARMÉ, 1897). A manifestação da

crise, segundo Siscar, “não tem como resultado a degeneração dos versos, mas a criação de diversas estratégias versificatórias como ‘transposição’ e ‘estrutura’” (p. 113). Não há fim do verso, porque não há vida além do verso, diz Siscar. O interesse por um além-verso ou até além-poesia faz parte da história das vanguardas do séc. XX, mas essas estruturas como a visualidade, a sintaxe da prosa, a poesia falada, o ambiente hipertextual ou verbivocovisual são formas diversas de realização poética, mas nenhuma delas de fato sai da versificação por si.

Para Siscar, esta postulação ajuda a entender o sentido da relação com o verso na poesia brasileira. A ideia do fim do verso tende a considerar o signo, que é o verbal, como elemento que pode ser substituído pelo suporte visual. A matéria poética decorre do modo de entender uma certa experiência da forma, então tal pensamento seria possível. Esta matéria pode estar nos aspectos linguísticos nos quais podemos nos basear para identificar o que há de poético em um poema, como a observação de rimas ao final de cada verso. Esta matéria pode ser um suporte objetivo para a tentativa de observação do que poderia ser a essência poética de algum poema: “Seria o caso, antes, de concebê-lo como um elemento a partir do qual a poesia empreende o desafio de conceber-se como tal: a experiência daquilo que chamamos material seria antes uma certa experiência da versificação” (p.114). Siscar diz que o próprio Concretismo percebeu o risco de exaustão da experiência do visual como mero suporte poético (figurativo, neste caso).

Siscar deseja repensar a experiência moderna da forma através deste prisma de Mallarmé. Se anteriormente esta experiência é entendida como singular, como harmonização entre o sentido e a realização desta forma poética, então por Mallarmé pode-se pensar tal experiência como resultado da crise que a tornaria mais complexa, e não tão simples ou singular. Sendo assim, o estilo de rascunho, o inacabamento, a fragmentação, não seriam o acabamento de uma unidade formal finita, mas justamente poderiam indicar um “resultado poético da dificuldade de estabelecer ou de dar acabamento a uma forma”. É uma diferença sutil: o inacabamento poético não é o inacabamento da experiência, mas a expressão da dificuldade de se organizar uma forma totalmente acabada, portanto uma experiência complexa e potencial.

Em suma, a forma não está apenas no caráter verbal ou visual, no uso de relíquias da tradição ou de transferências de suportes: a forma está, antes, no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar, ou, para dizer com uma figura própria à versificação: na experiência da “diérese” (hesitação entre corte e prolongamento, figura estudada por Michel Deguy) (SISCAR, 2010, p. 115).

Voltemos ao texto de Dencker. Os postulados acerca da poesia concreta ser simples, compreensível, comunicativa, enxuta e precisa, de acordo com Dencker, não foram satisfatoriamente atingidos. Esta poética atingiu em um certo ponto tal grau de abstração, redução e pesquisa teórico-linguística que a recepção e compreensão dos poemas concretos são prejudicadas, caindo em leituras herméticas. Mas ainda assim, sem esta poética, muitos dos formatos de poesia visual que conhecemos atualmente seriam impensáveis.

De acordo com Kenneth Goldsmith (2005), em uma perspectiva atual, a característica mais notável da Poesia Concreta é a atenção que esta dá ao aspecto visual do texto *fora* da página, em especial para os meios digitais. O ambiente visual da rede é instável, e ao propor “constelações” de poemas, a Poesia Concreta preconizou o caos organizado do mundo digital.

Dencker afirma que entre os anos de 1950-60 o termo Poesia Concreta era frequentemente usado como sinônimo de Poesia Visual. A semelhança entre ambas se dá somente no quesito materialidade/forma que os poemas podem alcançar.

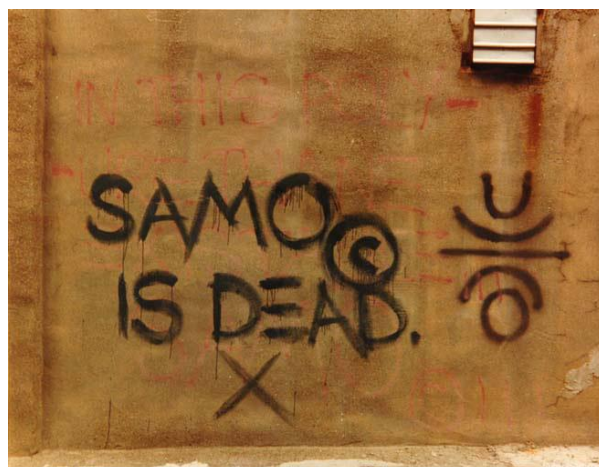
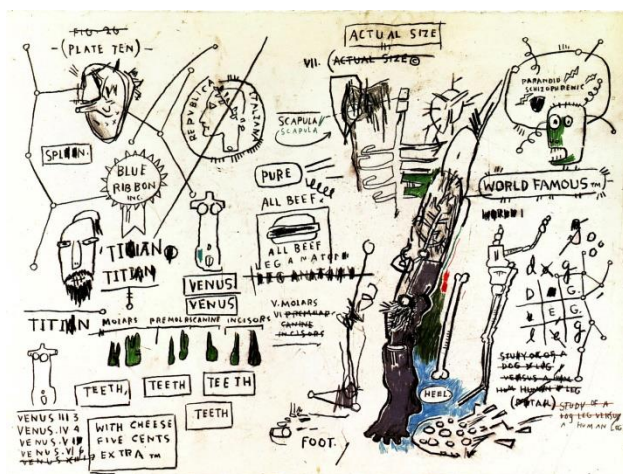
Deve-se rigorosamente destacar a representação visual da poesia concreta – com base em outras qualidades, a predominância e a funcionalidade de elementos estranhos à arte – de obras da poesia visual internacional, que se desenvolveram, paralelamente. Visto de outra maneira, é com esforço que se pode perceber os componentes visuais da poesia concreta a partir da inevitável organização do texto poético – e da materialidade da letra. Assim, o produto tido como final aparece não como imagem, mas como uma constelação, cujo espaço e planos essenciais nós conseguimos perceber (DENCKER, p.141-142).

Voltando ao texto de Maria do Carmo Veneroso: nas artes plásticas, o artista utilizava cada vez mais recursos da escrita em seus trabalhos. Criou-se daí uma base de linguagem que foi seguida durante o século XX, e explorada em movimentos como os do dadaísmo e a *pop art*, principalmente nos trabalhos de Robert Rauschenberg como “Overdrive” de 1963:



Nesta obra, como exemplo, são retomadas questões previamente abordadas pelos dadaístas, no contexto de discutir a sociedade de consumo. Observa-se a colagem de imagens remetentes ao meio urbano, como prédios, placas de trânsito, relógios desenhados, e pássaros – todos estes elementos podem ser associados à passagem do tempo. Além disto, as palavras escritas nas placas, como “stop” e “one way” estão em inglês, a língua que é usada para a possibilidade da comunicação mundial.

Nos artistas ligados a este movimento, as palavras aparecem vinculadas aos signos da cultura de massa, ligadas ao universo *pop*: os meios de comunicação como rádio e televisão, rótulos, histórias em quadrinhos, começando pelas revistas *pulp*, etc. Uma das artes-manifestações urbanas fora do contexto digital que possui influência de escrita é a grafiteagem, escrita subversiva à lei e usada como forma de protesto, por exemplo, por Basquiat.



(Imagens 4 e 5: à esquerda, “Titian”, de 1983. À direita, um exemplar de grafite com a assinatura de Basquiat na década de 80, “SAMO”, uma junção em inglês das palavras “same old”, algo em português como “a mesma velha coisa”.)

1.4 - ARTE CONTEMPORÂNEA

Não há um consenso entre os estudiosos quanto ao começo da arte contemporânea. Mais comumente, pensa-se que esta iniciou na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial. Anne Cauquelin, em seu livro “Arte contemporânea: uma introdução” (2005), relaciona primeiramente a arte moderna ao gosto pela novidade, a recusa do passado, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo efêmera e eterna. É neste período e por suas características que a Academia de Arte, ou o cânone acadêmico de escolas de Artes, que tem a característica de apresentar suas obras em estilos fixos e padronização de obras a partir dos cânones (todas as obras devem seguir os modelos do cânone), perde sua hegemonia. Tal perda se dá também pelas mudanças econômicas sofridas pela sociedade no final do século XIX, tal como os avanços da Era Industrial e da sua repercussão no campo da arte. Haveria dois motivos pela recusa à Academia: a manutenção muito rígida do que ela considerava arte, e a falta de adaptação dela ao novo ritmo econômico industrial. Esta instituição foi renegada pela modernidade, mas a Academia de artes ainda poderia prover status, reconhecimento e dinheiro, fatores de interesse tanto para o artista quanto para o consumidor pertencente às classes em ascensão. Esta instituição só não era mais a única a garantir tal status, e no novo regime de consumo houve a necessidade de novos mecanismos a garantir o juízo de valor de obras e artistas: eles passaram cada vez mais a definir o que deveria ser aceito e o que deveria ser refutado. Agentes culturais como *marchands*, críticos, curadores, e instituições como museus, galerias, a princípio, possuíam tarefas específicas para impulsionar a valoração do artista no mercado artístico. Na contemporaneidade, estes agentes culturais e instituições exercem papéis menos específicos e a combinação destes agentes dá maior impulso à ascensão de um artista devido ao maior alcance comunicacional com o mercado artístico.

A lógica da estrutura de consumo foi gradualmente se modificando através dos incrementos tecnológicos que levaram à era da comunicação. Cauquelin trata então deste sistema, o “regime de comunicação”, e dentro deste sistema ela estabelece um esquema de três

partes: produção – distribuição – consumo. Com a virada para a era tecnológica, produtor, distribuidor e consumidor não possuem mais papéis específicos no mercado de trocas de bens materiais e simbólicos deste regime. Agora, o produto de interesse é a informação. Sendo assim, a arte deve se adaptar às mesmas leis que atuam na emissão e distribuição de informação. É o produtor ou artista do novo regime quem detém os meios para a sua arte passar adiante, e o produtor trabalha com os signos e suas especulações de valor dentro da rede de informação. Esta rede é de extrema importância para o novo regime deste sistema de Arte, o sistema integrado de escolas de artes e as obras que classificam como cânones, pela interação que ela proporciona: o artista pode entrar em contato com redes internacionais de outros artistas e suas obras, com galerias e instituições culturais, e outras instituições de divulgação de artes, que intercomunicam-se muito mais rapidamente graças à velocidade de troca de informações, velocidade oferecida pelos meios da internet.

Nesta rede de comunicação, as partes mais ativas são as que detém a maior quantidade de informação no menor espaço de tempo possível. Esta rede se tornou indispensável para o artista e sua obra, já que para seu reconhecimento ele deve expôr-se mundialmente: “O artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora” (CAUQUELIN, 2005, p.75). E mais que a necessidade de marcar sua presença no mundo das artes, o artista e suas obras devem sobressair-se da inevitável repetição e saturação de informações, promovida pela alta circularidade destas nas atuais redes de comunicação. O artista deve se equilibrar entre o paradoxo de se renovar para ser original, reconhecido, e não ser repetitivo como a grande quantidade de informação circulante, que quando explorada ao extremo, leva a obra e o artista a uma banalização.

1.5 - O AUTOR? O LEITOR?

Este artista, o autor contemporâneo, passa também por um processo de nivelação de importância na opinião e criação de suas obras. O autor era antes uma figura de grande autoridade, já que este era o criador solo da obra, era o “gênio” (concepção criada a partir do Romantismo) que concebe o original. No mundo virtual, observa-se que agora este autor está em um patamar de importância semelhante ao do leitor. Muitas vezes, uma obra nas mídias digitais pode ter um autor que pouco aparece e até mesmo é desconhecido. Os comentários de leitores,

nas redes sociais, podem fazer toda a diferença no rumo de uma história de uma *fanfiction*, por exemplo. Fanfiction é um termo em inglês que significa “ficção criada por fãs”, contos e romances baseados nos enredos oficiais de animes, séries, mangás, livros ou histórias em quadrinhos. Alguns poderiam dizer que é o mesmo processo da opinião pública de influenciar o caminho narrativo de novelas das redes televisivas abertas. Mas creio que é um processo diferente, porque a opinião e escritura de fanfictions é criada e discutida no universo dos leitores, de fã para fã. O autor da obra de um fanfiction está presente na simultaneidade das redes sociais, e pode ouvir a opinião de seus leitores no mesmo momento em que termina uma história. O texto da internet é bem menos suscetível ao tempo de criação, leitura e crítica de um texto impresso.

Esta aproximação de autor e leitor suscita algumas dúvidas: porque esta aproximação é agora mais facilitada na era dos computadores, e anteriormente à era dos computadores e redes internacionais de comunicação, esta aproximação ocorria com maior dificuldade? O autor possuía um status de criação na obra de grande importância, e cabia só ao autor criar as obras e então receber as críticas, com um grande espaço de tempo. O que mudou?

Um texto interessante sobre a dessacralização do autor é de Roland Barthes, “A morte do autor”, ensaio publicado no livro *O rumor da língua*, do mesmo autor. Foi um dos primeiros textos na modernidade que questionaram o posicionamento do autor e seu status perante o ato de criação da obra. Neste texto, Barthes questiona de quem é a voz que fala no texto literário, quando diz no início do texto que não é possível saber, já que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem” (BARTHES, 2004, p. 65). Para Barthes, o autor como agente importante na obra é uma construção feita na idade moderna, juntando a concepção da idade média de enaltecimento da personalidade humana, e a construção de enaltecimento do autor pelo positivismo. A concepção da importância do autor, segundo Barthes, é observada nos usos de manuais escolares de literatura, nas biografias de editores, entre outros meios, que faziam a ligação entre obra e autor. Então, os críticos literários da era moderna, a partir do positivismo, explicavam alguma obra, seu “significado”, através da investigação biográfica das preferências, vícios e experiências do autor, considerando que a voz deste seria a resposta para o significado da obra. Barthes então se apóia em personalidades importantes da literatura, como Mallarmé, Valéry, Proust, e depois o movimento literário surrealista, para reforçar seu discurso de que a obra em si, o material linguístico da obra, é o maior responsável por sua significação, e rejeita a ideia de que a vida do autor é o responsável para descobrir a significação do texto literário.

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornam superadas), a lingüística acaba de fornecer para a destruição do Autor um argumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como "eu" outra coisa não é senão aquele que diz "eu": a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para "sustentar" a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 67)

Portanto, a linguagem se pronuncia sozinha, não o autor. O autor seria uma veiculação para o texto vir ao mundo: segundo Barthes, havia a concepção que o autor já existia antes da obra, e que ela nasce do autor. Mas ele prega que o autor nasce somente quando ele cria a obra e a põe em circulação – o autor é um instrumento para a realização da escrita. Barthes declara a morte do autor e aponta a figura do *scriptor*, o autor que nasce ao mesmo tempo que seu texto. Esta concepção de *scriptor* se aproxima muito do que constitui a autoria nos meios digitais. O *scriptor* e o autor no meio digital usam a simultaneidade para a sua escrita; eles não são o passado de suas obras, e as obras não são o seu predicado; o foco não é o autor – na internet, a obra pode ser anônima, mas tem sua própria vida e significação por si mesma e também pela interação da obra com os leitores – o *scriptor*-autor da internet é um meio de inscrever e apresentar a performatividade da obra, “na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida” (p. 68).

Partindo de que o texto perde a voz única do “Deus-Autor”, o que poderia limitar o texto a uma única interpretação, a partir da morte do autor, Barthes concebe o texto como “mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura” (p.69). O escritor está sempre imitando uma escrita anterior, o que configura a obra que ele escreve como não original. A origem se perde, e o texto é uma mistura de outros textos anteriores, ou como disse Jorge Luiz Borges em *As versões homéricas*, o texto é rascunho de outros rascunhos.

Como não é possível mais dar uma única interpretação ao texto, “decifrá-lo”, já que isso seria dar a ele “um significado último”, o texto não pode mais ser visto apenas pelo viés do autor. A interpretação de um texto pode ocorrer em diversas camadas, já que ele é um poço de possibilidades de interpretações. Barthes então diz que é preciso uma entidade para a exploração dessas múltiplas interpretações, e essa entidade é o leitor, que poderá reunir as diversas leituras. E no mundo digital, a obra vai além de tomar múltiplas interpretações de leitores: os leitores

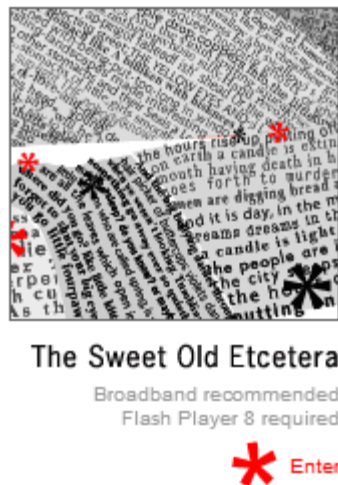
também podem modificar a obra, contribuindo para sua construção nunca terminada, simultânea, performática, em eterno movimento de significações.

CAPÍTULO 2

2.1 – REESCRITA EM VÁRIAS FORMAS

Uma das características da contemporaneidade é a necessidade de adaptação. A Revolução Industrial na segunda metade do séc. XIX trouxe a modernidade e a mudança na velocidade do modo de produção industrial. Pessoas entravam massivamente no mercado de trabalho e eram forçadas a se adaptar ao novo modo de produção, o novo modo de vida com mais produtos, mais informações, mais rapidez. O pensamento artístico também mudara, e vimos no capítulo anterior como este modo de vida fez com que artistas questionassem as escolas de artes anteriores, criando suas próprias a partir delas. Foram feitas durante o século XX inúmeras adaptações de quadros, filmes, esculturas, e na era digital o movimento de adaptações de obras se tornou ainda mais forte.

Em pesquisa anterior realizada em 2012 no trabalho de conclusão de curso, deparei-me com um fascinante caso de adaptação ou reescrita ou tradução poética. É o caso da webdesigner Allison Clifford.



(Imagem 6 – a abertura do site de Allison Clifford)

Esta britânica, interessada nos poemas do autor norte-americano e. e. cummings, considerado um representante do movimento da Poesia Concreta pelos irmãos Haroldo e

Augusto de Campos e Décio Pignatari², cria um site intitulado *The Sweet Old Etcetera*. Neste site, a *webdesigner* toma para si a tarefa de reescrever à sua maneira cinco poemas de cummings. Note-se que estes foram impressos em livros nas décadas de 50 a 70 do século XX, e a britânica cria seu site já no começo do século XXI. Na apresentação do site, do qual traduzirei partes diretamente, consta que se trata de um web-projeto criado pela britânica, que “concebeu o conceito e design visual e a programação do site, e Graeme Truslove concebeu o design sonoro – que posiciona a poética de cummings contra uma paisagem imaginária. Inicialmente, a paisagem é nua, mas com a gradual interação do leitor/espectador, a poesia ‘cresce’ do ‘solo’ da paisagem e letras isoladas tornam-se protagonistas de cada história-poema.” (CLIFFORD, Allison. *The Sweet Oldt Etcetera*, 2008)³ Justificando, Clifford explica no site *The Sweet Old Etcetera* que a poesia de e. e. cummings é altamente visual, lúdica e experimental. Clifford afirma que “Cummings brincaria com a linguagem do modo como uma criança tomaria um brinquedo, o quebrasse em pedaços e brincasse com tais pedaços. A quebra das estruturas da sintaxe nos poemas faz com que essa poética se aparente muito mais a códigos de computador do que poderia exibir um poema de poética convencional, e o ritmo que o poeta toma aparenta ter muito mais ‘tom’ de conversa, da fala cotidiana, do que as consagradas regras de métrica.”(CLIFFORD, 2008) Clifford acredita que “talvez pelo resultado direto do fato de cummings ter sido também pintor, a poesia dele deve ser lida em um nível visual onde é preciso atentar para a forma e para o conteúdo simultaneamente.”(CLIFFORD, 2008) A autora então

² De fato, a imagem de que e.e. cummings é um poeta concreto foi criada pelos autores da revista *Noigandres*. Ele realizou muitos outros trabalhos não relacionados à Poesia Concreta, como sonetos, peças de teatro, ensaios e inclusive pinturas; seu primeiro livro é de cunho surrealista, publicado em 1923.

³ Tradução da informação do projeto: *The Sweet Old Etcetera* is an interactive web project created by Alison Clifford that sets the poetry of E.E.Cummings against an imaginary landscape. Initially, the landscape is bare but through gradual interaction, poetry grows from the landscape’s soil and individual letters become protagonists of each story-poem. The poetry of E.E.Cummings is highly visual, playful and experimental. In his collection “Chansons Innocentes” the imagery is of children at play and throughout his other work he plays with language the way a child might break apart a toy and play with the resulting pieces. His breaking of syntactic structures makes some works appear more like computer code rather than conventional poetry and the rhythms he follows are those of speech and phonetics rather than metricality. Perhaps as a direct result of the fact that he was also a painter, his poetry must be read on a visual level with regard to both form and content. It is this spirit of inventiveness and experimentation combined with a highly visual content that lends itself to interactive web-art. Interactive technologies offer the possibility of making graphic, text and sound objects react to user’s mouse movements, creating a dynamic multimedia experience. Treatment of the poetry of Cummings in this way would remove it from the confines of the static printed page, offering a further level of engagement to the reader. The project is a personal response to the poet’s work, aiming to capture the poems’ playful spirit in an interactive, experimental and highly visual way.

toma posse do que ela considera um “espírito de inventividade e experimentação”, os poemas com conteúdo altamente visual de cummings, para manipulá-los com suas ferramentas, e cria sua página de web arte. Clifford acredita que as tecnologias de interação criam uma experiência multimídia mais dinâmica quando possibilitam que objetos gráficos, textos e signos possam ser manipulados pelo movimento do mouse do usuário. Clifford afirma que os poemas mais experimentais de cummings, combinados com a possibilidade de interação do site criado pela webdesigner, oferece ao leitor maior engajamento na experimentação poética. Os poemas de cummings escolhidos por Clifford contém visualmente certa cinética – é possível interpretarmos, por exemplo, o famoso poema do gafanhoto em que este dá um salto do topo até a base da página. No site, Clifford demonstra muito mais claramente a intenção cinética contida na versão de página impressa dos poemas, o que a autora chama de “confinamento”, limitação da intenção cinética de tais poemas. Neste site são apresentados cinco poemas do poeta norte-americano: *the sky was*, *l(a, um(bee)mo*, *D-re-A-mi-N-gl-Y* e *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*, mostrando as possíveis expansões criativas permitidas com as novas tecnologias.

Vejo o trabalho de Clifford como uma adaptação e potencialização da proposta da poesia concreta; e como a poesia concreta pode ser classificada dentro da categoria de poesia visual por valorizar no poema muito mais os aspectos visuais do que os aspectos semânticos, este trabalho mostra um desenvolvimento e desdobramento poético muito além do que poetas das vanguardas do século XX puderam imaginar para a arte da poesia visual.

Mas como pode ser chamado exatamente o que Allison Clifford fez? Será uma tradução, reescrita, adaptação, rascunho, recorte seguido de colagem? Enfatizo aqui que estou tomando o conceito de tradução como algo mais aberto do que a mera transferência de um texto verbal de uma língua de partida para um texto de chegada: a tradução pode ser reescrita, adaptação, rascunho & colagem, interpretação de visões de mundo, intertextualidade. Neste capítulo, procuro visualizar diversos conceitos de reescrita: enaltecer o processo de criação destes reescritores quando tomam um material poético pré-existente, e a partir dele criam suas próprias obras, e também do reconhecimento da autoria legítima destes autores-artistas ao utilizar estas matérias pré-existentes. A releitura de obras pré-existentes, a criatividade com que estes autores revisitam tais textos é favorável para a criação da nova obra, e ao mesmo tempo favorável para a obra na qual ele baseou sua recriação/reescrita. O artista que executa a reescrita está expandindo

sua visão poética, está criando novas obras e também está trazendo uma nova leitura crítica à obra na qual ele se baseou. O “original” se beneficia da reescrita/releitura deste artista, pois em um mecanismo semelhante ao que Walter Benjamin descreve em seu texto “A tarefa do tradutor” (2011), o original, ao mesmo tempo em que é um trabalho único, com características poéticas que o destacam e o fazem ser uma obra poética notável, também tem a necessidade de ser revisto, como uma maneira de passar adiante este trabalho poético notável e não deixá-lo desaparecer, o que Benjamin chama de “sobrevida”. Benjamin está falando estritamente sobre o processo tradutório, mas o caso também se aplica ao processo criativo da reescrita por ela também trazer à tona um material poético que o artista julgou interessante reler, reescrever, trazer à tona para o mundo em sua nova leitura.

2.2 – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DESDOBRAMENTOS

Autores como Marcel Alvaro Amorim dissertam acerca da prática de adaptação, que pode ser considerada também uma maneira de reescrita. Uma das linhas teóricas da crítica literária para falar sobre o estudo da prática de “adaptação” é a Tradução Intersemiótica, iniciada pelo autor Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por Julio Plaza. Roman Jakobson classificou e dividiu a ideia de tradução em três categorias no seu artigo “Aspectos linguísticos de tradução”:

1) A tradução intralingual ou **reformulação** (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução **propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65, grifo do autor).

Jakobson tem coerência nesta subdivisão porque todas as categorias focam no ato de produção do significado, e é o contexto linguístico que fornece os dados para a interpretação de sentidos, sendo esse um fator semiótico também significativo. De fato, a teoria de Jakobson se torna uma teoria de interpretação de textos, visto que o linguista considera o significado de um signo linguístico/verbal como a tradução de um signo que possa ser substituído por outro.

Foco-me aqui na tradução intersemiótica, que é, de acordo com o autor, como a interpretação do texto do signo verbal, através de um sistema de signos não-verbais, tais como de um poema para música, dança, filmes, pinturas, etc. Pode-se dizer que Jakobson foi o primeiro a

teorizar sobre o ato de tradução/interpretação como recodificação – os signos verbais, como os poemas de cummings, não são meramente transportados para o sistema não-verbal de programas de computador, mas recodificado em sua mensagem; e creio que neste caso, potencializando-a, pois está usando recursos não disponíveis no suporte do papel impresso – imagem em movimento, sons, velocidade. “No sistema proposto, é possível traduzir qualquer coisa para qualquer língua.” (JAKOBSON, 1969, p.66). No caso de sistemas de signos não-verbais, tais como um programa de computador, como o Microsoft Word, que pode oferecer mais de uma forma de construção de conteúdo – verbal, imagens, sons –, Jakobson diz que “(...) se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais” (JAKOBSON, 1969, p.67).

Marcel Alvaro Amorim (2013) apresenta então as evoluções da teoria de Jakobson, em especial o desenvolvimento da teoria de Jakobson pelo autor Julio Plaza (2008). O texto de Amorim também expõe os conceitos de adaptações de obras escritas para obras cinematográficas, mas pretendo focar no conceito de Amorim para pensar a adaptação somente entre obras literárias. Amorim observa em seu texto “Tradução Intersemiótica” as subdivisões de Jakobson, mas afirmando que o conceito de Intersemiótica não existia de modo sistemático até a década de 1980. É um conceito semelhante ao do linguista, mas o autor brasileiro alarga o escopo deste conceito ao considerar um caminho dialético para a recodificação: Jakobson pensava apenas na tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc., e Plaza também pensa na possibilidade de passagem de outros sistemas de signos para expressões verbais. Para Plaza, o ato de traduzir sempre extrapola o limite do linguístico, e sempre dependerá de outros sistemas de signos para realizar-se concretamente, guiando assim para uma abordagem semiótica baseada nos pressupostos de Charles Pierce.

A tradução, para Plaza (2008), é uma forma de retextualização da história. Sua concepção de História, de passado, de tradição, passa por uma retextualização do passado – é necessário escutar as outras vozes, os outros textos que compõem a obra, a tradição. Segundo o autor, a obra recriada produz um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro. É interessante ressaltar que, a partir da ciência da tradução como retextualização que cria um novo original, o autor nega, implicitamente, critérios como o da fidelidade para o julgamento destas. Fidelidade, no âmbito das traduções, refere-se à busca de algum escritor em traduzir a

mensagem, um texto de origem, de uma língua de partida para uma língua de chegada com o cuidado de deixar claro aos seus leitores a mensagem do texto; não importa se esta tradução está muito diferente na sua estrutura semântica-sintática-poética do texto de origem. É conhecido nos estudos de tradução o caso das traduções francesas, que costumam traduzir obras de outros países de forma a adaptá-las à visão cultural dos franceses. É mais fácil para um leitor francês a compreensão e identificação do texto, já que muito do vocabulário e costumes estão aproximados da cultura francesa. Costuma-se dizer que as traduções francesas são etnocêntricas. Antoine Berman, em seu livro *A prova do estrangeiro* (2002), tenta ir na contra-corrente deste viés tradutório, ao dizer que é aceitando o estrangeiro que podemos enriquecer a tradução, ao invés de eliminá-lo das considerações tradutórias. Muitas das teorias que falam sobre retextualização, adaptação, reescrita, insistem portanto na “infidelidade” tradutória, mais interessante para a criação poética, por trabalhar desafiadoramente a forma e a busca da essência poética do texto de origem na nova criação do tradutor.

Uma das teorias que se baseia mais fortemente na questão fidelidade/infidelidade de obras é a da Adaptação, discutida por autores como Robert Stam e Linda Hutcheon. Robert Stam (2000 apud AMORIM) discute a questão da fidelidade nos processos de adaptações literárias para o cinema, mas seu ponto de vista também é pertinente para outras adaptações a outros suportes. Para ele, a crítica especializada vê adaptações de forma moralista, e usa de termos como infidelidade, traição, vulgarização e violação para descrever o processo negativamente. De acordo com Stam, é necessário repensar a visão quanto a esta classificação “infiel” – um texto de chegada que não corresponde às expectativas de adaptação estética do texto de partida. Também não é interessante para o autor que a obra de chegada seja vista como subordinada à de partida, como se a obra de chegada possuísse um espírito que deveria ser captado pela adaptação. É preciso enxergar a obra de chegada como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. O processo da adaptação, por fim, deve ser considerado uma maneira de dialogismo intertextual.

Outra autora comentada no texto de Marcel Amorim que fala sobre a teoria de adaptação é Linda Hutcheon. A autora, em “*Theory of Adaptation*” (2006), também questiona o viés de adaptações como obras secundárias ou derivadas, inferiores ao original. É necessário rever a percepção de que a fidelidade quanto à obra original não deve ser um critério de julgamento ou

foco de análises das obras adaptadas ou recriadas. Hutcheon (apud AMORIM, p. 22) divide seu trabalho em sessões para entender a adaptação - “O quê”, “Quem”, “Por quê?”, “Como”, “Onde” e “Quando”, e propõe o estudo dessa corrente sob três perspectivas: 1) como uma entidade ou produto formal, 2) como um processo de criação, e 3) como um processo de recepção.

Como entidade ou produto formal seria a adaptação como transposição particular de uma obra para outra, como uma transcodificação. Pode-se então contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor uma nova interpretação. Como processo de criação, a adaptação é um meio de reinterpretação e recriação – o texto de chegada irá se apropriar do texto de partida e transformá-lo. E como processo de recepção, a adaptação é um processo de intertextualidade, pois ele se baseia em outros textos para sua própria criação, dependendo assim de uma relação intertextual com os outros textos anteriores.

A metodologia de análise de Linda Hutcheon tem focado nas diferentes formas de relação entre as obras artísticas e o público. Estas relações podem ser entendidas em três vieses: 1) o Contar, 2) o Mostrar e 3) o Interagir. Como diz Hutcheon:

No contar (...) nosso engajamento começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelo direcionamento selecionado das palavras do texto e liberado (...) pelos limites do visual ou aural. (...) Mas com a mudança para o modo do mostrar, como num filme ou em adaptações para o palco, (...) nos movemos da imaginação para o reino da percepção direta – com seu misto de detalhes e enfoque amplo. (...). Interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite (apud AMORIM, 2013, p.23).

De acordo com a autora, (HUTCHEON apud AMORIM, p. 23) entender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história é entender as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem. Entender a passagem entre esses modos – o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir, por exemplo – é, dessa maneira, entender o processo e o produto da adaptação.

Robert Stam e Linda Hutcheon constroem suas obras considerando a intertextualidade como horizonte de suas pesquisas. Esses autores enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada ao original, mas voltada a este como fonte de inspiração. No caso de Stam dá-se a procura pelas formas de intertextualidade envolvidas no processo de adaptação. Já Hutcheon se preocupa com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do

estudo das transferências de um modo para o outro, pauta sua visão de adaptação como processo e como produto.

2.3 – REESCRITA CULTURAL

As discussões trazidas por Susana Lages em “Walter Benjamin, Tradução e Melancolia” (2002) reveem a teorização tradicional que pensa o texto como forma isolada, quando se deveria pensar o texto recriado como fruto de determinações de um contexto sócio-cultural do “tradutor”/escritor.

Há algumas diferenças de correntes, como apontadas pelo texto de Lages. A reescrita, segundo o argumento da corrente culturalista, considera o processo de traduzir como uma forma específica de constituição de uma imagem literária e cultural, por meio de uma forma peculiar de manipulação de textos. Citando Lefevère (apud LAGES, 2002, p. 76-77), a tradução é pensada como detentora de algumas funções, tais como introdutora de inovações em uma literatura – através de traduções de obras de Honoré de Balzac para o português, tomamos conhecimento do realismo francês –; como o meio pela qual uma obra literária influencia outra – alguns apontam que o português Eça de Queirós baseou seu romance *O Primo Basílio* no romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*; e baseou-se tanto que a obra de Queirós seria uma mera cópia da obra de Flaubert. São muitas semelhanças, de fato: os mesmos temas de traição feminina e convenções burguesas do século XIX, conduzidos em estruturas narrativas realistas muito similares, entre outros aspectos miúdos de dislumbre em que as heroínas se encontram; porém, a obra de Queirós percorre um viés mais satírico do que a obra de Flaubert. No artigo de Silviano Santiago, “Eça, autor de Madame Bovary” (1978), *O Primo Basílio* não é visto como uma cópia de *Madame Bovary*, mas uma criação de Eça de Queirós. O título, aliás, retoma o nome do conto de Jorge Luiz Borges *Pierre Ménard, autor de Quijote* – o texto de Borges também discute o estudo das fontes em obras reescritas ou baseadas em outras. O que Santiago afirma é que Queirós tomou o modelo de Flaubert em vários aspectos, mas observar apenas as semelhanças entre as obras é empobrecer a leitura que se pode ter desta obra e da própria produção literária de Portugal do século XIX. A originalidade de *O Primo Basílio* não é a criação de um novo modelo, mas a transgressão do modelo imposto pela literatura das culturas dominantes, como a literatura francesa. *O Primo Basílio* se porta quase como uma metalinguagem, apontando e exagerando as

características, valores e considerações que seu “modelo”, *Madame Bovary*, apresenta do adultério. Se a obra de Queirós recebe “influência” da obra de Flaubert e de sua cultura dominante, a influência não é recebida passivamente, apenas como molde; cria-se uma nova obra crítica e pensamento acerca de culturas a partir dali.

A tradução pode nos ensinar não só sobre uma literatura, mas sobre todo um modo de ver de uma dada cultura. Lefevère procura demonstrar que não há neutralidade na tradução. E no ensaio de Octavio Paz, “Traducción: literatura y literariedad”, há algumas ideias que corroboram com esta visão culturalista: “O mundo deixa de ser um mundo, uma totalidade indivisível, e se separa em natureza e cultura; e a cultura se divide em culturas. Pluralidade de línguas e sociedades, cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo (PAZ, 2009, p.13)”. A tradução vai além da tradução inter-lingual, na visão do mexicano:

Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único (PAZ, 2009, p.13-14).

A necessidade de se traduzir obras, portanto, pode partir do fato de que podemos conhecer novas culturas a partir destas; o original pode necessitar da tradução para que seu texto e significados passem adiante.

As obras são rascunhos, como diria Jorge Luis Borges em *Traduções homéricas* - admitindo sempre novas maneiras de interpretações. “Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho 9 é (...) inferior ao rascunho H – já que não pode haver senão rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço” (BORGES, 2008, pp. 103-104). Podem ser considerados rascunhos tanto a *Ilíada* de Homero quanto alguma obra poética brasileira mais recente. O texto de origem, a *Ilíada*, de fato possui seu início mitológico em textos orais que Homero escutara e dos quais se apropriara para escrever este cânone mundial. Sua obra, já rascunho destes textos orais, serviu de rascunho para séculos de histórias baseadas nela; até mais que baseadas, as histórias apropriaram-se de sua matéria e transformaram-na. É o processo pelo qual passam obras dos séculos mais recentes; não existe a cópia, mas a reescrita, como Compagnon observa em seu livro sobre o trabalho da citação.

2.4 - A TESOURA DO AUTOR

Antoine Compagnon, em seu livro *O trabalho da citação* (1996), escreve ensaios com toques poéticos sobre o que para ele é a necessidade, na criação literária, da citação de outras leituras. Um autor nunca estará totalmente isolado em relação ao cenário literário de que participa; há sempre uma relação dialética com outros escritores, seja ela de afirmação ou negação, de repetição ou adulteração. No tópico “Reescrita”, Compagnon afirma que escrever é sempre reescrever, e não difere do trabalho da citação – o trabalho do escritor de citar outros escritores em sua obra, mesmo indiretamente. A citação irá unir o ato de leitura ao ato de escrita. Ela representa a prática arcaica do recorte e colagem. Toda prática de texto é citação, e por isso não há como definir exatamente a citação. Segundo Compagnon (p.41), o modelo da citação está na origem arcaica e atual da escrita. Pode-se dizer arcaica pois remete à citação das fontes, das primeiras histórias, criando então os primeiros textos, e atual porque fazemos citações de outros textos para nossas criações todo o tempo.

Compagnon (p. 42) discute poeticamente sobre o limite em que a escritura se perde em si mesma, a cópia. Citando Aragon: (...) copiar, isto é mal visto, [sic] observem que todo mundo copia, mas há aqueles que são espertos, que trocam os nomes, por exemplo (...)” (apud Compagnon, p. 42), se apropriam de outros sem os citar. Compagnon traz o exemplo do texto de Borges *Pierre Ménard, autor do Quijote*, conto dentre os compilados no livro *Ficções* (1941). O argentino conta a história de Ménard, escritor francês do século XX que deseja reescrever alguns capítulos isolados de *Dom Quixote* de Cervantes, obra do século XVII e cânone da literatura mundial, repetindo exatamente as mesmas palavras do autor original. Cópia ou reescrita? Pois Compagnon vê esta obra de Borges como a exploração mais tênue e aguda do campo da reescrita. Se a criação/escrita é sempre uma reescrita, há mecanismos de regulação, que variam segundo as épocas e trabalham para que ela não seja meramente uma cópia, mas uma citação. Quais então os mecanismos para dizer que a obra de Ménard não seria uma mera cópia de Cervantes, se todas as palavras estão exatamente repetidas? Cita Compagnon o conto de Borges:

(Menard) não queria compor um outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quijote*. Inútil acrescentar que ele nunca imaginou uma transcrição mecânica do original, não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era reproduzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES apud COMPAGNON, 2007 p.43).

O conto, em forma de resenha de um crítico literário acerca do trabalho de Pierre Ménard, ilustra alguns dos mecanismos que Ménard utilizou para sua tarefa de recriação: inicialmente, deveria conhecer bem a língua do original e “ser” Miguel de Cervantes, com suas crenças e suas visões de mundo. Mas o crítico diz que Ménard descarta a ideia, pois acha mais interessante a passagem por suas próprias experiências em vez das de Cervantes. O crítico cita uma carta na qual Ménard agora toma a palavra: ele pensa nesta obra de Cervantes não como um livro “inevitável”. Cita diversos outros autores literários que crê mais importantes, e para ele o *Quixote* é um livro não escrito devido a tê-lo lido no passado em sua adolescência e pouco ter se afeiçoado a ele. No entanto, Ménard toma a tarefa de reescrita, e clama ter muito mais dificuldades para escrevê-lo que Cervantes, dada a dificuldade de escrever uma obra de grandiosidade apropriada para o século XX, depois de tantas histórias e fatos complexos já escritos e decorridos entre a obra de Cervantes e a obra de Ménard. Para o crítico, Ménard está citando, mesmo sem mudar uma única palavra do texto de Cervantes, toda carga teórica, filosófica, literária, cultural que surgiram entre o autor do século XVII e o do século XX. O texto de Borges se torna um excelente parâmetro para a concepção de citação e reescrita de Compagnon, pelo fato de não existir criação de texto isento de qualquer citação, por mais ínfima que seja esta fonte de citação. Segundo Silviano Santiago:

O trabalho de Pierre Menard poderia pois encontrar a sua razão de ser e a sua metáfora no título da primeira seção de Ficciones: "caminhos que se bifurcam". A escolha consciente por parte do autor diante de cada bifurcação e não mero produto do acaso da invenção. (SANTIAGO, 1978, p.51)

“Esse é o ponto limite para o qual tenderia uma escrita que, enquanto reescrita, se concebesse até o fim como o devir do ato de citação” (COMPAGNON, p. 43). Compagnon então pergunta quais textos seriam interessantes para o ato da reescrita, os livros que, no momento da escrita, o autor gostaria de reescrever. Ele toma como parâmetro uma citação de Roland Barthes, os textos “escriptíveis”, textos que o autor gostaria de “levar adiante”, passar talvez a mesma mensagem. Compagnon diz que devem ser livros com os quais o autor quer manter relação, tomando o duplo sentido de “relação”: a relação que o autor pode ter para usar uma narrativa como citação, e a ligação afetiva, eletiva, com esta narrativa. Não quer dizer, segundo Compagnon, que o autor deseja tomar o lugar da escritura original do livro, que o inveja, o copiaria ou tomaria a obra como sua, o imitaria, o atualizaria ou citaria por extenso. O texto interessante a se reescrever é o texto “escriptível”, aquele cujas ideias lhe convém. O autor usará

sua própria maneira de citação da obra elegida, transformando-a em sua própria matéria criativa. “É por isso que esse texto não é nunca o mesmo livro, é por isso que o *Quijote*, de Menard, é também um outro Quixote” (p. 43). Por exemplo, pesquisas acadêmicas podem ser consideradas criações dos seus próprios autores, mesmo que citem extensamente em seus trabalhos vários outros autores.

2.5 – ENTRE O PAPEL E O DIGITAL

Deve-se perguntar se o suporte novo implica uma alteração formal no texto transportado. No estudo de caso do site de Allison Clifford, era a mesma língua, o inglês – não houve tradução interlínguas, mas é possível falar em reescrita, por exemplo, na visão de Roman Jakobson e Antoine Compagnon. São acrescentados aos poemas recursos do suporte “computador” que não havia no papel, e assim os poemas concretos, antes como manchas estáticas, agora se aproximam muito mais da cinese desejada; a proposta concretista de uma linguagem dinâmica e visual é potencializada, e as materialidades da forma do poema se tornam mais perceptíveis e evidentes ao leitor.

A reescrita deseja doar ao escritor-transcriador um momento de criador – Clifford tornou-se trans-criadora de cummings, ao mudar a forma de apresentação, porém não o conteúdo do poema, e ainda acrescenta novas maneiras de visualizar e interpretar tais poemas. Friso aqui que estou apropriando-me do termo *Transcrição* e estou partindo dele para o enfoque de uma parte específica deste conceito, mas não utilizarei o conceito propriamente. Transcrição é uma forma de tradução criada por Haroldo de Campos em artigos como “A arte no horizonte do provável” (1969), “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (1989), “Transluciferação mefistofáustica” (1981), entre outros. Para realizar a transcrição de um texto considerado poético por Campos, ou seja, um texto que possua complexos jogos de linguagens e que sua essência poética esteja muito mais trabalhada do que a compreensão da mensagem do poema, pensa-se em um cuidado maior com os aspectos visuais e fônicos das palavras – o objetivo é a reconfiguração, no idioma para o qual aquele texto é traduzido, da *forma significante* do poema (pensando na dicotomia significante-significado de Saussure), e não a mera reconstituição da mensagem do poema traduzido. A transcrição visa à “concretude” do poema, aos aspectos sonoros e visuais da palavra na qual está o sentido. Aproprio-me aqui da reconfiguração da

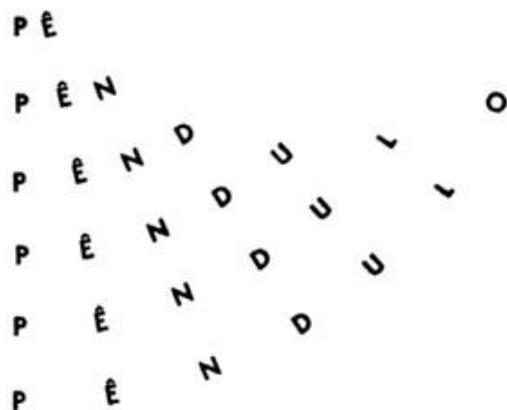
forma significativa de alguma obra, visando à recriação e à intertextualidade em outras correntes de reescrita já discutidas acima.

Esse movimento constitui, a meu ver, um processo de criação em que o autor-escritor-recriador, agora toma o lugar de criador, ainda que partindo de uma matéria pré-existente, outro poema. Haroldo de Campos, ao comentar o texto de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor”, no seu texto “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (1989), pensa a “reencenação da origem e originalidade através da plagiotropia” (p.197). Haroldo de Campos explica sua concepção de plagiotropia da seguinte forma, seguindo essa concepção da literatura como jogo intertextual – jogo de citações e “plágio”:

“A plagiotropia (do grego *plágios*, oblíquo; que não é em linha reta; transversal; [...] e resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. (...) Tem a ver, obviamente, com a ideia de paródia como ‘canto paralelo’, generalizando-o para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata”. (CAMPOS, 1984, s.p. apud SELIGMANN-SILVA, 2005, p.200)

Não é linear o processo criativo da reescrita. Pode-se considerá-la, sim, um canto paralelo e a derivação que produz no material pré-existente ou “original” no qual se baseia não é sempre imediata; é uma derivação que não se mostrará tão claramente no texto. Não é um processo ao qual podemos colar rótulos e dizer que a mesma fórmula sempre dará certo – algum autor pode tentar escrever um texto novo através da reescrita, mas pode simplesmente criar uma cópia. Não seria algo original seu. Não é assim que funciona qualquer processo de criação subjetiva como a criação de poesia.

A própria passagem de um suporte para outro de veiculação midiática já suscita discussões: “mas é reescrita quando passamos um poema que estava impresso em papel para o computador? Isso não é apenas mudança multimídia?” Bom, vejamos alguns exemplos de quando há a passagem de um poema de suporte impresso para o suporte digital, ocorrendo o que considero como a reescrita – poemas impressos que agora podem ser conferidos no site *Youtube*. É o caso do poema “Pêndulo” (1962), de E. M. de Melo e Castro, na tradução-interpretação de Christian Caselli.



(Imagem 7 – *Pêndulo*, Melo e Castro)

O poema impresso de Melo e Castro exibe diversas letras “P” dispostas em uma coluna, vista a partir da margem esquerda do espaço da página. A partir desta coluna, no terceiro “P”, acopla-se a letra “Ê”. A cada verso, são acrescentadas letras de forma que o último verso exibe em letras garrafais a palavra “PÊNDULO”. O maior atributo de visualidade neste poema é a forma como estas letras adicionadas juntam-se à coluna “P”. Estas letras partem da coluna formando uma curva, um ângulo, e não permanecem paralelas. Tal movimento de ângulo mostra a letra “O” no espaçamento do 3º verso, e não no último. Assim, visualmente enxergamos o movimento de parábola que um pêndulo acelerado realiza, e a letra “O” é a esfera amarrada ao fio deste pêndulo. O poema impresso já contém certo aproveitamento espacial da página, e virtual e potencialmente já carrega indícios de cinesia que seriam então mais explorados na poesia digital.

Então Christian Caselli vai além, neste vídeo do *Youtube*. O webdesigner toma cinco poemas de cinco autores de poemas concretos, e os reúne no vídeo “Cinco Poemas Concretos”. Dentre eles está sua reescrita do poema de Melo e Castro. Uma única música, de sons rascantes, de mistura confusa de diversos instrumentos musicais, compõe a trilha sonora da apresentação dos cinco poemas em contínuo. O poema se apresenta então da seguinte forma: uma coluna de oito “P”s de cor branca num fundo preto desce do teto da tela, bem ao centro. Descem em seguida “Ê”s, “N”s, “D”s, “U”s, “L”s e um “O” da mesma direção da primeira coluna. Todos se sobrepõem, é uma coluna emaranhada de letras. Lentamente, e depois em movimento mais acelerado, vemos a letra “O” realizar o movimento de parábola para os dois lados da coluna,

mostrando as letras que formam a palavra “pêndulo” e ao mesmo tempo a movimentação deste objeto que estava já *virtualmente* contida na obra de Melo e Castro. O movimento torna-se muito rápido, até diminuir e parar mais uma vez na coluna emaranhada de letras, e subir no mesmo ponto central da tela de onde veio.

A reescrita então se dá quando Caselli acrescenta movimentos ao poema de Melo e Castro. Um poema já existente, impresso em uma coletânea, que “virtualmente” continha o movimento de um pêndulo, e o autor-reescritor utiliza ferramentas dos meios digitais. É possível que tenha utilizado o Movie Maker, software disponível em computadores da marca Windows, para edição de vídeos. A camada de reescrita é o modo como Caselli adiciona o movimento ao pêndulo de Melo e Castro. Foi sua a escolha da trilha sonora, quais cores, qual velocidade, qual o modo de interação para apresentar ao espectador internauta este vídeo que caracteriza sua marca de criação poética. O *webdesigner* preocupou-se em trazer para sua criação, sua reescrita, o aspecto visual do balançar contido no poema de Melo e Castro; esta obra possibilita demonstrar mais claramente o movimento do pêndulo, apenas sugerido para o leitor do poema impresso. A apropriação de Caselli de um poema anterior, sem modificá-lo, não bastaria para configurar sua obra como uma recriação. O diferencial, o que configura a parte criativa de Caselli, é a forma como ele conduz o movimento do poema de Melo e Castro. Caselli poderia simplesmente imitar o balançar comum de um pêndulo, mas ele embaralha as letras, as tranforma em uma única coluna, as junta em um único ponto da tela. Ele também utiliza os recursos do seu suporte, o computador: insere uma música inquietante, troca a coloração do espaço do poema e das letras. Haveria várias maneiras de demonstrar o poema de Melo e Castro na internet, como por exemplo só tirar uma foto do poema e jogá-lo em um blog. Estático, exatamente da mesma maneira em que se encontra no papel impresso. Mas Caselli trabalhou com a potencialidade virtual incluída no poema, expandindo-a com suas próprias escolhas de o quê modificar no poema anterior.

Em 1974, um compositor brasileiro, Gilberto Mendes, compõe e rege baseado no poema de Pignatari a obra “Motet em ré menor”, realizada pelo coral da Universidade de São Paulo no mesmo ano. O áudio desta composição foi gravado, e em 2006 foi postado no *Youtube* pelo usuário Rodrigo Almeida um vídeo no qual faz a junção do poema de Pignatari e a composição de Gilberto Mendes. Não é certo que a autoria desta reescrita seja de Rodrigo Almeida, pois ele só identifica as autorias do poema e da composição em seu vídeo. Porém, é um trabalho de reescrita muito interessante. Ele não só juntou o poema estático e a música, como ocorre em outro vídeo adicionado por um usuário chamado Roberto de Azevedo. No vídeo de Rodrigo Almeida, o poema se apresenta desta forma: o fundo está predominantemente em vermelho, cortado ao meio por uma faixa branca na horizontal que performa movimentos de ondas para esquerda e direita; a faixa branca assemelha-se à faixa branca na embalagem do refrigerante Coca-Cola. O poema está ressaltado em letras brancas com sombreamento, e as palavras do poema alteram-se rapidamente, sumindo e reaparecendo no mesmo lugar, ao som da música de Mendes. O movimento de “piscar” pode lembrar aqueles letreiros de néon, propagandas físicas de estabelecimentos comerciais. Mas ainda não está o poema completo ali: em um momento de tensão da música, as palavras cessam seu movimento, podemos ler todas as palavras juntas. Ouve-se um barulho de palmas, e o coro grita a última palavra, enquanto ela rapidamente pisca na tela: “Cloaca! Cloaca!”.



(Imagens 10 e 11– *printscreens* do poema de Rodrigo Almeida)

Há alguns elementos de apropriação do poema visual de Rodrigo Almeida, como o poema que foi impresso em uma revista, e a utilização de uma gravação sonora. Mais ainda, o autor adicionou uma mescla de movimentos que a princípio no poema impresso não está sugerida. Mas sugere-se então a velocidade e piscar de luzes de uma propaganda, de um poema

que antes era um anti-anúncio! Foi Almeida quem pensou em acrescentar em sua recriação as palavras do poema em movimentação oscilante e rápida, e ainda juntar a velocidade desta oscilação com uma composição relacionada ao poema que fora a obra, o material utilizado para esta poesia visual. Como o poema de Décio Pignatari pode ser lido de diversos pontos, do princípio ou do fim, do lado direito ou esquerdo, é também incerto o movimento de “piscar” das palavras, a anti-propaganda que se mostra com as cores, brilhos e rapidez de uma propaganda televisiva.

Temos ainda mais uma exemplificação de reescrita de um poema impresso para uma versão digital. Trata-se de um poema que enaltece a miscigenação cultural brasileira: tanto aparecem os elementos intrínsecos brasileiros, como elementos de cultura estrangeira. É um poema visual criado a partir da música “Batmacumba” (1969), composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso e gravada na versão mais famosa pelo grupo tropicalista Mutantes e presente no álbum *Tropicália (ou Panis et Circensis)*. A posição da letra da música no encarte já sugere a disposição de um poema concreto, apenas pela supressão gradual das palavras de apenas um verso repetido 12 vezes em 12 estrofes, e gradualmente o verso é desconstruído e reconstruído novamente em 26 estrofes, em forma simétrica.

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
Bat Macumba ê ê, Bat Macum
Bat Macumba ê ê, Batman
Bat Macumba ê ê, Bat
Bat Macumba ê ê, Ba
Bat Macumba ê ê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum

Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá! (GIL, Gilberto, 1969.)

É interessante que nesta letra icônica é sugerida a ligação entre ícones populares e brasileiros ligados ao sincretismo religioso na palavra “macumba”, e um super-herói americano em “Bat”, o “Batman”. Este “bat” também pode remeter ao ato de “bater”, de reproduzir a batida de algum instrumento de percussão, muitas vezes utilizado para compor músicas. “Bat”, indo mais além, pode ser interpretado como parte da gíria “bate onda”, o estado em que uma pessoa entra quando está em estado de transe normalmente induzido por drogas alucinógenas, ou quando os integrantes dos rituais de Candomblé, comumente apelidado de “macumba”, entram em transe e dizem receber os entes espirituais de sua religião.

Em 10 de setembro de 2011, o usuário reinaldoazevedo2222 adicionou um vídeo no youtube que utiliza parte da mesma estrutura de desconstrução e reconstrução do verso repetido. Ouve-se ao fundo o início instrumental da música de Gilberto Gil e Caetano Veloso, enquanto é apresentado um fundo branco. Quando a música começa a ser cantada, aparece o verso por extenso “Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá” transcrito na tela ao mesmo tempo em que as sílabas são pronunciadas. A fonte na qual o verso está transcrito está predominantemente em verde-escuro, com excessão das duas letras, “bá”, em amarelo. A transcrição da letra possui uma pequena diferença em relação ao que lemos nos encartes dos cds, sendo: “batmacumbaiêê batmacumba**oba**” (a ênfase do fonema “i” e na junção do “obá” à repetição de *batmacumba*). Na versão impressa, este verso é repetido 12 vezes por extenso; no vídeo, a estrofe se apaga e reaparece no mesmo canto superior esquerdo da tela branca. Quando se inicia a desconstrução do verso, no entanto, Reinaldo Azevedo mostra-os em comparação, assim como aparece no poema/música, sempre paralelos à margem esquerda do espaço em branco. Nos versos, as

últimas letras estão sempre coloridas de amarelo (só em 3 estrofes, as que terminam por “batmacumba**bá**/batmacumba**ô**/batmacumba**ba**, estão com duas letras pintadas; o restante das estrofes menores possui somente uma letra amarela no final). Quando termina a disposição do verso desconstruído-reconstruído, uma linha diagonal amarela é insinuada, desenhando dois triângulos verdes, que preenchem todo o lado esquerdo da tela. Altera-se o verso menor, “batmacumbaiêiê”, em um espaçamento menor que o preenchimento da tela, e o “batmacumbaobá” tomando toda a extensão do lado esquerdo, em torno de 4 vezes. As estrofes reaparecem, mas agora elas não desfazem o movimento encurtado e expandido entre as estrofes diminuídas, então sempre se enxerga a forma losangular. Em um momento de suspensão da música, as letras piscam em cores neutras para as cores anteriores verde e amarelo repetidamente, até que se vê todo o preenchimento do lado esquerdo da tela alternar-se rapidamente com o lado direito da tela. Desta forma, ficam espelhados, preenchendo toda a tela. O autor então traça linhas amarelas por cima das letras amarelas, formando um losango amarelo fechado, e vai acrescentando ao losango uma bola azul riscada por uma linha branca no meio, que monta por cima das letras da música a forma da bandeira do Brasil.

Nestas reescritas, os autores puderam enxergar a cinese que estava *virtualmente* contida nos poemas visuais. Quando falo no termo “virtualmente”, me refiro à ideia do filósofo francês Pierre Lévy, desenvolvida no livro *Cibercultura* (1999). Para o autor, “virtual” pode ser entendido em três sentidos: 1) técnico, ligado à informática, 2) uso corrente e 3) filosófico. No sentido filosófico, “é virtual aquilo que existe em potência e não em ato” (p.0 47). Segundo o autor, este virtual encontra-se antes da concretização efetiva ou formal – como a árvore que está possivelmente presente em um grão. No uso corrente, a palavra virtual é empregada para falar de algo que é irreal, já que a “realidade” pressupõe a materialidade. A expressão “realidade virtual” até soa estranha, depois desta definição. Crê-se que deva existir a dicotomia real x virtual, e que não deve existir as duas coisas ao mesmo tempo. Segundo o autor (1999 p. 47), contudo, a rigor, em filosofia, o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. A virtualidade da árvore no grão é uma possibilidade real, sem ser atual.

Lévy (p.47) diz que é virtual toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados. Uma palavra, por

exemplo, é uma entidade virtual; a palavra “árvore” é frequentemente invocada em diversos lugares e tempo. A enunciação deste elemento lexical é chamado por Lévy de “atualização”. Mas mesmo que seja enunciada, a palavra não existe de fato em lugar algum e não é vinculada a qualquer momento. Mas mesmo que não possamos fixá-la materialmente, a palavra é real. Da mesma maneira como uma árvore está contida virtualmente em um grão, a Poesia Visual no papel impresso contém virtualmente os movimentos projetados. E o mesmo poema, em uma nova mídia, libera este ato poético virtualmente contido. Vemos na tela do computador a potencialização do ato virtual: a cinesia da Poesia Visual está muito mais “atual”, muito mais “material” aos nossos olhos do que antes, quando no suporte do papel impresso.

Reforço que este processo de interpretação-criação assemelha-se ao que Clifford realizou com os poemas de e.e. cummings. Christian Caselli, Rodrigo Almeida e Reinaldo Azevedo criam suas obras a partir de outros originais já existentes. É a plagiotropia citada por Haroldo de Campos – o aproveitamento da matéria anterior, e as referências autorais estão com os limites confundidos, misturados.

Penso que há reescritas de poemas visuais em graus diversos. Só a transição do suporte estático do papel impresso para o suporte midiático do computador não é o suficiente para configurar uma reescrita. Não se pode dizer, por exemplo, que copiar exatamente a disposição espacial do poema, mesma fonte de letra, mesmas cores, mesmo espaçamento entre as letras de um poema que estava impresso para uma página na internet é reescrita. O autor que realizou esta transição meramente tomou o exato conteúdo de um poema e o reproduziu, não o recriou. Mesmo que mudasse levemente a fonte da letra, ou sua cor: a potencialidade que está contida naquele poema visual, como por exemplo o “pêndulo” de Melo e Castro, continua no mesmo estado. Para que aconteça alguma das possibilidades de reescrita, é necessário que a contribuição do “re-autor” se faça presente. Há também o momento em que um autor toma sua própria obra e a reinventa, e certamente é um caso de reescrita a ser pensado – autores como Haroldo de Campos e Herberto Helder se recriam, se reescrevem com certa frequência.

As reescritas de autores que tomam matérias já existentes e os recriam, os reescrevem, e transformam-nos em sua própria criação, podem ser encontradas em graus diversos. O Quixote de Cervantes reescrito por Ménard, personagem fictício de Jorge Luis Borges: é aqui o limite

ínfimo da reescrita, com a escrita indêntica, mas repleta da carga cultural de citações que dão ao *Quixote* novas interpretações. Não se trata de um poema visual, como os outros exemplos deste capítulo, mas podemos discutir a partir daqui o quão delicado seria creditar a autoria de uma reescrita, até onde vai o trabalho criativo e onde começa a cópia, o plágio. Trabalhos como de Christian Caselli, Rodrigo Almeida e Reginaldo Azevedo já exploram os fatores da visualidade, modificando, recriando de forma mais ousada a partir dos poemas, e acrescentam outras ferramentas, como a música, para aguçar a interatividade dos internautas que assistem seus vídeo-poesias. Pode haver menos exploração musical no site de Allison Clifford, mas aqui ela aumenta o fator da interatividade com os internautas: a reescrita dos poemas de Cummings passa pelo processo de interação dos leitores. Eles escolhem quais caminhos pelo site que podem seguir, e estabelecem junto com Clifford a subjetividade da experiência poética aos seus próprios modos. Nenhum dos autores, além de Mênard, demonstra diretamente o mecanismo de reescrita, o tomar outras obras pré-existentes e reescrevê-las, como sua própria autoria; Mênard claramente aponta sua obra como reescrita e também um novo original. Clifford ainda procura delimitar sua cooperação, enquanto que Caselli, Almeida e Azevedo apropriam-se mais livremente das obras.

CAPÍTULO 3

3.1 - HIPERTEXTO E SEUS ASPECTOS

No capítulo anterior, vimos diversas concepções de Reescrita e seu papel na criação de poesia. Lembramos de Borges e sua citação de que todo texto é rascunho – obras em quaisquer tempo irão usar processos de recriação para a criação poética. No ambiente da internet, vemos também a intertextualidade, a releitura de textos anteriores e a recepção exercerem enorme influência nos textos criados no domínio midiático. A ideia de rascunho torna-se mais nítida na medida em que a participação dos leitores na construção da obra é maior; no site de Allison Clifford, os leitores devem clicar em palavras dos poemas, para que então eles brotem, mexam-se, e criar sua própria navegação e compreensão poética.

Antes de discutir a criação poética no meio digital, é interessante vermos algumas definições acerca dos conceitos usados para falar deste mesmo meio. Já foi comentada uma das visões sobre o que é o Virtual, de acordo com Pierre Lévy – uma promessa de potencialidade da ação contida virtualmente em um objeto ou, neste caso, em um poema Visual; mas neologismos como “hipermídia”, “hipertexto”, “mídias”, “interatividade”, o “digital” e/ou “eletrônico”, conceitos recentemente observados no estudo das práticas concernentes aos meios digitais tais como computadores, tablets, smartphones, serão melhor esclarecidos. Passando por estas definições, é preciso repensar o papel do autor. Ele trabalha agora permeado de novas ferramentas, e a construção do significado passará pelo leitor de maneira mais ativa. Primeiro, apresento alguns conceitos acerca do espaço no qual a literatura está tomando novos rumos, o espaço digital, o ciberespaço e a cibercultura.

Tomo agora o artigo de Jorge Luiz Antonio para definir alguns dos conceitos relacionados à intertextualidade, conceitos que se repetem quando falamos de meios digitais – “Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia” (ANTONIO, 2012). Conceitos estes que ajudam a melhor entender o processo criativo de poesia no meio digital ou “tecno-arte-poesia, (...) tipo de poesia contemporânea que não se enquadra completamente nos cânones literários do meio impresso” (2012, p. 64). Segundo Luiz Antonio, quatro conceitos devem ser abordados: a intertextualidade, a hipertextualidade, a hipermedialidade e a transmidialidade. Acrescentando, o autor diz ser inerente a estes conceitos

anteriores a interatividade, pois esta se apresenta implícita na noção de leitura não linear, típica da Poesia Visual. Segundo Luiz Antonio, muitos destes prefixos, radicais e adjetivos contêm ideias contemporâneas relacionadas à tecnologia, ao webdesign: inter-, hiper-, e-, trans-, -textualidade, -midialidade e –disciplinaridade, eletrônico ou digital. Os entrecruzamentos morfológicos apresentados procuram observar os meios tridimensionais, bidimensionais (aqui, o impresso), os digitais e os híbridos (neologismo: junção de cibernético e híbrido). Há também uma história, segundo o autor, que acompanha o surgimento de processos criativos que envolvem literatura, poesia, artes, design e tecnologias, com seus primórdios no final do século XIX, um primeiro momento do século XX com as vanguardas, e um recrudescimento a partir da segunda metade do século XX e voltando nos dias atuais.

O autor cita Tiphaine Samoyault para refletir a literatura com base na intertextualidade, do texto *Intertextualidade* (2008):

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam (...) (SAMOYULT 2008, p.9 apud ANTONIO, 2012, p. 68).

Antonio comenta que essa relação que a literatura possui com sua própria história serve como instrumento teórico de que se valem a crítica, história e teoria literária para compreender as obras literárias:

A própria história da tecno-arte-poesia é uma história da sua origem e de seus diálogos intersemióticos com outros textos. Sob o ponto de vista da semiótica, à história dos expedientes verbais, pode-se acrescentar a dos expedientes não verbais; ela poderia ser denominada de história das negociações da poesia com os signos verbais e não verbais e poderíamos datá-la a partir do final do século XIX, incluindo alguns precursores dos séculos anteriores. (ANTONIO, 2012, p. 68).

Para falar de intertextualidade, Luiz Antonio também invoca a figura de Julia Kristeva, e ele resume o conceito da autora através de dois parágrafos de dois artigos publicados na revista *Tel Quel* (um em 1966 e outro em 1967), e que são compilados em livro (1974):

[...] O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* anterior ou sincrônico.

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto de modo que o eixo horizontal (sujeito destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (texto). E Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (KRISTEVA, 1974, p. 65 apud ANTONIO, p. 69).

Ao estabelecer eixos horizontal e vertical, diz Antonio (2012), Kristeva aponta para uma possível leitura não linear:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 1974, p. 174 apud ANTONIO, p. 69).

Segundo pondera Antonio, o espaço textual múltiplo depende do quadro de referências de cada leitor, mas a relação entre os textos representa as reflexões da década de 60, especialmente com o desenvolvimento dos estudos semióticos em sua relação com as artes, a literatura e a poesia. O autor cita novamente Samoyault, que estabelece uma tipologia de práticas intertextuais (2008, p.48-67): citação, alusão, plágio, referência; paródia e pastiche; integração/colagem e operações de colagem. Ao falar de colagem, o autor cita o livro de Antoine Compagnon.

Em seguida, Jorge Luiz Antonio comenta o conceito de intermedialidade em Dick Higgins (1997). Tal conceito foi elaborado na década de 60 para descrever as atividades frequentemente problemáticas e interdisciplinares que ocorriam entre gêneros que se tornaram predominantes na época: desenho e poesia, pintura e teatro, performance e poesia falada etc. A junção destes gêneros criou a necessidade de novas denominações para representá-los, como Poesia Visual, Arte Performática, Poesia Sonora etc.

O autor comenta que, devido ao alastramento da literacia de massa, através de televisão e rádio, a forma do público em geral de encarar o mundo mudara. Retiro esta citação do site “Português em Regra” para explicar um conceito mais claro de Literacia:

O conceito de literacia, definido em recentes dicionários de Português, aproxima-a do de alfabetização. No Dicionário da Academia define-se como “a capacidade de ler e escrever; condição ou estado de pessoa instruída”, e no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa é “a

qualidade ou condição de quem é letrado; o mesmo que alfabetização”, acrescentando-se, contudo, que literacia designa também um “conjunto de práticas que denotam a capacidade de uso de diferentes tipos de material escrito.” O conceito de literacia é muito mais amplo do que o de alfabetização, pois engloba o uso de práticas socioculturais e históricas de criar e interpretar o sentido através de textos. A literacia é dinâmica e não estática, uma vez que envolve o domínio da relação entre as convenções textuais e o contexto, bem como a capacidade de agir criticamente sobre tais relações (MONTENEGRO, Helena Mateus. *Literacia*. [S.I.], 31 de agosto de 2012. Disponível em: <<http://portuguesemregra.blogspot.com.br/2012/08/literacia.html>>. Acessado em: 10 novembro de 2014).

Segundo Luiz Antonio, a consequência do impacto das mídias de massa gerou em nós, público consumidor destas mídias, predileção para a simplicidade, para uma arte baseada nas imagens latentes que um artista sempre faz para atingir seu objetivo. O autor diz que procuramos enxergar a totalidade, uma vez que a relação dialética entre mídia de massa e público se tornou mais veloz e gerou pessoas mais ansiosas e impacientes para chegar às imagens básicas. Foi criada uma geração que anseia pelo agrado imediatista.

Percebendo esta demanda, artistas têm mudado seus meios para adequar-se a essa situação, diz Luiz Antonio, a tal ponto que os meios, os suportes, quebraram as formas tradicionais e se tornaram meros pontos turísticos de referência. Assim, o artista deveria ser mais versátil na sua produção em diversas mídias ou correria o risco de cair no anonimato. Por outro lado, a facilidade com que artistas procuram conduzir a semântica de suas obras pode empobrecer a criação artística. É recorrente ouvirmos professores escolares queixarem-se do empobrecimento de vocabulário de alunos de redação ou aulas de português, e atribuírem este processo de empobrecimento ao uso excessivo de abreviações internetescas, à necessidade de velocidade de comunicação que cria uma linguagem empobrecida de reflexões maiores sobre qualquer assunto. Reflexo disso é a quantidade de alunos reprovados na redação no processo do ENEM, Exame Nacional de Ensino Médio de 2014-2015: mais de 530 mil alunos. “Destes, mais de 13 mil copiaram textos motivadores da prova, mais de sete mil escreveram menos de sete linhas, mais de quatro mil fugiram do tipo textual, mais de três mil tiveram trechos incoerentes com o contexto, 955 feriram os direitos humanos e outras 1.500 zeraram por outros motivos”, segundo o jornal eletrônico Gazeta do Interior (2014). Desta forma, é um assunto que ainda muito se discute: até onde as facilidades da rede Word Wide Web podem favorecer criações poéticas, quando esta pode oferecer muitas distrações a cidadãos em formação?

A linguagem da internet poderia, sim, empobrecer a linguagem de cidadãos em formação, tanto para textos dissertativos, no caso das redações, como textos poéticos. Mas isso é só um lado da questão: a internet em si não contém intrinsecamente empobrecimento de linguagem, ou outros danos maiores como a facilitação de exploração sexual, terrorismo, entre outras violências. O artista também não deve ser o sujeito sempre a agradar o público. A arte não deve reduzir-se apenas à aceitação econômica do mercado, e o artista fazer malabarismos para ter aceitação do grupo. Se é do intento do artista, ele tem o poder de criar em liberdade, quer sejam obras belas e talvez herméticas, quanto algo para agradar ao público. Há obras interessantíssimas a serem exploradas na vastidão da internet que talvez não sejam muito famosas ou tradicionais em seus métodos, mas valem a pena ser exploradas. As mídias digitais, a internet, são *instrumentos*, ferramentas que podem ser utilizadas para o bem e para o mal, para o útil e o inútil, para o belo e o grotesco, etc. Cabe a cada um ter o seu objetivo de uso em mente, e para cidadãos em formação como os adolescentes vestibulandos terem ao seu auxílio aconselhamento e guias para a utilização mais proveitosa dessas ferramentas.

No texto de Klaus Dencker (2012), o autor afirma que o principal papel da poesia visual é mostrar uma nova consciência sobre contextos (lembrando que a poesia visual só funciona quando ela está dentro de um contexto), e novos sistemas de referências linguísticas. Com a poesia visual, a linguagem adquire características além da linguagem alfabética.

Mas usar só a poesia visual acaba com o ideal de escrita alfabética, a escrita somente com gráficos alfabéticos sem a preocupação com organização espacial do poema, escrita que utiliza tradicionalmente somente os signos gráficos verbais? Realizar a escrita em meios digitais acaba com a ideia de livros impressos? Dencker cita um trecho de uma palestra de Vilém Flüsser, intitulada “Será que a escrita tem futuro?”. Flüsser comenta:

Escrever é a expressão de uma consciência... De todos os lados, aparecem imagens (fotografias, cinema, televisão, vídeo, imagens de computador), um universo de imagens técnicas que rompe com o fluxo louco da escritura. São os novos tipos de imagens. Eles não se originaram na antiguidade, de mitos, do pré-consciente; mas, sim, de um novo modo de escrever. Nem de lendas ou inscrições, mas é um produto gerado por “programas”. Essas imagens programadas, portanto, não parecem ser uma espécie de retrocesso à escritura dos analfabetos, mas, ao contrário, um estímulo para uma escrita normativa. Esperamos por uma nova literatura: não mais representada através de símbolos, e sim, normativa; não mais teremos documentos, e sim, programas... A literatura do futuro não mais será em uma linguagem falada, e sim, o registro de “ideias” (mais ou menos como a chinesa). (FLÜSSER, 1985, p.25, apud DENCKER, 2012, p.146).

Esse tipo de linguagem que Flüsser apresenta poderia conduzir à ideia do fim da era dos livros. Mas o que esse “fim” implica? Há a ideia comum de que a substituição completa das mídias predominantes de comunicação de cada época pudesse levar ao colapso comunicacional. É uma visão de colapso cultural que costuma se repetir: pensaram que a comunicação entraria em caos quando, com a invenção da máquina de Gutemberg que poderia imprimir textos em massa, a linguagem oral seria muito menos utilizada. Foi pensado em um colapso cultural com o advento da tevê, por alguns considerada uma “febre devastadora (...) que ameaçava a cultura filmica e o hábito da leitura” (p.147). Repete-se a visão de caos comunicacional com a chegada da mídia computador: áudios e vídeos parecem acabar com o livro, e enfraquecer as habilidades humanas.

Dencker também pergunta se estamos passando por uma crise de percepção que sucedeu à crise linguística do século XX. Esta crise de percepção se baseia em que, com o uso das mídias técnicas, como fotografia e cinema e televisão, perceberíamos o mundo em um processo mecânico, automatizado, e nossas manifestações, opiniões sobre o mundo seriam apenas reproduções mecânicas. Desta forma, esta mecanização, discussão ressaltada com a vinda das mídias digitais, ameaçaria acabar com a criatividade das artes e da literatura. Dencker comenta um estudo de Klaus Bartels de 1988 intitulado “O desaparecimento da ficção: sobre a era da literatura com as mudanças midiáticas dos séculos XIX e XX”: Bartels menciona que no Iluminismo as técnicas visuais de aprendizagem eram rejeitadas, e assim a cultura literária era arraigada na ideia de uma leitura racional, sem figuras. Esta técnica literária e racional só foi revista então com as mídias, trazendo novamente o benefício da visualidade para o aprendizado. Então, modificar a “continuidade da cultura literária” através de métodos visuais não significa “o colapso da cultura”, da “existência do livro, da literatura, ou mesmo da cultura (...)”, mas é pôr em jogo “o predomínio da função literária sobre o visual (BARTELS, 1988, p.293-256, apud DENCKER, 2012, p. 147).

Considerando estas crises mencionadas, a crise linguística e a de percepção, Dencker então pensa que a poesia visual, junto às mídias audiovisuais, pode ser interessante para contornar as crises. A técnica visual, como Dencker mencionara anteriormente, expande a visão de mundo, de contextos e de linguagens de um indivíduo. Ela pode incrementar o aprendizado. E, segundo Dencker, “seria um modo de combater o perigo da crescente reprodutibilidade, capaz de –

através de uma enxurrada de imagens, do esgotamento da linguagem e da redução da palavra – combater o nivelamento (...) da capacidade de recepção, impulsionado por um acelerado progresso tecnológico” (p.150-151).

Luiz Antonio comenta o ensaio *Intermedia* de Higgins (1984, p. 18-28), no qual o ensaísta propõe uma ruptura dos gêneros, ao mesmo tempo em que exemplifica e comenta seu ponto de vista:

Muito do melhor trabalho que está sendo produzido hoje parece desembocar entre mídias. Isso não é um acidente. O conceito de separação entre mídias surgiu na Renascença. A ideia de que uma pintura é feita de tinta sobre a tela [...] parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade [em classes]. [...] Nós estamos nos aproximando do alvorecer [de] uma sociedade sem classes, para qual a separação em rígidas categorias é [...] irrelevante (HIGGINS, 1984, p.18 apud ANTONIO, 2012, p. 72).

Segundo Luiz Antonio, o primeiro parágrafo do ensaio de Higgins têm semelhanças conceituais com a interdisciplinaridade que Barthes defende:

[...] o interdisciplinar não é uma sinecura: ele começa [sic] efectivamente (...) quando a solidariedade das antigas disciplinas se desfaz, talvez mesmo violentamente, através dos abalos da moda, em proveito de um [sic] objecto novo, de uma linguagem nova, ambos situados fora do campo das ciências que pretendíamos tranquilamente confrontar; (...) (BARTHES, 1987, p. 55 apud ANTONIO, 2012, p. 72).

O interdisciplinar [...] não consiste em confrontar disciplinas já constituídas [...]. Para praticar o interdisciplinar, não basta escolher um “assunto” (um tema) e convocar à sua volta duas ou três ciências. O interdisciplinar consiste em criar um [sic] objecto novo, que não pertence a ninguém. O Texto é, creio, um desses [sic] objectos (1987, p. 81 apud 2012, p. 72).

O autor apresenta o conceito de transmidialidade ou transmidiação em Karin Wenz (2004) e Uwe Wirth (2006) como a transferência de um texto de um meio comunicacional para outro. Wenz, segundo Antonio (2008), retomou o conceito de transmidialização que Siglind Bruhn (2001) usou para a música, o adaptou para o texto digital e chegou nesta classificação: integração (conceito de intermídia de Higgins); inflexão, que é criação de textos espaciais e por meio de programas, cujo exemplo, é a linguagem VRML – Virtual Reality Modeling Language, em português Linguagem para Modelagem de Realidade Virtual. Esta linguagem é um padrão de formato de arquivo para a realidade virtual, e através desta linguagem em modo texto criam-se objetos tridimensionais. Criado o objeto, é possível agregar interatividade ao implantar sensores neste objeto. E por fim, a interpretação de uma obra que esteja no suporte *papel* (por exemplo,

quando há a passagem de uma novela impressa para um jogo de computador, é preciso a interpretação).

A partir do conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, o autor chega no ponto de explicação do hipertexto. O conceito de Kristeva, segundo o autor, sai das fronteiras do signo linguístico para abranger os signos verbais e não verbais, em uma rede de intercomunicações praticamente ilimitada. O texto dentro do texto se expande para os processos de hipertextualidade, textos que levam a outros, quando os programas de hipertexto começam a ser usados em 1967 com o programa *Hipertex Editing System* (HES), criado por Andy van Dam. Os conceitos de hipermídia e hipertexto, estudados a partir de 1965, possibilitaram nos meios digitais uma nova proposta de escrita. Ainda hoje usamos para experimentações poéticas os conceitos de intermedialidade de Higgins e a transmedialidade de Wenz e Wirth.

O conceito de hipertexto, segundo Luiz Antonio, permitiu a criação de programas de computação e estabeleceu uma linguagem na qual podemos criar outros significados para nossos próprios textos dentro das mídias digitais, através de um recurso antes já existente e que então fora potencializado: criar textos de leituras não lineares, e que permitiu a produção de novos sentidos. As opções dos novos inputs, seja de apenas uma palavra ou de um grande tópico que reuniria blocos de textos e ainda escolher qual condução de conhecimento tomar, se tornam normalmente as opções dos leitores da internet.

O termo hipermídia, segundo Jorge Luiz Antonio, é um aportuguesamento do termo *hypermedia* e é considerado como um sinônimo de *hipertexto*, embora haja algumas diferenças que são apontadas pelo criador destes termos, Ted Nelson. A hipermídia é um conjunto de ramificações de gráficos, animações e sons interativos, e hipertexto é um texto ramificado que permite resposta ou reações (NELSON, 1992, n.p.); acrescento, ainda, que permite a construção não linear de conhecimento.

Hipertextualidade e hipermidialidade, afirma o autor, são termos cujas diferenças também são explicadas por Ted Nelson: hipertexto é uma “escrita não sequencial – texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, que é melhor lido numa tela interativa” (NELSON, 1992), e hipermídia, o autor acrescenta, é um texto que pode apresentar outros componentes além das palavras (digo, pode haver componentes não verbais): grafismos, imagens paradas/animadas,

sons. Assim, podemos dizer, por exemplo, que sites como Youtube ou Wikipédia são hipertextos por permitirem ramificações, e também hipermídias, pois possuem grafismos, imagens (mais imagens estáticas no Wikipédia e mais dinâmicas no Youtube), e sons. É possível dizer que tomos de enciclopédias impressas são rudimentares hipertextos e hipermídias, por suas ramificações, leituras não lineares e outros signos não verbais. São, no entanto, mais limitadas em relação aos endereços eletrônicos pela natureza mais estática deste suporte.

O autor então apresenta uma história sucinta acerca do hipertexto. O primeiro precursor é Walter Benjamin, com dois textos de 1926 e reunidos num livro chamado *Rua de mão única*, de 1928, nos quais Benjamin comenta o uso do fichário, cartoteca ou cartografia para professores ou pesquisadores, de forma a induzir leituras não lineares; outro precursor é Paul Otlet, que cria através de filmes o seu *Traité de documentation: le livre pour le livre: theorie e pratique* (tradução livre: “Tratado de documentação: o livro pelo livro: teoria e prática”), e apresenta um sistema hipertextual em rede, semelhante à futura rede digital; também Vannevar Bush no artigo “As we may think” (tradução livre: “Como nós talvez pensemos”), escrito em 1939 e publicado em 1945, que apresenta uma máquina que ele chama de *Memex (Memory Extender)*, bem semelhante ao sistema de arquivo da internet; e por fim Ted Nelson com seus conceitos de hipertexto e hipermídia em 1965 e seu projeto Xanadu, em 1960. O programa HES de Andy van Dam é de 1967.

Jorge Luiz Antonio fala então de outros componentes básicos da internet e seus históricos. A *World Wide Web*, a Rede de Alcance Mundial em português, foi criada por um grupo de pesquisadores do CERN (*Centre Européen pour Recherche Nucleaire* – tradução livre: Centro Europeu de Pesquisa Nuclear), da Suíça, em 1989. Tal pesquisa fora baseada na contribuição da cultura dos *hackers* da década de 70, programadores que sabiam usar alguns truques engenhosos de programação, como por exemplo usar recursos obscuros do computador, e parcialmente no trabalho de Ted Nelson com seu sistema organizacional de informações chamado hipertexto. Segundo o autor, a equipe de pesquisadores criou um formato para os documentos de hipertexto, que foi chamado de HTML, adaptou ao protocolo TCP/IP de 1974 ao protocolo HTTP, e fora criado um formato padronizado para endereços da rede, a URL. Em 1993, Jorge Luiz Antonio diz que o designer chamado Marc Andreessen criou o navegador *Mosaic*, que permitiu ver textos e imagens na rede (o primeiro computador a usar uma interface

gráfica para usuários foi o Apple Lisa, lançado em 1983), que foi distribuído na *web* do NCSA (*National Center for Supercomputers Applications* – Centro Nacional para Aplicações de Supercomputadores) da Universidade de Illinois. Até que, segundo Luiz Antonio, em 1994, Jim Clark e Marc Andreessen fundaram a Netscape, que produziu e comercializou o *Netscape Navigator*.

Depois deste breve histórico, o autor cita o ponto de vista de André Parente sobre o hipertexto:

(...) hipertexto vai favorecer a intertextualidade em todos os seus níveis. O estruturalismo e o pós-estruturalismo reúnem, sob o conceito genérico de intertextualidade, uma série de noções distintas – dialogismo [Bakhtin], desconstrução, obra aberta, rizoma – que nada mais são do que um processo de abertura do texto através da qual este se dá a ler como uma rede de interconexões. A ideia [sic] de geral é a de que o texto não tem um sentido que preexistiria à sua leitura. Pela intertextualidade, podemos dizer que é a leitura que constrói o texto. Na verdade, a intertextualidade constitui uma forma de pensamento em rede que se contrapõe à ideologia de uma leitura passiva, guiada pela ordem dos discursos (PARENTE, 1999, p. 87 apud ANTONIO, 2012, p. 75).

Hipertextos podem abranger muitos aspectos, mas em resumo é um texto altamente intertextual, que pode ser construído em autoria coletiva, criar associações não-lineares de informações, e a possibilidade de usar linguagem textual e não-textual. Há inúmeros exemplos, e pode-se dizer que hipertexto é uma categoria maior para tipos textuais, especialmente no mundo virtual de autoria coletiva. Hipertextos podem ser páginas do site Wikipedia, as fanfictions, ou um poema que James Bogan, Age de Carvalho e Max Martins criaram em 1985, em Belém do Pará.

REENCARNAÇÃO

e a rua era estreita para a sombra
sete vidas, três poetas
negro

o gato
sob as rodas
do carro amarelo,
o grunhido
da atropelada & esmagada morte

escapado

Seis!

e um rio subterrâneo diz da vida,
reclusa
a pulso
numa palavra azarada
voltada contra si
saltando através da perda, aniquilando-a
herdando-a para nós -
morte e vida
vida e morte
os três numa palavra: gato
preto no branco
libertando-nos

Em uma palestra realizada em Belém do Pará, no dia 30 de março de 2015, o professor James Bogen relatou que produzira este poema em parceria com Age de Carvalho e Max Martins. O processo de criação consistia em, a partir de um tema, os poetas escreverem cada um na sua vez um verso do poema. O tema era um gato que havia sido atropelado por um táxi e sobrevivido (negro/ o gato/ sob as rodas/ do carro amarelo/ o grunhido/ da atropelada & esmagada morte/ escapado). Na crença comum que o gato possui múltiplas vidas (“sete vidas”) e portanto reencarnou ao doar uma de suas vidas (“seis!”), os poetas criaram este poema. A autoria desta obra é coletiva, como o próprio poema aponta - “três poetas”, que ao decorrer do poema, ao verem o gato escapar da morte, pensam nas suas próprias vidas e mortes (“herdando-as para nós -/ morte e vida/ vida e morte/ os três numa palavra: gato/ (...) libertando-nos”). Quando os três poetas numa ação se tornam o gato, penso que é um excelente exemplo de apagamento da autoria individual e encaminhamento para a autoria coletiva. São autores diferentes, mas que tocam ao mesmo em um tema caro aos seres humanos: a oposição vida x morte.

3.2 - OS ARTISTAS CRIADORES NA INTERNET E O PROCESSO POÉTICO

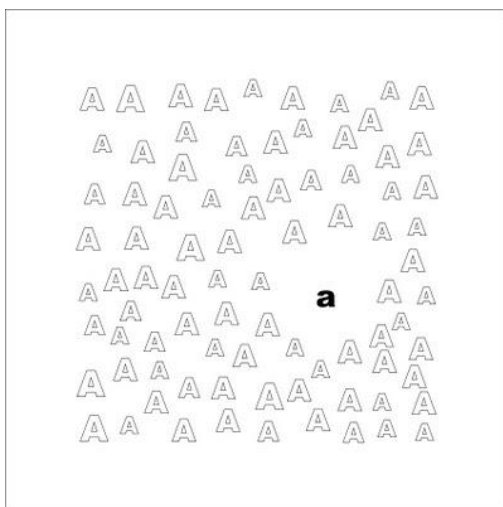
Há de se considerar agora o momento em que há a criação sem uma matéria ou original anterior aparente, lembrando a citação de Octavio Paz. E estas obras podem se dispôr de diversas formas. Há o exemplo da imagem-poema de Rodrigo Ferreira, “Infinito”, encontrado em um site

de jornal eletrônico de poesia, *Orfeu Spam*: na disposição do símbolo leminiscata, lê-se a frase “o infinito dos seus olhos me faz encontrar o infinito (...)” – assim como o símbolo, a frase de um aforismo de amor que não terá término. Este símbolo do infinito dá a estrutura para o poema desenvolver-se de maneira cíclica: é possível ler o poema de qualquer ponto, criando a sensação de infinito tanto no plano visual quanto no plano semântico do poema. Com a sugestão da palavras olhos, em uma livre interpretação vejo o formato dos olhos da pessoa amada do eu-lírico. A sensação de infinito então é sugerida por dois símbolos, tanto o leminiscata quanto os círculos.



(Imagem 12 – *Infinito*, Rodrigo Ferreira)

Cada vez mais longe da grafia das palavras e mais próximo das imagens, vemos um poema-imagem de Tchello D’Barros que antes foi exposto em seu livro impresso “Convergências” e daí podemos ter acesso a ele por vídeo no Youtube “01º (poesia visual), “Preconceito”. A imagem mostra diversas letras “A” em maiúsculas, de linha preta e cor de preenchimento branco, espalhadas dentro de um espaço quadrado no centro da página. Isolada destas em um círculo vazio, há uma letra “a” minúscula de cor de preenchimento preta. Pelo título, pode-se interpretar o preconceito de pessoas de raça branca, tratada como categoria majoritária na sociedade, sobre pessoas de raça negra, que são a maioria, mas são tratadas como minoria. As letras maiúsculas se destacam, são mais importantes na “sociedade” (aqui, representada pelo poema em si), mais destacadas do que a única letra minúscula, isolada e em menor número.



(Imagem 13 – *Preconceito*, Tchello D’Barros)

Ernesto Manuel de Melo e Castro, em seu livro *Poética do Ciborgue* (2014), reúne ensaios que discutem a evolução das relações entre poética e tecnologia, tentando abranger todos os aspectos envolvidos no processo poético digital.

Melo e Castro define este processo de criação nas redes digitais: “*Tecnopoiesis*: neologismo, sinteticamente significando os processos tecnológicos usados para produzir obras de arte e poesia visual que esses mesmos processos, e só eles, nos habilitam a inventar” (2014, p. 5). Aqui, pensarei mais profundamente o processo criativo do meio digital, agora explorando desde o processo inicial, “do zero” de uma obra de *tecnopoiesis*.

No que consiste a criação poética nos meios digitais? O motivo pelo qual a prática poética nos meios digitais nos chama tanta atenção é a potencialização incomensurável de possibilidades de criação, graças às novas ferramentas do computador. É, mais uma vez, observar o impacto transformador que computadores e outros meio digitais possuem em nossa percepção do mundo e de como interagimos com ele.

Lucia Santaella, em seu artigo “A poética antecipatória de Augusto de Campos” (2004), defende que Augusto de Campos foi o autor-poeta que permaneceu mais coerentemente fiel aos seus precursores, como Mallarmé, Cummings, Pound, e a poesia concreta em si, para a sua criação poética. E desta forma, sua poética antecipou a poesia digital, de maneira a usar os rudimentos desta poética digital pioneiramente. Aqui ressalto que não procuro focar em Augusto de Campos, mas nas conceituações de Santaella empregadas em seu artigo. Santaella cita Walter

Benjamim no texto “Autor como produtor” para ressaltar a importância das técnicas utilizadas para criar uma obra:

Tais técnicas fazem parte inseparável da produção social geral e, conseqüentemente, fazem também parte das forças produtivas da arte, do estágio de desenvolvimento dessa produção, envolvendo um conjunto de relações sociais entre o produtor artístico e seu público. Os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe não são apenas determinantes das relações sociais entre produtores e consumidores, como também interferem substancialmente na própria natureza da obra. (SANTAELLA, 2004, p.161)

Portanto, o suporte físico contribui enormemente para a produção artística. Cada época possui seus meios, suportes que caracterizaram esta produção, e o início do terceiro milênio é marcado, segundo Santaella, pelas “tecnologias digitais, as memórias eletrônicas”, na absorção da ciência e suas técnicas pelas artes, para então explorar novas maneiras de produção. O meio novo pode ser usado para a criação poética como uma ferramenta de maneira convencional ou inovadora, e isso não retira o mérito dela, pelo fato de abranger muitas novas possibilidades.

O meio do universo eletrônico, segundo Santaella, é “um universo substancialmente de escritura” (p.164), por mais que sugira grande manipulação de imagens. Muitas vezes o foco no meio digital é sua característica de facilidade de transmissão. Porém a essência do meio digital, segundo Santaella, é sua natureza escritural: não somente porque usamos palavras e suas grafias para nos comunicar, mas porque muitos programas de computadores usam “gramáticas” de códigos em forma de escritura, como HTML, JavaScript, etc.

Santaella afirma que foram os artistas e poetas que exploraram pioneiramente cada nova mudança de suporte de escrita. Assim, os artistas de hoje também exploram este suporte, o meio digital. Com a disponibilidade de acesso à internet, qualquer pessoa pode criar uma obra eletrônica, e isso influenciaria na escrita da internet, e também a concepção de “escritura”. Na mídia digital, “a escritura existe dentro de condições específicas de textualidade” (p.164), lembrando que ela existe tanto nas palavras diretas com as quais nos comunicamos como nas gramáticas operacionais de programas que montam a estrutura do suportes midiáticos.

Com a mudança do paradigma de escritura, muda-se também a concepção de escritor: no meio digital, para criar uma obra, é preciso tanto dominar a sua linguagem quanto a linguagem do computador, e a mistura delas cria uma escritura antes nunca imaginada. Por isso, segundo Santaella, nos meios digitais a ideia de escritura se expande, “não se limitando mais ao sentido usual de caracteres tipográficos arranjados como transportadores de significado, pois pode envolver imagens, caracteres que não podem ser exibidos, (...). Escrever nunca mais será o

mesmo”, pois “(...) seus links mentais se tornaram manifestos em um sistema de escrita que permite a interdependência dos elementos dentro de um ambiente em constante fluxo” (p.165). Santaella cita a ideia de David Bolter da necessidade de um espaço para esta escrita eletrônica, e Bolter está menos preocupado com a classificação dos gêneros da internet, focando então no processo criativo de produção textual, e menos com rótulos.

Esta nova escrita, diz Santaella, tem a característica intrínseca da transmissibilidade, ou seja, o texto que for escrito é enviado para a Internet para que ele resista às mudanças e possa ser entendido, mesmo que ele fique suspenso no tempo e com várias possibilidades de leitura. O texto eletrônico é “provisório, condicional e caracterizado por seus múltiplos efeitos, (...) quase-representações” (p. 165). Quanto ao aspecto do tempo e diversas possibilidades de leitura, o texto eletrônico/digital assemelha-se ao texto impresso: estará à disposição de quem queira ler, e passível de interpretações talvez não condizentes com as do artista criador do texto. Porém, ele não é físico, mas pode ser “exibido (...) em mídias projetáveis” (p.165-166). E diferente da escrita do papel, essa escrita eletrônica não é estática, pois apresenta possibilidade de cinese nos signos gráficos; mas para que ela produza efeitos, ela depende, segundo Santaella, do leitor. É seu princípio de interatividade, como vimos no site de Allison Clifford: a escrita digital pode modificar-se em tempo real, com a interação de um ou mais leitores, e de acordo com as possibilidades de interação programadas pelo artista – como não podemos mudar, por exemplo, os poemas de cummings, mas podemos alterar a velocidade, algumas letras e frases, e a ordem dos poemas para serem lidos e apreciados. “As obras resultam, portanto, de um programa cujos efeitos são adaptáveis, flexíveis e aptos a comunicar (...)” (p. 166).

Como objeto físico, Santaella ressalta o texto eletrônico/digital: as fases de produção de uma edição desaparecem, ele é manipulável de diversas maneiras, podem-se fazer estudos sobre ele, ele é procurável, pode ser transmitido através de diversos mecanismos, e seu real tamanho físico é ínfimo. Por exemplo: um texto de 600 páginas não terá rastro de suas várias edições; as pessoas podem manipular esse texto em sua fonte, tamanho, cor, pode-se cortá-lo, multiplicá-lo de forma idêntica ou mudá-lo radicalmente; é possível lê-lo em diversos suportes e visualizá-lo sem problemas de formatação, e é possível carregar este texto em um pendrive, já que não deve ter espaço maior do que alguns ínfimos megabites.

Santaella diz que a textualidade eletrônica se apresenta em três formas principais quanto à potencialidade criadora de escrita: o hipertexto, o texto visual cinético e os trabalhos em mídias

programáveis. Estas três formas de texto exploram a criação de escrita, pois é possível vê-los em diversas mídias, e podem englobar a manipulação de escrita, sua grafia, inserção de imagens (gráficas, fotográficas e videográficas), e sons, constituindo uma grande possibilidade de performatividade. A autora apresenta o hipertexto como um texto não-sequencial que permite a escritura de múltiplos autores, que apaga as definições rígidas de autor e leitor, e que permite diversas interpretações do mesmo texto. Este texto foi muito usado no início da World Wide Web para criação de sequências narrativas, o que a autora diz ter nublado outras práticas que utilizassem mais da imagem e menos da textualização condensada. A autora considera que para ler um texto de maneira a interpretá-lo como poético é também necessário observar a materialidade textual; no meio digital, são os mesmos materiais eletrônicos que irão compor a escritura digital: “o meio magnético, sua re-escrituralidade, sua compactação e sua transmissibilidade. Algumas das vantagens da poesia digital estão em sua habilidade para empregar multimeios, ser interativa e aumentar a circulação” (p. 167). Discute-se então as propriedades da poesia digital: ela possui a “habilidade de criar traços multinivelados”, traços e desenhos que se cruzariam em várias dimensões ao mesmo tempo; “reproduzir em cores”, e com a possibilidade de mudar estas cores, isto não sendo possível no papel impresso; “habilidades para dar à composição qualidades cinéticas”, conferindo movimentação ao poema; e é “capaz de programar elementos, eventos e permutações (...), copiar e enviar instantaneamente” na obra (p.167).

Temos aqui outro exemplo de uma poesia visual criada na internet: um poema que remete à chuva, de Antero de Alda, no site homônimo do autor:



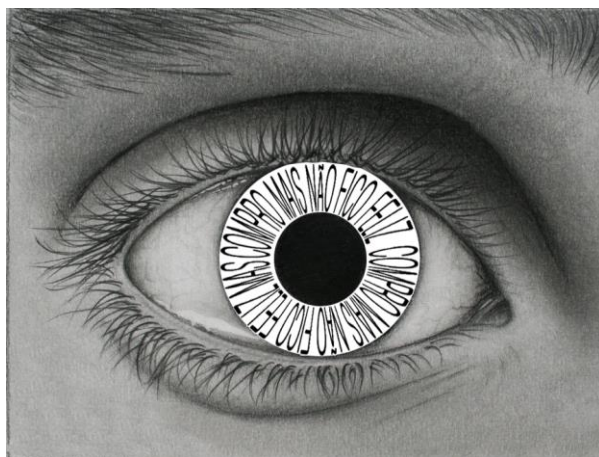
(Imagem 14 – “poema do guarda-chuva aberto”, de Antero de Alda)

A partir deste poema, podemos ver as aplicações digitais que Santaella apresenta em seu ensaio. A maneira como a frase-estrofe “janelas são a primavera das casas” se dispõe espacialmente possui uma técnica visual que é difícil de se alcançar ou de se desenhar sem a ajuda do suporte midiático utilizado para a criação deste poema, um computador. O autor desta obra possui o conhecimento da “escritura”, ou maneira como o sistema operacional de uma programa funciona, pelo qual criou tal obra, de maneira a posicionar a estrofe repetidas diversas vezes na diagonal e nos lembrar do movimento de precipitação, mais ainda sugerido pelo recorte no meio das estrofes, uma silhueta branca de um guarda-chuva. Saber como qualquer programa utilizado para a criação poética funciona pode ser do conhecimento de outras pessoas, e de fato não há como saber se este poema visual é criado inteiramente por Alda ou se houve outros autores envolvidos no processo, seja por sugestões ou intervenção direta. O texto possui transmissibilidade, pois está à disposição de quem queira lê-lo na internet, e pode ter inúmeras interpretações de inúmeros leitores. A sugestão de cinese da chuva que está contida no poema poderia ser aproveitado pelo autor, fazendo com que as palavras de fato caíssem ao longo da página. Não é uma escrita que muda em tempo real de acordo com a interação direta dos leitores, mas seria perfeitamente possível aplicar cinese a este poema.

Gosto de pensar em outro poema para demonstrar que na poesia visual o espaço na tela é bem mais explorado, e para isso os suportes midiáticos podem oferecer grande ajuda. Em um desenho-poema de Ricardo Evangelista, é mostrada a íris de um olho, onde está escrita a frase

“compro mas não sou feliz”, em movimento constante, no formato “.gif”. Este recurso é um formato de imagens muito popular na internet, utilizado para disponibilizar a movimentação de certas imagens em *loop*. Uma das características mais marcantes do Gif, especialmente o Gif animado, é o intercalamento de várias imagens Gif compactadas em um só arquivo, de modo a possibilitar a visualização de um pequeno “filme” em repetição. O mecanismo é semelhante à construção de imagens cinematográficas: juntar várias imagens estáticas em um único arquivo e apresentá-las com certa velocidade, dando a impressão do movimento. O poema de Evangelista, ao apresentar gravado em uma íris humana uma frase de descontentamento em constante movimento, nos faz questionar o quanto estamos condicionados à imposição do consumismo.

O grande diferencial destes poemas é a junção, a interação entre a poesia e as artes plásticas. É possível dizer que estes poemas podem ser considerados ao mesmo tempo obras de poesia e obras de arte plástica: eles ocupam a fronteira entre as classificações de arte e abrem nossos olhos para novas possibilidades de criações e interpretações do mundo.



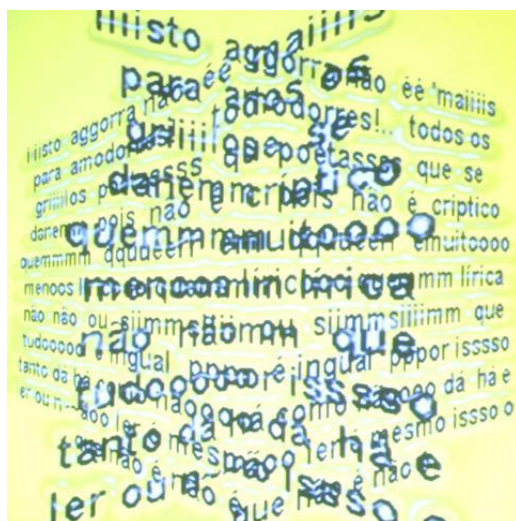
(Imagem 15 – “Consumismo”, de Ricardo Evangelista)

Melo e Castro, em *Poética do Ciborgue* (2014), dá vários nomes para a poesia nos meios eletrônicos: infopoesia, infopoiesis, poesia fractal. Os infopoemas resultam da interação de três elementos: “o indivíduo operador, o hardware, o software”, e a interação dos internautas com os poemas (2014, p. 21). De acordo com o site Mundo Educação:

Hardware é a parte física do computador, ou seja, o conjunto de aparatos eletrônicos, peças e equipamentos que fazem o computador funcionar. A palavra hardware pode se referir também como o conjunto de equipamentos acoplados em produtos que precisam de algum tipo de processamento computacional. A ciência que estuda o hardware é conhecida como arquitetura de computadores. Diferentemente do hardware, o software é a parte lógica do computador. Software é a manipulação, instrução de execução, redirecionamento e execução das atividades lógicas das máquinas. Os softwares podem ainda ser classificados em: -

Softwares de Sistemas: permite que o usuário interaja com o computador e suas partes. Ex: firmware, drivers, etc.; - Softwares Aplicativos: permite que através de seu uso, o usuário faça uma tarefa específica. Ex: editores de texto, planilhas eletrônicas, etc. (DANTAS, Tiago. Hardware e Software. In: Revista eletrônica *Mundo Educação*. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/informatica/hardware-software.htm>>. Acesso em março 2015).

Para a construção desta infopoesia, Melo e Castro observa que há a menor unidade/elemento de uma imagem na tela de um computador, o pixel. Observemos uma das obras do próprio Melo e Castro, como exemplificação de sua construção poética virtual. Este poema não tem título e foi fruto de uma experimentação poética da Semana Internacional de Literatura, na Universidade de Sorocaba em 2010 (publicado no jornal eletrônico *Jornal de Ipanema*):



(Imagem 16 – poema sem título, de Melo e Castro em parceria com Andréa Freire)

As imagens e os infopoemas são compostos por pixels; eles podem ser decompostos e recompostos em pixels. Portanto, se o autor desejar manipular qualquer mudança no infopoema, ele estruturalmente irá manipular a disposição espacial do pixel – ele tem doravante a propriedade poética de transformação. É uma energia luminosa, e assim é praticamente imaterial; [o pixel é] “capaz de gerar imagens de dimensões inteiras (dois e três) e também de dimensões não inteiras, fractais” (2014, p.74). Construir poesia visual virtual é em si, afirma Melo e Castro, uma transgressão das escritas ideográficas e alfabéticas, já que agora, o pixel constitui-se como o único signo gráfico, capaz de mover-se em qualquer direção da tela do computador e assim modificando qualquer significado do poema visual virtual, o infopoema. Para Melo e Castro, a construção dessas imagens imateriais é considerada poética porque modifica a percepção tanto

do operador-autor quanto do leitor, e potencializa a “complexidade da fruição estética”. Se desejasse mudar qualquer mínimo detalhe na estrutura, Melo e Castro o faria no nível do pixel.

Como a poética do pixel é altamente transformável e potencial, Melo e Castro pensa que algumas geometrias de coordenadas mais rígidas não são mais cabíveis nesta construção poética. É preciso pensar em uma “geometria em que a transformação seja em si própria um componente estrutural” (p. 78). Melo e Castro pensa então em formas variáveis como a Dobra (de Leibniz), a Espiral e a Mola, estruturas que exploram muito mais a espacialidade virtual do que quadrados, círculos e retângulos. Com estas estruturas, pensa-se em uma geometria fractal, um tipo de geometria que criará imagens poéticas com cargas potenciais de movimentação, e jogos de luz e cores e exploração do espaço virtual muitos maiores do que as geometrias rígidas. Objetos fractais podem ser entendidos como objetos que se enquadram entre as dimensões 1D e 2D, e entre 2D e 3D, sejam naturais (nuvens, continentes, animais, vegetais, etc.) ou gerados no computador. Criar um objeto fractal pode constituir um ato poético, uma “transpoética” (p.95), porque ele transgride as próprias características dos suportes nos quais eles estão sendo representados; as geometrias são um sistema conceitual de ver e medir e compreender o espaço à nossa volta que percebemos e imaginamos. (p.102) Este poema é um claro exemplo desta poesia fractal, tendo os signos gráficos dispostos e entrelaçados entre as representações dimensionais.

Tentar pensar uma nova geometria, ainda mais uma geometria que toma um espaço virtual, é uma forma de tentar imaginar uma nova ordem para o mundo. É um desafio poético tentar representar um objeto que não cabe exatamente em uma única dimensão na sua forma total. Mas é fato que muitos consideram a tarefa do poeta, tentar dizer de nova forma algo que já fora dito a nós sobre a concepção de mundo, ou dizer algo que talvez nunca tenha sido dito antes, uma tarefa árdua. Temos os exemplos também de Rodrigo Ferreira e Tchello D’Barros. As obras destes autores-operadores podem ser modificadas nos mínimos detalhes, mudando apenas um píxel (ponto de luz) do lugar. Eles ainda trabalham com formas mais rígidas do que as fractais – um quadrado que envolve algumas letras “a” e uma fita de moebius. Rodrigo Ferreira trabalha com uma frase que nos traz uma concepção infinita de amor; D’Barros trabalha a concepção do preconceito não em uma frase ou mensagem, mas nas letras como ícones de pessoas que se afastam umas das outras. Estes trabalhos utilizam multimeios imateriais, e trabalham magistralmente com cargas semânticas que mexem em assuntos humanos complexos. Assim como existem tipos de reescritura em diferentes níveis, existem também diferentes tipos

de manipulação de infopoemas por parte do autor-operador. Melo e Castro toma de empréstimo os tipos de poesia eletrônica pensada por Jorge Luiz Antonio em sua tese “Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais”, de 2005. Os sete tipos de poesia eletrônica não são definitivos, já que há uma rapidez nas transformações destes gêneros na internet:

Poesia artificial cibernética ou texto estocástico/ Poesia informacional, infopoesia, ou nova poesia visual/ Computer poetry, poesia-computador, poesia do computador pessoal ou poesia do PC/ Poesia hipertextual, poesia rede, poesia multimídia, ou poesia hipermídia/ Poesia interativa, colaborativa ou performática/ Code poetry ou poesia código (ANTONIO, 2005, apud MELO E CASTRO, 2014, p. 144-145).

Na concepção de que a infopoesia se constitui como um poema com imagens em movimento, chega-se à ideia de criação e fruição poética por meio da videopoesia. Como características para a produção poética, o vídeo possui “a íntima relação entre espaço e tempo, o ritmo, o movimento e as transformações de cor, todos apontando para uma poética de transformações para uma gramática de integração dos sinais verbais e não-verbais” (p.86). O tempo é muito importante em um vídeopoema: em um poema, mesmo que visual, no papel impresso, os leitores darão o tempo necessário para acompanhar com o movimento dos olhos a experiência poética. Mas no caso do vídeopoema, os signos verbais e não verbais não estão parados, e é da função crítica do operador-autor criar sequências rápidas ou lentas para determinado intento de percepção poética. Uma sequência rápida de palavras e/ou imagens não deixa muito espaço para a reflexão, e a fruição é rápida; uma sequência lenta fará com que o leitor tenha mais tempo para elucubrar em um “nível” subjetivo o intento artístico desta obra. É também importante para a orientação poética do vídeopoema, nesta “gramática” da videopoesia, as cores e os sons (como ruído ou silêncio). Lembremos do vídeopoema de Rodrigo Almeida, quando este recriou o poema de Décio Pignatari, *Beba coca-cola*. A sequência rápida de palavras piscando combinavam com a velocidade como as palavras do poema são cantadas pelo Coral de São Paulo, e a cor que associamos à embalagem do refrigerante. Tudo mesclado em uma visão muito mais frenética do que o poema impresso – talvez a velocidade que Almeida tenha empregado remeta à velocidade das propagandas em comerciais televisivos: consumimos este vídeopoema e propagandas em um piscar de olhos.

3.3 - O AUTOR? O LEITOR? (parte 2)

Vimos a concepção de autoria de Roland Barthes, que então nos guia à concepção moderna e contemporânea de autoria encontrada na teoria da recepção: os leitores de uma obra têm possibilidades quase infinitas de novas interpretações, o que pode mudar drasticamente a maneira como uma obra é lida e como sua fortuna crítica é modificada. Melo e Castro (2014) vê a autoria dependendo, como fora dito, da junção do indivíduo operador, hardware, software e interação do internauta. Depende do operador, no entanto, a “condução e intencionalidade do processo criativo, bem como a aceitação ou recusa crítica dos resultados obtidos” (2014, p.21). Como o *poema sem título* de Melo e Castro e Andréa Freire: talvez Melo e Castro tenha “conduzido” a intenção criativa do poema – onde cada palavra ou fragmento de imagem poderiam se encaixar; ele pode também ter aceitado ou recusado as sugestões criacionais de Andréa Freire no momento de montagem do poema.

Mas onde fica o poeta? O poeta ainda está no “eu do poema”, o criador do material poético. Mas agora este autor está potencializado pela sinergia com a máquina, explorando a concepção do *Ciborgue*, o homem e a máquina fundidos em um só organismo. Desta forma, o “eu” do poeta se torna uma entidade autônoma (p.76), e separa-se da noção de autor-operador. Com estas imagens, chega-se a um nível de metalinguagem poética onde já não é possível enxergar o eu do poeta nesta obra, e o operador-autor que cria esta obra (este também bastante oculto – como se não deixasse marcas suas na obra). Esta junção de homem e máquina pode assustar alguns, e muitos recorreriam à ideia de que a máquina irá substituir o homem quando esta fusão for mais aparente, no futuro. Muitos dizem que esse processo já aconteceu, com a dependência tecnológica de celulares e computadores na qual muitas pessoas se encontram. Mas Melo e Castro relembra que as máquinas, por fim, são criações humanas. Não temos ainda a tecnologia necessária para a reprodução da mente humana em sua totalidade e complexidade, salvo por métodos biológicos de procriação. O intento de reprodução copiada, exata, não é o desejável aqui: mais uma vez, as máquinas estão a nosso dispor para a potencialização de nossas atividades e criações poéticas, e não para substituir as faculdades humanas de invenção e complexidade.

Quando a ênfase no autor e suas características se tornam difusas, o processo de criação passa a considerar o leitor (recepção e leitura) como agente do processo. Aqui, o leitor/ receptor exerce um papel mais ativo no que se diz uma nova concepção de leitura: este leitor não está apenas em sua casa lendo consigo mesmo uma ordenação linear de signos alfabéticos ou signos

ideográficos. Cada infopoesia tem a sua carga de elementos verbalmente legíveis e ilegíveis – mais uma vez, como em Barthes, não existe uma única chave de leitura para a poesia virtual, com suas infinitas possibilidades de estruturação e fruição poética; cada leitor/receptor reconstrói o significado de uma obra disponibilizada pelo operador-autor, participa interativamente a partir do software utilizado para exibir o poema, discute na rede internacional de comunicação, lê, debate, e constrói com sua carga a ideia de fruição poética deste poema que lhe apraz.

CONCLUSÕES

Vimos, no percurso destes capítulos, alguns paradigmas de criações poéticas, concernentes à poesia visual. A poesia visual, segundo Melo e Castro, se apresenta “quatro vezes na história da arte ocidental: durante o período Alexandrino, na renascença Carolíngia, no período do Barroco e no século XX” (p.60). Ainda, o autor comenta: “cada um destes surtos de poesia visual se relaciona com o fim de um período histórico e o começo de uma nova época.” Desde estes períodos, então, vemos que a escrita e a imagem mesclam-se, até mesmo de forma cíclica. Em algum ponto da história a poesia visual foi utilizada, mas é com o advento dos computadores que ela entra em pauta.

A poesia visual é evidenciada já no final do século XIX, com o poema de constelações de palavras de Mallarmé, e pensa-se que a linguagem estava entrando em crise. No século XX vemos a necessidade de inúmeros movimentos poéticos de tentar reverter esta crise. Este problema parecia se refletir em uma concepção de uma cultura que diluía suas fontes culturais e que agravava a dita crise de representação da linguagem. Uma poética que então busca além das palavras, busca a visualidade como renovação poética, é a poesia concreta. Embebendo-se nas tradições poéticas anteriores de poesia visual como o barroco, esta poética procura a revitalização da linguagem e da poesia, ao apresentar um processo diferente de escrita e leitura. Estas tradições de poesia visual que culminaram na poesia concreta foram a base para como construímos a poesia digital em nossos tempos. A linguagem estaria passando por um processo semelhante de diluição, de empobrecimento tanto na semântica quanto na forma de obras literárias, com a ajuda do advento da televisão, a rádio e outros meios de comunicação de massa: o uso intensivo das máquinas automatizaria para muitos a linguagem. Os modos de dizer ou de representação através dos signos alfabéticos estariam gastos, e o dito trabalho do poeta – o de renovar nossa visão do mundo através das palavras – apresentaria maior dificuldade para muitos artistas literários. Vale lembrar que este processo de diluição não seria algo absoluto em todos os campos de representação da linguagem, e nem estaria presente em cada obra criada nesta época: durante o século XX, há inúmeras obras de excelente qualidade literária, em resposta às crises de linguagem e representação vindas do século XIX. Ainda assim a necessidade de artistas criarem obras literárias somente através das palavras tornava-se um processo dificultoso e insuficiente para fazer a obra ser compreendida e aceita entre a população consumidora de produtos de massa. Esta população consumidora de produtos de massa estava mais acostumada a objetos

apresentados de forma rápida, simplista e visual. Então, o uso de uma poética pautada no visual se tornou uma maneira tanto inovadora para pensar novas formas de expressar o *modus operandi* visual em que o mundo estava inserido, quanto para ser melhor aceita pela população consumidora. Cabia aos artistas pensarem seu propósito para criação: se queriam ser somente aceitos, e sua arte vista apenas como um produto, ou se enxergavam a sua arte como uma ferramenta de renovação da visão do mundo, e agora com uma técnica antiga, porém ressurgida e aprimorada – a poesia visual, que apresenta-se um pouco diferente das formas tradicionais de escrita.

A dificuldade de expressar-se de novas maneiras, na necessidade de renovar a visão de mundo, parece então encaminhada para este novo meio de comunicação. Mas mesmo com esta crise insistente, ainda encontramos novas formas de criação. “Mas sabemos que quando os valores simbólicos de uma civilização se aviltam, desgastam ou entram em declínio, como é nitidamente a situação contemporânea, o caminho está aberto para a invenção de novos símbolos, tarefa que pertence aos poetas e à poesia” (MELO E CASTRO, 2014, p.188) O autor então nos coloca a questão que em muitos momentos de dita decadência e crises, a arte prosperou. No suporte dos meios digitais ou mesmo no papel impresso, o processo de Reescrita apresenta um mecanismo interessante de criação poética, no qual a recepção e leitura de obras mais antigas são renovados e alargados. Não se reduz a um processo de cópia de uma obra poética, um processo de cópia onde não há considerações pela obra anterior. O reescritor formula pensamentos e discussões acerca das obras que ele escolhe para produzir sua reescrita; também nos ajuda a repensar a tradição. As obras que resultam do processo da reescrita, no entanto, não estão ali no intuito somente de renovar o romance ou poema anterior, mas também são a maneira artística de poetas demonstrarem que nenhuma obra é de fato original: no processo de criação, autores e artistas sempre estão trabalhando com a carga cultural que inevitavelmente estarão presentes em qualquer criação artística. Esta reescrita não é uma cópia, mas é uma obra viva em si, que aproveita da potencialidade poética de um romance ou poema anterior para expandi-la e apresentar novas leituras nunca antes pensadas. A tecnologia ajuda neste processo quando empresta suas qualidades estruturais para mesclar-se às múltiplas, quase infinitas, possibilidades de discussões e significações poéticas de uma obra. No âmbito da poesia visual, isso pode significar novos movimentos, novas cores, novos sons.

Ferramentas diversas foram utilizadas para a criação artística e poética ao longo dos séculos; a imprensa, corantes, tintas sintéticas, a fotografia, o cinema, o rádio, a tevê, a internet... Como vivemos em um mundo de sincronicidade de técnicas, escolas e conceitos, o fato de termos as ferramentas digitais para escrever poesia não necessariamente excluem ou desqualificam outras formas de criação. Todas as formas de criação estão acontecendo neste exato momento. Quando se trata de questões de linguagem, de escrita, de leitura e de fruição estética, não existem progresso nem retrocesso, mas sim transformações de meios e suportes. Por isso temos a reescrita, e a produção destes novos gêneros dos meios digitais podem coexistir no mundo digital. Muitos destes trabalhos da internet utilizam as técnicas da poesia visual. É um mundo onde trabalhamos muito mais com imagens, e não há como fugir disso. É uma outra forma legítima de criação poética.

Esse tipo de criação com os meios digitais – máquinas fotográficas digitais, tablets, pendrives, smartphones, computadores, etc., ajudou o ser humano a expandir sua concepção de arte exponencialmente, e hoje em dia é difícil mesurarmos tudo o que realmente podemos conceber e criar como arte, tamanha a complexidade a qual chegamos. Podemos criar imagens de concepções de mundo dificilmente alcançados por métodos mais tradicionais, graças à possibilidade de explorar um mundo virtual teoricamente infundável em tempo e espaço. É uma potencialização do ser humano como nunca pensada. Um encaminhamento que Melo e Castro discute para a poesia no futuro é a criação artística associada ao uso intensivo destas máquinas. Qualquer poema, romance, ou qualquer operação em nossas vidas, por menor que fosse, seria pautada por esta dependência, tanto que cientistas apontam no futuro o surgimento hipotético de uma espécie híbrida de seres humanos, os *ciborgues*, ou como também denominam, a “singularidade tecnológica”: junção simbiótica de homem e máquina. É possível que este processo ocorra naturalmente, ou talvez somente com o aparecimento das superinteligências de supercomputadores, ou com alguma inteligência superior à humana, mas estamos longe desse processo porque não temos ainda a tecnologia necessária para isso. Uma possibilidade de convívio com este tipo de tecnologia é discutido mais recentemente no filme “Ela” (2014), de Spike Jonze: um sistema operacional capaz de aprender coisas novas, de atualizar-se sem a adição mecânica de informações por um ser humano, tão convincentemente dotada de inteligência humana aos olhos do protagonista que este apaixonou-se pela máquina.

A possibilidade apresentada por este filme seria como uma concretização do teste de Turing para avaliar se uma máquina possui ou não inteligência. No teste, um interrogador humano faz perguntas a dois indivíduos ocultos; uma delas é um humano e outra é um computador. A comunicação entre o interrogador e as entidades é feita de modo indireto. O interrogador tenta, através do "diálogo" realizado entre ele e os indivíduos, decidir qual dos dois é o humano e qual é o computador. O computador é programado para se passar por humano, e o humano responde de forma a confirmar a sua condição. Se no final do teste o interrogador não conseguir distinguir o humano e o computador, conclui-se que o computador pode pensar, segundo o teste de Turing. É a máquina mimetizando a inteligência humana, mas no cenário do filme de Jonze, é observável uma atmosfera de simbiose entre estas máquinas avançadas e o homem - é como o avanço da relação que nós humanos possuímos com nossos computadores e smartphones, sem acreditarmos nesta simbiose como um perigo potencial à humanidade, mas uma potencialização das nossas tarefas cotidianas.

Com esta simbiose de homens e máquinas, segundo Melo e Castro, não só seria expandida a inteligência humana, mas também aprimoradas a resistência às doenças e a expansão absurda da expectativa de vida, quase alcançando a imortalidade. Se chegarmos a esta revolução, se “chegar a ser uma realidade híbrida entre o atual e o virtual, todo o sistema mental e sensorial como até agora o conhecemos será alterado” (p.190); e também mudaria assim todo o sistema das artes. Esta é uma possibilidade ainda distante, mas pode-se dizer que este processo já começou, porque já possuímos uma grande conectividade com as máquinas, a ponto de muitos humanos se sentirem perdidos ou aflitos quando estão longe de seus celulares e computadores - a necessidade de utilizar estas máquinas torna-se quase uma necessidade fisiológica. Metaforicamente, já somos ciborgues quando nossos intelectos trabalham dependentes do funcionamento das máquinas que escolhemos para nos ajudar a criar obras artísticas. Para um panorama mais próximo, a tecnologia certamente nos deu possibilidades de criações poéticas inimagináveis, quebrando paradigmas de signos e imagens, e nos possibilitando incomensuráveis potencializações do intelecto e das criações humanas.

Referências bibliográficas

Site *The Sweet Old Etcetera*: <<http://duck-egg.co.uk/sweetweb/sweetoldetc.html>> Acesso em: fev. 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

DENCKER, Klaus Peter. Da poesia concreta à poesia visual: um olhar para o futuro dos meios eletrônicos. Trad. Silvia Maria Guerra Anastácio. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (organizadores). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. v.2.

LAGES, Susana Kampf. “A Tradução como Reescrita, Subversão e Transcrição”. In: _____. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: edusp, 2002.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. 264p.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literariedade*. Traduzido por Doralice Alvez de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/traducao2ed-site.pdf>>. Acesso em: dez. 2014.

CASTRO, E. M. De Melo e. *Poética do ciborgue - antologia de textos sobre tecnopoiesis*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um ance de dados* / Stéphane Mallarmé; Álvaro Faleiros, introdução, organização e tradução. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de nervos. In: _____. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Literacia. In: Site *Português em Regra*. Disponível em:

<<http://portuguesemregra.blogspot.com.br/2012/08/literacia.html>>. Acesso em novembro 2014.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

COMPAGNON, Antoine. Reescrita. In: _____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. pp. 41-43.

Site Museu do Computador. *História dos computadores no Brasil*. Disponível em:

<http://www.din.uem.br/museu/hist_nobrasil.htm>. Acesso em janeiro 2015.

D'BARROS, Tchello. *Artes plásticas ou artes visuais?*. Publicado em 31 de dezembro de 2009.

Disponível em: <<http://www.escriitoresalagoanos.com.br/texto/112>>. Acesso em janeiro 2015.

Jornal eletrônico Gazeta do Interior. *Quase 530 mil foram reprovados na redação do ENEM 2014*. Disponível em: <<http://www.gazetainterior.com.br/index.php/quase-530-mil-foram-reprovados-na-redacao-do-enem-2014/>>. Acesso em fevereiro 2015.

SANTIAGO, Silviano. *Eça, autor de Madame Bovary*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp.49-65. Disponível em:

<<http://www.ime.usp.br/~tycho/prosody/vlmc/data/is2005/IS2005/Textopb/SS1.txt>>. Acesso em fevereiro 2015.

BORGES, Jorge Luiz. Pierre Ménard, autor do *Quijote*. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1999, p.18-23.

ANTONIO, Jorge Luiz. *Tecno-arte-poesia no Brasil*. Revista eletrônica *O eixo e a roda*: v. 20, n. 2, 2011. Disponível em: <

http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.2/06-Jorge%20Luiz%20Antonio.pdf>. Acesso em fevereiro 2015.

_____. Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. Rio de Janeiro: ABRALIC, v.1, n.20, 2012, p.63-92.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Haroldo de Campos: tradução como formação e “abandono da identidade. In:_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CAUQUELIN, Anna. *Arte contemporânea: uma introdução*. Ed. Martins, 1.ed, 2005.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: *Interates*. NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise de verso*. Tradução e notas: Luiz Carreira e Álvaro Faleiros. Disponível em: < <http://migre.me/oAet3>>. Acesso em outubro 2014.

JAKOBSON. Aspectos linguísticos de tradução. In:_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/ElaineAgnello/roman-jakobson-lingstica-e-comunicao-wwwlivrosgratisnet>>. Acesso em novembro 2014.

CASELLI, Christian. *Cinco poemas concretos*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>>. Acesso em janeiro 2015.

AZEVEDO, Reinaldo. *Batmacumba*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pObbaUIqlQU>>. Acesso em janeiro 2015.

ALMEIDA, Rodrigo. *Beba cola-cola*. Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=JrKG0xfPLj0>>. Acesso em janeiro 2015.

AMORIM, Marcel Alvaro de. *Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras*. Revista Itinerários, Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013. Disponível em: < <http://migre.me/oAgkH>>. Acesso em novembro 2014.

SANTAELLA, Lucia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora, GUIMARÃES, Júlio Castañonn (org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp.161-178.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *A tradução “verbicovisual” de Haroldo de Campos*. Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores, n.19, 2010.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In:_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DANTAS, Tiago. Hardware e Software. In: Revista eletrônica *Mundo Educação*. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/informatica/hardware-software.htm>>. Acesso em março 2015.

FREIRE, Andréa. Jornal eletrônico Jornal de Ipanema. A poesia digital de Ernesto de M. e Castro. Disponível em: <<http://jornalipanema.com.br/blogs/andrea-freire/2048-a-poesia-digital-de-ernesto-de-m-e-castro>>. Acesso em março 2015.

ALDA, Antero de. *Poema do guarda-chuva aberto*. Disponível em: <<http://www.anterodealda.com/publicacoes.htm>>. Acesso em abril 2015.

EVANGELISTA, Ricardo. *Consumismo*. Blog Sarau Tropeiro. Publicado em 05/12/2011. Disponível em: <<http://sarautropeiro.blogspot.com.br/2011/12/serie-poemas-digitais-consumismo-premio.html>>. Acesso em abril 2015.