



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

POESIA DIGITAL E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

(Um olhar sobre produções digitais de
Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar)

FLAVIANO MACIEL VIEIRA

ORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO

João Pessoa – PB

2012

Flaviano Maciel Vieira

POESIA DIGITAL E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

(Um olhar sobre produções digitais de
Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar)

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-graduação em
Letras pela Universidade Federal da
Paraíba para obtenção do título de
mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagens e Cultura

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto

João Pessoa – PB

2012

V658p Vieira, Flaviano Maciel.

Poesia digital e tradução intersemiótica: um olhar sobre produções digitais de Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar/ Flaviano Maciel Vieira. - - João Pessoa: [s.n.], 2012.

132f. : il.

Orientador: Amador Ribeiro Neto.

Dissertação (Mestrado)-UFPB/CCHLA.

1. Literatura e cultura. 2. Poesia. 3. Poesia digital. 4. Modelização. 5. Tradução intersemiótica.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

FLAVIANO MACIEL VIERA

POESIA DIGITAL E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

(Um olhar sobre produções digitais de
Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar)

Banca examinadora

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto

Orientador/ UFPB

Prof^a. Dr^a. Gláucia Vieira Machado

Examinadora/ UFPB

Prof^a. Dr^a. Susana Souto

Examinadora/ UFAL

João Pessoa

2012

*Dedico este trabalho à minha família, sempre
incentivadora do caminho acadêmico que escolhi.
Sem o apoio dela nada teria sido realizado.*

Agradecimentos

Aos meus pais por terem investido em meus estudos e em meu caráter, e pelo amor e apoio recebidos;

Ao meu orientador e amigo Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto, pela ajuda inestimável de uma orientação competente e agradável, sempre realmente orientando e nunca tolhendo;

A todos os professores e funcionários da UFPB, em especial ao PPGL, que contribuíram para minha formação. Seus exemplos são meus guias de ética e competência.

À minha companheira Ingrid Davis da Silva Gadelha, por estar sempre me apoiando e me entendendo nos momentos difíceis da pesquisa e da vida.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, sob a forma de bolsa de estudos.

“Só alguém completamente enceguecido pelo afã irracional de defender o seu sítio (ou a sua baía) escritural, frente à proliferação de signos e formas de nossa circunstância histórico-cultural, pode pretender que a materialização do poético somente seja viável através do medium guttemberguiano, pelo padrão-formato tipográfico que se estabeleceu com a impressão de textos compostos com versos livres. Os computadores, a holografia, o laser, o vídeo, etc., estão aí, à nossa volta. Seria apenas insano tentar proibir o aceso de designers da linguagem a essas novas tecnologias de inscrição signica.”

Antonio Risério

*(Ensaio sobre o texto poético em
contexto digital)*

RESUMO

Esta pesquisa tem como finalidade refletir sobre o que vem sendo chamado de poesia eletrônica ou digital e se realmente é possível se fazer poesia extraída de signos gerados por um suporte computacional (*bits* e *pixels* na tela de um computador). São observadas as características e as ideias conceituais que se configuram a respeito do tema. Três objetos de análise são abordados (*pancircular*, de Clemente Padin, *Oraculum*, de Joesér Alvarez e *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar) para que se possam aplicar os referenciais teóricos de forma prática, o que é importante para consolidações teórico-conceituais. A perspectiva teórica que fundamenta a pesquisa passa pela Semiótica da Cultura (Íuri Lótman, Uspênski, Roman Jakobson, etc.), com incursões pela semiótica peirceana.

palavras-chave: poesia, computador, modelização e tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This research aims to reflect on what has been called electronic or digital poetry and if it really is possible to make poetry drawn from signs generated by a computer support (bits and pixels on a computer screen). Are observed characteristics and conceptual ideas that are configured on the subject. Three objects of analysis are discussed (*pancircular*, of Clemente Padin, *Oraculum* of Joesér Alvarez and *Soneto Digital*, of Fernando Aguiar) so that they can apply the theoretical framework in a practical way, which is important for theoretical and conceptual consolidation. The theoretical perspective that underlies the research involves the Semiotics of Culture (Yuri Lótman, Uspênsky, Roman Jakobson, etc.), with incursions by Peircean semiotics.

keywords: poetry, computer modeling and inter-semiotic translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - O que seria poesia digital?	29
CAPÍTULO II - Um olhar sobre <i>pancircular</i>, de Clemente Padin.	37
1. Contexto do objeto.....	37
2. Do papel ao ecrã – uma tradução intersemiótica.....	43
3. O diálogo com as poesias de vanguarda.....	45
4. As semioses digitais de <i>pancircular</i> , de Clemente Padin.....	50
CAPÍTULO III - Um olhar sobre <i>Oraculum</i>, de Joesér Alvarez.	58
1. Contexto do objeto.....	58
2. Abordagem semiótica.....	59
2.1 O signo em si mesmo.....	60
2.2 A referencialidade dos signos verbais.....	63
2.3 Interpretação das negociações semióticas na composição poética.....	67
CAPÍTULO IV - Um olhar sobre o <i>Soneto Digital</i>, de Fernando Aguiar.....	73
1. Objeto.....	73
2. A dialética artístico-poético-computacional de Fernando Aguiar: o jogo imagético da estrutura tecno-artístico-poética.....	76
2.1 . A mensagem em si mesma.....	80
2.2. A referencialidade da mensagem.....	80

2.3. Interpretação.....	82
3. Os poemas-parte do poema-todo: a poética das oposições.....	83
3.1. Abordagens dos poemas-parte.....	85
4. Caminhos de uma nova semiose poética: a digital.....	101
4.1. A poética visual e recursos tecnológicos: possibilidades semióticas.....	102
4.2. Características da poética de Fernando Aguiar.....	105
CAPÍTULO V - Modelizações poético-digitais.....	111
1. A Semiótica da Cultura.....	111
2. Modelizações poético-digitais.....	113
3. Poesia, tecnologia e semiodiversidade.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130
REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	131

Introdução

O primeiro contato que tive com o estudo da ciberliteratura foi em 2008 quando ingressei no LES – Laboratório de Estudos Semióticos, da UFPB, tendo à frente o Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto. Em dois anos de pesquisa explorando a poesia em novos suportes, pude perceber a importância de se estudar a poesia digital, assunto novo e motivador para engrandecer meu repertório teórico.

Foi dos estudos desenvolvidos no LES que surgiu a vontade de fazer um mestrado que abordasse a poesia digital. O desafio estava em delimitar a abordagem a ser feita.

Decidimos por fazer análises semiótico-literárias de poesias digitais por acreditarmos que uma pesquisa acadêmica neste sentido possibilitará o desenvolvimento, ainda que modesto, dos estudos deste novo fenômeno cultural e poético que ora se realiza, reforçando e fixando terminologias e teorias que vêm sendo usadas pelos estudiosos da poesia digital e das artes tecnológicas em geral.

Nosso maior desafio foi procurar demonstrar e comprovar que existe poesia nas três obras a serem abordadas e que esta poesia é fruto de, entre outros signos ou códigos culturais, recursos computacionais cheios de mediação, intervenção e transmutação (ANTONIO, 2008), o que gera novos sistemas modelizantes de cultura, ou seja, novos tipos de semioses literárias advindas e geradas de um novo suporte: o computador.

As produções poéticas que se valem de recursos computacionais vêm sendo realizadas no mundo apenas há cinco décadas, coincidindo com a própria evolução histórica dos computadores.

Mesmo neste breve período, muito se produziu nesta área permitindo-nos uma pesquisa variada de diversas tipologias poético-digitais, cada uma com seu uso específico do meio computacional (através de variados artefatos tecnológicos computacionais, entre eles os *hardwares* e *softwares*) para fazer veicular a poesia em sua estrutura.

Temos a infopoesia, a poesia-código, a poesia programa, a poesia internet, a vídeo-poesia, a poesia interativa, colaborativa e performática, a ciberpoesia, a poesia

hipertextual e ou a poesia hipermídias, a holopoesia, etc., apenas para citar alguns tipos¹. Nestas produções poéticas realizadas em computadores, a tela (o espaço do ecrã) é o limite do campo da análise.

Dentro deste espaço, os códigos a serem relacionados serão multiplicados em novas e plurissignificativas semioses à medida que as potencialidades do verbal serão potencializadas por outros signos que se apresentam na poesia digital, signos computacionais, realizados através de programas que ajudam o poeta a compor suas combinações semióticas, poetizando o som, o movimento, as imagens, as cores, as interatividades, a hipermídia e as inter e hipertextualidades.

No Brasil temos vários autores representativos desta poesia digital, como Eduardo Kac, André Vallias, Alckmar Luiz dos Santos, Joesér Alvarez, Erthos Albino de Souza, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Lúcio Agra, Wilton Azevedo, Élson Fróes e outros.

Apesar dessa numerosa produção em nosso país, optamos por selecionar três objetos de pesquisa tendo autores de países diferentes (Brasil, Uruguai e Portugal) para que pudéssemos ter um olhar mais abrangente das composições poéticas computacionais realizadas em várias partes do mundo.

Tão diversa produção, caracterizada pela linguagem universal dos *bits* e realizada nos quatro cantos do mundo, apresenta características que vão desde a tradição literária do suporte do papel até inovadoras hibridizações entre as artes, a ciência, a tecnologia e a poesia, num processo dialético carregado de novas semioses e de historicidade literária. Ou seja, neste processo de composição dialética entre o passado e o presente podem-se observar as mais variadas possibilidades de composição estética, umas bem entrelaçadas com a tradição e outras visando a efeitos estéticos cada vez mais novos.

¹ Jorge Luiz Antonio faz um levantamento extenso destes tipos (2010). Organiza vários conceitos de acordo com a observação que faz das inúmeras formas de expressão artístico-computacional-poéticas a que teve acesso em sua pesquisa. Além das já citadas, o autor apresenta o autopoema, o click poetry, Poema acróstico / mesóstico, anipoema, Arte assistida por computador, Biopoesia, Cibervisual, Poesia cinemática eletrônica, poesia-do-clique, Clip-poemas digitais, Poesia gerada no/pelo computador, etc.

A pergunta que nos norteou durante toda a pesquisa foi: será realmente possível produzir poesia valendo-se de recursos computacionais que servem para funções pragmáticas de comunicação? Será possível transformar estes signos computacionais em signos poéticos, levando a função predominante referencial a ser função secundária em relação à função poética em meio a tais construções? (JAKOBSON, 2010).

Relativizamos este processo de mudança de signos referenciais para signos poéticos ao observarmos que programas de computadores que, por exemplo, são responsáveis pelos *links* que geram as hipertextualidades referenciais das páginas, dos sites, e de muitos textos da internet, passam a ser usados pelos poetas-programadores com finalidades não-referenciais, mas os *links* levam a novas configurações estéticas, o que funciona com componente poético estrutural. Isso vale para muitos outros procedimentos da linguagem informática, como palavras que desaparecem ou surgem ao sabor dos cliques ou do manusear do *mouse*.

Para realizarmos uma leitura coerente e satisfatória das obras, fez-se necessária uma nova perspectiva de leitura, já que a escrita sobre a qual nos debruçamos é outra. A escrita digital, com a qual os poetas vêm realizando suas experimentações estéticas, possibilita ao artista da palavra combinações impossíveis de serem realizadas no suporte bidimensional do papel.

Estas combinações impossíveis giram em torno, entre outras coisas, do movimento efetivo das palavras, das letras, de imagens, de cores, de formas, resultado de uma grande bailarina de feixes de luz que ocupam espaços estéticos na tela.

Além desse movimento de *pixels* bailando no espaço do ecrã, a escrita digital também possibilita a apropriação de outras formas de arte, como a música, a pintura e o cinema, por exemplo.

Tal apropriação utiliza estes sistemas diferentes e diversos como elementos funcionais estéticos de outra natureza, já que participam de novas semioses, geradoras de novas informações estéticas. Enfim, nossas abordagens se pautaram pela consciência de que estamos diante de sistemas de percepções diferentes originados de uma escrita diferente.

Pensando assim, iniciamos o primeiro capítulo tentando esclarecer o que seria uma poesia digital. Características são citadas e teorias são levantadas para que se possa ter uma noção mais próxima de como funciona esta nova poética contemporânea.

Após este embasamento inicial necessário, no segundo capítulo nos detemos na obra digital *pancircular*, de Clemente Padin², poesia visual que migra do papel para as telas dos computadores. Tal tradução intersemiótica (PLAZA, 2010)³ é abordada levando em consideração a essência mantida com as poesias de vanguarda (visual e concreta) e os novos elementos informativos/estéticos gerados pelo suporte computacional.

Em seguida, no terceiro capítulo, abordamos a obra digital *Oraculum*, de Joesér Alvarez⁴. Neste trabalho poético observamos como se processaram as várias e polissêmicas semioses em meio a um jogo lúdico de som, movimento, imagens e palavras. Tradição literária e novos elementos estéticos são analisados sob a perspectiva intersemiótica.

² Clemente Padin Nasceu em 8 de outubro de 1939 em Lascano, Rocha, R. O. do Uruguai. Poeta, artista e artista gráfico, performer, videomaker, artista multimídia e de internet. Licenciado em Letras Hispânicas na Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, no Uruguai. Diretor das revistas *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* e *OVUM* (1969-1975), *Participación* (1984-1986) e *Correo del Sur* (2000). Autor de 18 livros publicados na França, Alemanha, Holanda, Itália, Espanha, Rússia, Venezuela, Estados Unidos e Uruguai. Dentre eles, *Los horizontes abiertos*, duas edições, 1969 e 1989, Uruguay; *Visual poems*, 4 edições incluindo Xerox Ed., Wisconsin, USA e Internet, 1969; *Angulos*, Ed. Amodulo, Milán, Italia, 1972; *De la representation a l'action*, Doc(k)s Ed., Marsella, Francia, 1975; *Omaggio a Beuys*, IAC Ed., Oldenburg, RFA, 1975-76; *Peace = Bread*, Fluxshoe Ed., New York, USA, 1986; *Action-Works*, 3 edições, 1983-88-92; *Art & People*, Light and Dust, Wisconsin, U.S.A., 1996; *Poesía experimental*, Factoría Merz Mail, Barcelona, España, 1999; *La poesía experimental latinoamericana, 1950-2000*, Inf. y Prod. S.L., Madrid, España, 1999; *PAZ/PAN*, poema interactivo, cd-rom, Montevideo, Uruguay, 2001; *Poems to eye*, The Runaway Spoon Press, Florida, USA, 2002; *La poesía es la poesía*, Ediciones Imaginarias, Montevideo, Uruguay, 2003, etc. Clemente Padin tem publicado textos em dezenas de revistas e publicações em todo o mundo. Suas notas e artigos têm sido traduzidos para o inglês, português, francês, italiano, húngaro, holandês, alemão e russo e ele tem participado de inúmeros eventos na Internet desde 1992:

³ O conceito de Tradução Intersemiótica desenvolvido por Julio Plaza será esclarecido mais adiante.

⁴ Joesér Alvarez, 1962, RJ. Media artist e pesquisador de artemídia. Fundador e coordenador do Coletivo Madeirista. Vive e trabalha na Amazônia desde 1982.

No quarto capítulo voltamo-nos para o *Soneto digital*, de Fernando Aguiar⁵. Neste momento da pesquisa, destacaram-se, entre outras coisas, as possibilidades infinitas das semioses geradas pela interdisciplinaridade entre artes, poesia, computador e ciência. Este poema digital recria uma obra já realizada por Fernando Aguiar em 1979, intitulado *dedos- poema em 22 andamentos* (suporte do papel).⁶ Tal recriação foi abordada por nós através da perspectiva da tradução intersemiótica. Além desta teoria, Pound, Tinianov e outros teóricos também foram considerados na abordagem.

No quinto e último capítulo, concentramo-nos na aplicação da Semiótica da Cultura para tentar verticalizar um pouco mais as abordagens, isso de acordo com a *tradução da tradição*, ideia desenvolvida pelos semiotistas russos, além do emprego dos conceitos de *informação*, de *texto*, de *código*, de *mensagem*, de *semiodiversidade*, etc., que englobam as estruturas dos sistemas culturais.

⁵ Fernando Aguiar nasceu em Lisboa, em 1956. Desde 1972, se dedica à poesia experimental e visual utilizando os mais diversos suportes. Publicou 18 livros, realizou 31 exposições individuais e participou em cerca de 430 exposições colectivas. Desde 1983 apresentou mais de 100 performances poéticas em vários países europeus, Canadá, México, Brasil, U.S.A., Japão, Colômbia e em Cuba. Organizou diversas exposições e Festivais de Poesia e de Performance em Portugal, Itália, França e no Brasil. Do autor: *O dedo*, ed. Autor, Lisboa, 1981. *Rede de canalização*, ed. Câmara Municipal de Almada, 1987. *Minimal poems*, ed. Experimentelle poetry, Siegen, Alemanha, 1994. *Os olhos que o nosso olhar não vê*, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 1999. *A essência dos sentidos*, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 2001.

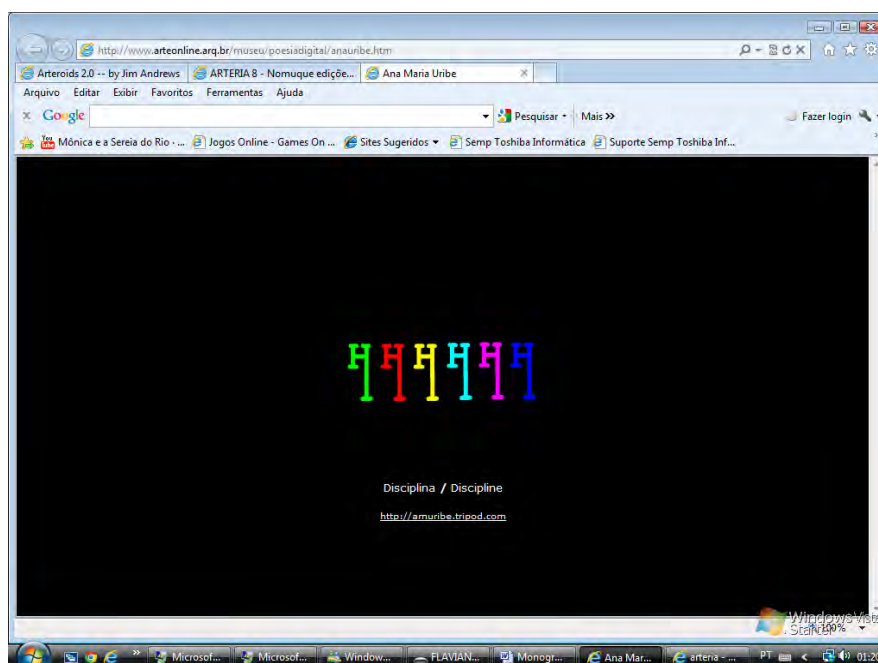
⁶ Em entrevista concedida-me via e-mail, ao ser perguntado sobre o motivo e a importância de realizar um trabalho digital envolvendo seu livro *dedo - poema em 22 andamentos*, Fernando Aguiar diz: “A ideia de passar o *Soneto Digital* para uma linguagem intersemiótica surgiu na sequência do convite para lecionar durante o Festival de Inverno da UFMG, em Diamantina, 2006. Na altura decidimos juntar os professores e alunos de algumas das oficinas e fazer um trabalho em conjunto. Na realidade a dinâmica foi tanta que se produziram trabalhos digitais, instalações, fotografias, vídeos, etc. Ainda hoje utilizo alguns desses vídeos nas minhas performances, e os meus fotopoemas produzidos em Diamantina têm sido publicados em revistas e em livros. No caso específico do *Soneto Digital*, alguém avançou com a ideia, depois de ver o livro e, com o contributo de todos surgiu essa obra. Na verdade essa (e outras) obras surgiram da colaboração espontânea de todos os intervenientes, num processo intuitivo e de improviso quase total, apesar desse trabalho ser dos mais elaborados que se produziram nesse grupo. A importância do livro foi primordial, porque foi a sua visualização que permitiu que a ideia da transcrição intersemiótica surgisse.” Esta criação conjunta (quase essência mesmo de criações poéticas digitais) não nos impediu de encarar a obra como sendo de Fernando Aguiar, já que ele coordenava os trabalhos e decidiu a versão final da obra.

Exemplos interessantes de poesias digitais não faltaram para realizarmos nossa pesquisa. Artistas do mundo inteiro vêm se aproveitando das potencialidades artísticas que uma máquina semiótica como o computador proporciona. Tudo começa, segundo Jorge Luiz Antonio (2008), em 1959, com Theo Lutz e seus “*Stochastische Texte*” (Textos estocásticos). Theo Lutz selecionou os primeiros cem vocábulos de *Das Schloss* (O Castelo), de Franz Kafka, e criou novos textos a partir deles, utilizando um programa de computador que gerava frases na estrutura da língua alemã. O relato-manifesto destas composições foi publicado na revista alemã *Augenblick*, de outubro/dezembro de 1959.

Paralelamente e/ou após as realizações de Theo Lutz, em todo o mundo surgiam outros precursores que passaram a trabalhar suas composições com o computador. Vejamos algumas obras que retratam este panorama da poesia em meios digitais, sem obedecer a uma ordem cronológica:

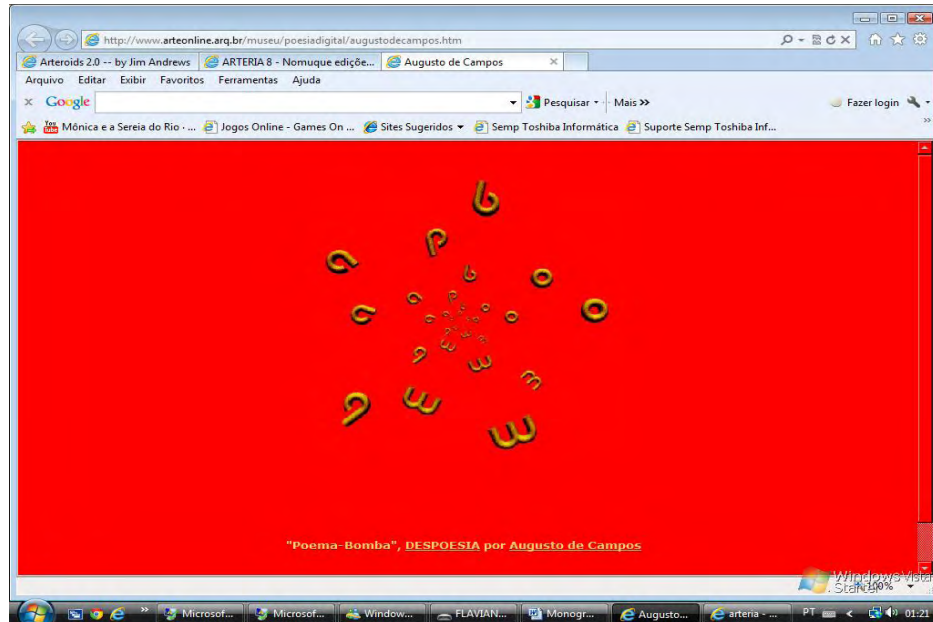
Ana Maria Uribe, na Argentina

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/anauribe.htm>);



Augusto de Campos, no Brasil

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/augustodecampos.htm>);



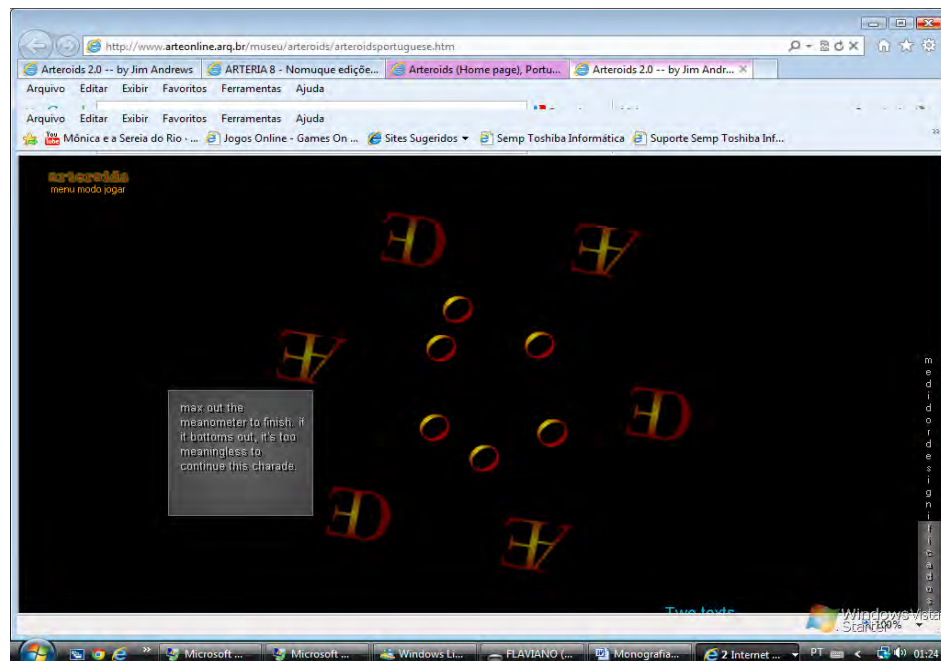
Annie Abrahams, na França

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/annieabrahams.htm>);



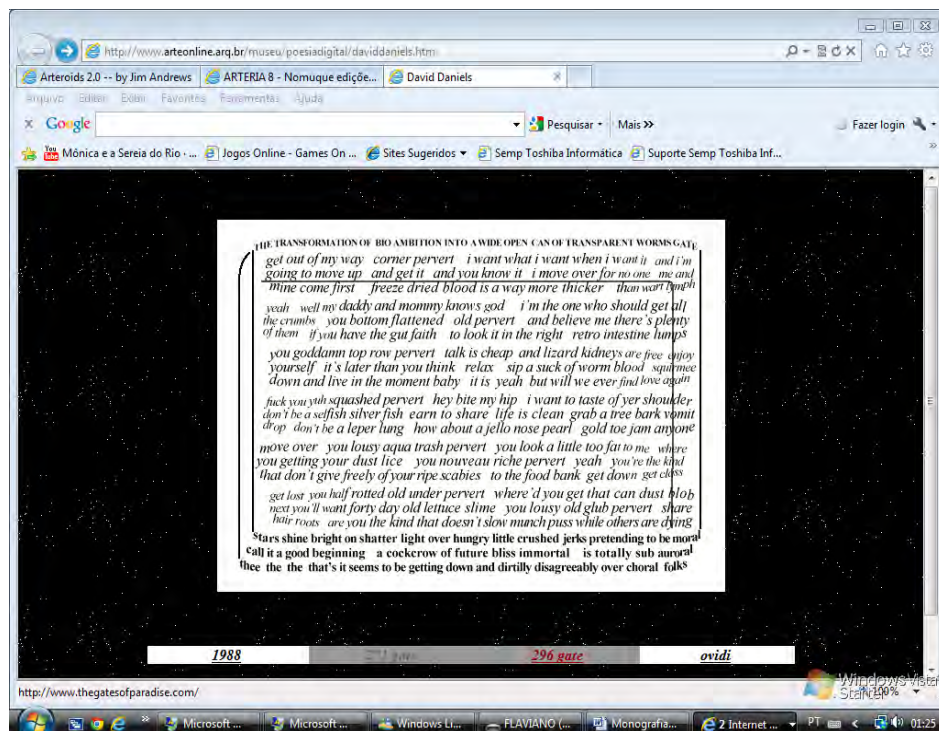
Jim Andrews, no Canadá

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/arteroids/indexportuguese.htm>);



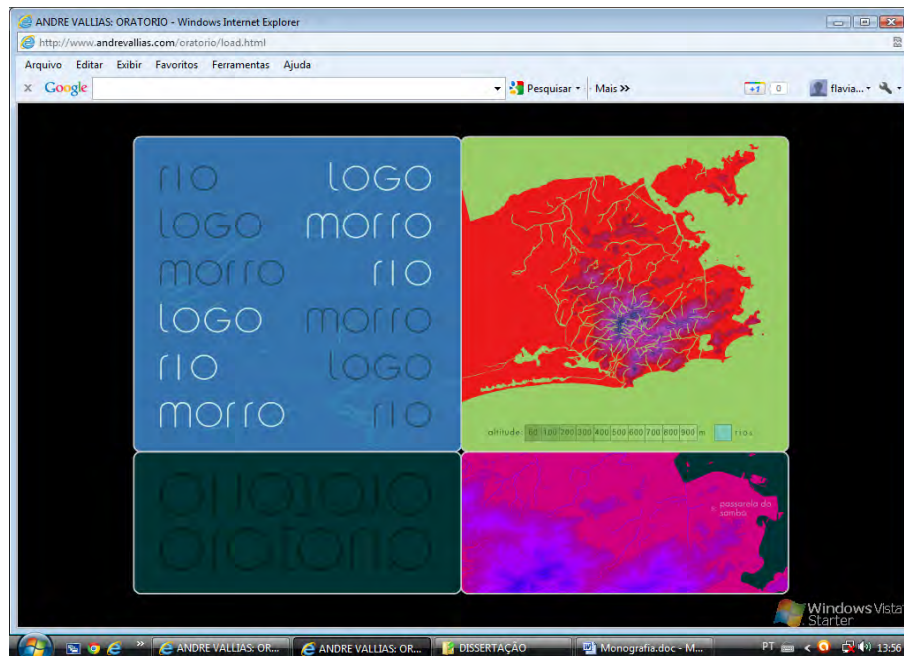
Davi Daniels, nos EUA

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/daviddaniels.htm>);



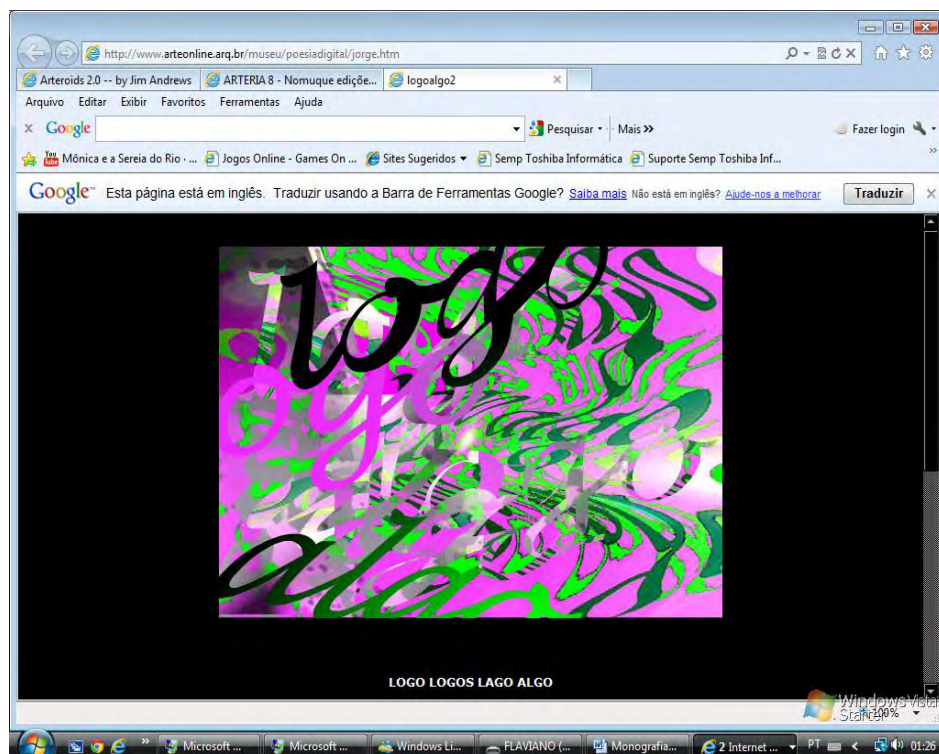
André Vallias, no Brasil

<http://www.andrevallias.com/oratorio/load.html>



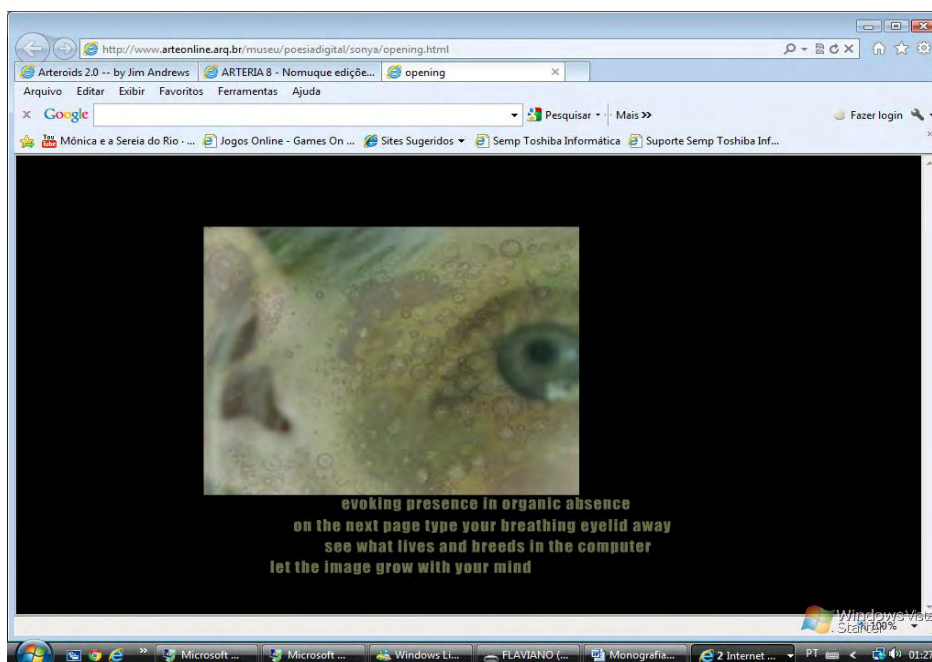
Jorge Luiz Antonio, no Brasil

<http://www.artonline.arq.br/museu/poesiadigital/jorge.htm>;



Sonya Nielsen, na Itália

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/sonya/opening.html>);



Existem ainda muitos outros exemplos que podem ser vistos na revista digital *Artéria 8*: <http://www.arteria8.net/>, que apresenta uma variedade bastante rica de autores digitais. Tem-se Ronaldo Azeredo, Pedro Xisto, Arnaldo Antunes, Roland Campos, Alckmar Luiz dos Santos, André Vallias, Regina Silveira, Décio Pignatari, Élson Fróes, Ethos Albino de Souza, Lúcio Agra, Augusto de Campos e Julio Plaza, apenas para citar alguns. Como se pode perceber, um bom material de pesquisa. Segue uma imagem da página inicial da revista digital:



Jorge Luiz Antonio, numa publicação do *Jornal da Unicamp*, de setembro de 2009 – ANO XXIV – Nº 440, após conceder uma entrevista, apresenta uma ordem cronológica da poesia eletrônica realizada no Brasil. Apesar da cronologia ir até 2007, vale a pena transcrevê-la para que possamos ter uma melhor noção do contexto da produção poética digital que vem se instaurando em nosso país:
http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2009/ju440_pag0607.php

1964

Décio Pignatari relata duas experiências, em parceria com Luiz Angelo Pinto, a respeito de análise estatística do estilo literário por meio do computador.

1966

Erthos Albino de Souza usa o computador para levantar o vocabulário de autores como Gregório de Mattos, Pedro Kilkerry e Carlos Drummond de Andrade. Pedro Xisto, Erthos Albino de Souza e Bernardo C. Kamergorodski publicam o “*Vogaláxia*”, utilizando linguagem de programação para a produção de poesia. Esse mesmo livro-poema foi transformado em espetáculo de multimídia na Universidade de Buffalo em março de 1968, no Festival de Primavera.

1968

Waldemar Cordeiro cria o “*Beabá*”, uma experiência artística e computacional com letras, em parceria com o físico Giorgio Muscati, da USP. Dezembro - E. M. de Melo e Castro, poeta português que atua com frequência no Brasil, cria a videopoesia “*Roda Lume*”, em preto e branco, nos estúdios da RTP.

1969

Gilberto Gil cria a letra da música “*Cérebro eletrônico*”.

1972

“*Le Tombeau de Mallarmé*”, de Erthos Albino de Souza (1932-2000), gráfico, poeta, engenheiro e editor da revista Código, que circulou de 1974 a 1989/1990, com doze números. É considerada como a primeira poesia computacional brasileira.

1973/1974

Erthos Albino de Souza publica “*Cidade/City/Cité*” na revista Código. Trata-se de um poema visual feito com cartões perfurados e, depois, pintados.

1974

Mallarmé, tradução e estudos de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Além do texto de *Un Coup de Dés*, em francês, numa separata, o livro contém dez variações do poema “*Le Tombeau de Mallarmé*”, datado de 1972, de Erthos Albino de Souza.

1978

Paulo Leminski publica “*Poesia*”, reunindo conceitos poéticos variados, entre os quais um que homenageia Erthos Albino de Souza.

1980

Silvio Roberto de Oliveira inicia suas experimentações poéticas com o computador, primeiro com um CP-200 e, depois, com um SHARP Hotbit. Albertus Marques começa a trabalhar com um micro da IBM e a linguagem Basic, e a criar poemas em que as palavras formam sentidos múltiplos em aparições aleatórias programadas.

1982

“*Não*”, primeiro poema digital (eletropoesia ou poesia em videotexto) de Eduardo Kac. 5 de novembro - Daniel Lima Santiago, poeta, artista e performer, inicia suas experimentações poéticas com o computador, produzindo o “*Soneto Só Pra Vê*”, elaborado com o auxílio do programador Luciano Moreira, no Sistema Cobra 400/II, em Recife (PE).

1983

“*Holo/olho*”, primeira holopoesia de Eduardo Kac. O termo “holopoesia” foi cunhado pelo autor nesse mesmo ano. Início das atividades de João Fernando de Oliveira Coelho, quando se aproximou do computador e dos manuais de BASIC, por curiosidade.

1984

Início do uso do computador Macintosh por Augusto de Campos. Eduardo Kac inaugura o projeto “*Eletropoesia*” no Centro Cultural Cândido Mendes, RJ, no qual integra o display de eletrotela, o circuito interno de rádio e dois monitores de vídeo. 22 de novembro a 2 de dezembro – “Pulsar”, primeiro videopoema brasileiro, de Augusto de Campos, com música de Caetano Veloso, é apresentado na mostra Level 5, realizada no MASP e organizada por José Wagner Garcia e Mário Ramiro.

1986

Participação de Augusto de Campos com o poema *Código* no evento “*Sky Art Conference*”, organizado por Wagner Garcia, durante o qual mensagens artísticas via satélite foram enviadas entre São Paulo e os EUA (MAC-USP e CAVS-MIT), utilizando o sistema “slow scan”. Dezembro - Holograma *RISCO* (projeto de Augusto de Campos, com arte-final de Julio Plaza e Omar Guedes, realização holográfica de Moysés Baumstein), na exposição *TRILUZ*, inaugurada em 2/12/86 no Museu da Imagem e do Som (SP).

1987

Primeiras experiências de Luís Dohnnikoff com poesia digital, usando um Macintosh, nas primeiras versões de PageMaker. 1987/1988 - “*Quando? / When?*”, primeiro holopoema digital de Eduardo Kac.

1990

André Vallias cria o poema “*Nous n’avon pas compris Descartes*”. Arnaldo Antunes começa a usar o computador para fazer um trabalho gráfico com poesia, o que resultou no livro *Tudos* (1993).

1992

Realização de ilustrações gráficas computadorizadas de Augusto de Campos, em colaboração com Arnaldo Antunes, para o livro *Rimbaud livre*. Janeiro de 1992 a maio de 1994 - Trabalho desenvolvido no LSI - Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP, São Paulo, com o título de “*Vídeo Poesia - Poesia Visual*”.

Seis poemas, que foram originalmente pensados na bidimensionalidade do papel e em preto e branco, fizeram parte desse projeto: “*Bomba*” e “*SOS*”, Augusto de Campos; “*Parafísica*”, Haroldo de Campos; “*Femme*”, Décio Pignatari; “*Dentro*”, Arnaldo Antunes; “*O arco-íris no ar curvo*”, Julio Plaza. O resultado final foi uma edição em fita Betacam de todos os poemas.

1993

Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Zaba Moreau e Kiko Mistrorigo publicam *Nome*, projeto que envolve vídeo de animações computadorizadas, cd e livro. Neide Dias de Sá, uma das fundadoras do Poema-Processo, dá continuidade ao projeto *Poemões*, iniciado anos 70 e que não se esgotou até os dias atuais, com o auxílio do computador. Nos anos 90, ela participa, com um grupo de seis artistas, da discussão sobre as possibilidades do uso das imagens digitais na arte. Foi uma troca de 180 imagens, que foram enviadas por CD-Rom e pela internet. Quando a troca de imagens foi finalizada, uma exposição aconteceu no SESC de Copacabana.

1995

Lucio Agra inicia a produção de poesia digital, com obras como *Mais ou menos* (1995-2001), poemas em disquete 3 ¼, depois em cd-rom, e o uso do Microsoft Powerpoint. A partir de *Explosão sem som* (1995-2002), buscou tornar sistemática a pesquisa com meios digitais, impondo-a como exercício o uso de software que não fossem originalmente destinados à autoria, particularmente o Power Point. Seu sítio *Agrarik* tem início em 2002. Segundo semestre - “*Moebius*”, primeiro poema digital feito por Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado. Outras criações foram surgindo e formaram o sítio *Poemas em computador*. Novembro – Philadelpho Menezes coordena na web o “*Verso Universal*”, um projeto de poema infinito que usa a potencialidade de expansão comunicativa das redes informacionais. O poema se desenvolve com a contribuição da cadeia de poetas de diferentes países, em diferentes línguas.

1995/1996

Poemas animados em Macintosh por Augusto de Campos.

1995-1997

Elaboração de *Gif poems*: coletânea eletrônica de poemas visuais digitais, de Elson Fróes, publicado em cd-rom em 1996. O kit de acesso STI (ao sistema BBS, na época em uso no Brasil) foi publicado em cd-rom em 1997.

1996

Goulart Gomes - *Fractais* - primeiro livro virtual de poetrix, que se encontra atualmente acompanhado de *Trix*, *Poemetos Tropi-kais*, 27 poemas Powerpoint, de 1999. Elson Fróes inicia a distribuição dos *Gif poems* na BBS nº 1 e em cd-rom.

Junho – Blocos on Line: *Portal de Literatura e Cultura*, coordenado por Leila Mícolis e Urhacy Faustino, um ciberespaço de divulgação e um arquivo de diferentes tipos de poesia.

Outubro - *EPE - Estúdio de Poesia Experimental* – PUC-SP - coordenado por Philadelpho Menezes. Pesquisadores participantes: Alessandra Vilela, Ana Aly, Carolina Tenório, Marcus Bastos, Sabrina Rosa e Wilton Azevedo. Trata-se de um

arquivo de poesias visuais, sonoras e digitais e de videopoesia. Gilberto Gil cria a música e letra “*Pela Internet*”.

1997

“*Clip-Poemas*”, instalação com 16 animações digitais de Augusto de Campos, na exposição Arte Suporte Computador, na Casa das Rosas (SP). Março a julho – Curso de Infopoesia e Poesia Sonora, na PUC SP, por E. M. de Melo e Castro. 18 a 25 de junho - Exposição de uma seção de Infopoesias na Biblioteca Central da PUC SP, sob a curadoria geral de Ana Cláudia Mei Alves de Oliveira, e coordenação de E. M. de Melo e Castro. Agosto a dezembro - Curso de Ciberpoéticas de Transformação e de Movimento – PUC SP - E. M. de Melo e Castro. 11 a 18 de agosto – Exposição dos alunos do Curso de Infopoesia e Poesia Sonora (1º sem. 1997), PUC SP.

1997-1998

Cd-rom *Interpoesia Poesia Hipermídia Interativa*, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo. Primeiros videopoemas de Amarildo Anzolin, que foram reunidos em *Única Coisa* (2000).

1998

Maria Inês Simões cria seu primeiro poema - “*C@lice Cibernético*”. Museu *imagINário em eTERNo rETorno* - Julio Plaza. Primeiras poesias digitais de Fred Girauta, que foram reunidas no sítio Palavrórios, a partir de 2001. Entrelinhas, de Vera Mayra (Irecê RegoBeltrão).

Abril – “*Do impresso ao sonoro e ao digital*”, curadoria de Philadelpho Menezes, SP, Paço das Artes. Foi apresentado o cd-rom *Interpoesia: poesia hipermediática interativa*, de Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes. 5 a 29 de maio - Exposição de Infopoesia e Animações Infográficas - Salão Vermelho do Campus Trujillo da Universidade de Sorocaba.

1999

Início de *Acarambola*, obra de *aLe* (Alexandre Venera dos Santos), poesia digital.

Rodrigo de Almeida Siqueira cria o sítio *Projeto Poesia*, uma obra poética coletiva e colaborativa, à semelhança do henka japonês, um poema de versos alternados entre diversos compositores. Setembro – Lançamento do sítio oficial de Augusto de Campos na Universo OnLine, contendo biografia, poemas, sons, textos, links e clip-poemas.

2000

Hugo Pontes, autor do poema visual “*Nós*”, de 1978, em parceria com Victor Hugo Manata Pontes, apresenta a versão digital do poema para download. *Única Coisa*, de Amarildo Anzolin, videocassete, cd e livro, com apresentação de Ricardo Corona, direção de vídeo de Marcelo Borges, direção musical de Lúcio Machado e projeto gráfico de Amarildo Anzolin e Renato Larini. São 33 videopoesias / poesias verbais no meio impresso / poesias sonoras. Sínica: um *Balaio da Era Pós-Verso* (Apesar do Verso), revista eletrônica elaborada pelos alunos da disciplina Poética e Criação de Textos, do Instituto de Artes da Unesp, Campus de São Paulo, do Prof. Omar Khouri. Foi idealizada em 1998 e lançada em 2000, sob a edição de Omar Khouri e Fábio Oliveira Nunes. Maio - *I Mostra Interpoesia* – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Criação da revista eletrônica *Arte on Line*, no Rio de Janeiro, editada inicialmente por Regina Célia Pinto, Marcelo Frazão e Paulo Villela, que depois da quinta edição (2002), se chamou *Museu do Essencial e do Além Disso*, edição de Regina Célia Pinto. Novembro – *Brazilian Digital Art and Poetry on the Web*, coordenação de Jorge Luiz Antonio.

2001

A poética de Philadelpho Menezes / Philadelpho Menezes's Poetics, filme dirigido por Jurandir Müller e Kiko Goifman, realização da Rede Cultura. Outubro – II Mostra Interpoesia – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Campus SP, organizada por Wilton Azevedo, Priscila Arantes e Jorge Luiz Antonio.

2001/2002

A Fundação Cultural de Curitiba promove, em 2001 e 2002, o Concurso Nacional de Clipoemas, idealizado por Décio Pignatari, com assessoria de Rosana Albuquerque e equipe.

2002

Carlos Vogt publica *Ilhas Brasil*, seu sexto livro de poesias, contendo um CD-Rom, com desenho e composição visual de João Baptista da Costa Aguiar e preparação da versão digital dos poemas, em programa Flash, de Evelina Azeredo Rios. Panorama de arte e tecnologia no Brasil, pesquisa de Arlindo Machado, Silvia Laurentiz e Fernando Iazzetta, na qual consta o capítulo “*Poesia e novas tecnologías*”. – “*E-poemas*”, de Ferreira Gullar, por volta de 2002, animações digitais de cinco poemas, escritos e publicados em 1958. 16 de maio - *Sítio da Imaginação*, de Álvaro Andrade Garcia.

2003

I'm not book no! 2.0, palestra-performance de Lucio Agra, com uso de tecnologias computacionais, na Casa da Palavra, em Santo André. *Novíssima Canção do Exílio - Virtualidade Sabiá*, de Regina Célia Pinto. Novembro - *Cortex Revista de Poesia Digital*, edição de Lucio Agra, Thiago Rodrigues e Guilherme Ranoya, SP. *Artéria 8*, revista editada por Omar Khouri e Fabio Oliveira Nunes, faz releituras digitais de poesia visual.

2004

Gabriela Marcondes inicia a produção de videopoesia a partir do aprendizado com o Macintosh, usando o programa LiveType. Sérgio Monteiro de Almeida, passou a usar processos digitais para criação e divulgação de poesia a partir de 2000, cria uma série de poesias digitais como Power Point. 5 a 29 de agosto - Marcelo Mota faz uma exposição de dez poesias digitais no Centro Cultural Carlos Fernandes de Paiva, em Bauru. 2005. *Quando assim termino o nunca*, videopoesias de Wilton Azevedo em DVD. Outubro - Projeto *Di(per)Versões Eletrônicas* (Brasi), de Patrícia Ferreira da Silva Martins, Frederico Assunção Martins e Wilton Cardoso Meira, *poesia e computador*, 44 colagens digitais, apresentação pública, com alguns computadores, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. 4 a 18 de novembro – *Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica*, curadoria de Hugo Pontes, Jorge Luiz Antonio e Roberto Keppler. 3 de novembro, a palestra-performance *I'm not a book no 2.0*, de Lucio Agra, no Museu da Energia, Núcleo de Itu, uma das atividades da Mostra Internacional de Poesia Visual e Eletrônica.

2006

Faixa compartilhada, A preferência é do Poeta, de Regina Célia Pinto, minilivro eletrônico de artista, em que poesia e imagens se tornam um trabalho hipermidiático. *Início de Estúdio U.N.D.E.R.L.A.B*, de Wilton Azevedo. 7 abril - *Nóisgrande Revista-Objeto Digital*, concepção e organização de Fábio Oliveira Nunes. 21 de junho - *Folha Online* publica a série *E-Poemas Inéditos*. Novembro - *Kinopoems*, de Sylvio Back, ebook. Dezembro - lançamento de *6X*, em formato cd-rom e na rede, coletânea de poesias hipermidiáticas colaborativas e interativas organizada por Juliana Teodoro e Alexandre Venera, em Blumenau. Dezembro - *Condomínio Poético*, organizado por Joesér Alvarez, projeto aberto de intervenção urbana / site específico que utiliza poemas em grande formato, apropriando-se da linguagem publicitária e propondo uma poesia não só para ler, mas também para olhar.

2007

Videopoesia “*A\$\$alariado*” - Goulart Gomes. Guto Lacaz cria RG enigmático, a partir do poema “*Tatuagem enigmática*”, de Duda Machado, para a exposição *Viagens de Identidades*, na Casa das Rosas, SP. Maio - *Cânone*, de Amarildo Anzolin, poesia verbal e videopoesia. 8 de maio – Ana Aly faz uma homenagem ao Dia do Artista Plástico, apresentando, em versão animada de Felipe Machado, o seu poema visual “*Soma*”, como tributo à poética de Philadelpho Menezes (1960-2000) e a Julio Plaza (1938-2003). 4 de dezembro - *Trajetória Infopoética: Poeta Experimental* E. M. de Melo e Castro, Academia de Ensino Superior, exposição organizada por Maria Virgília Frota Guariglia, com exposição de infopoemas do homenageado, da organizadora e de alunos.

Apesar de tão grande variedade e possibilidade de seleção, a escolha de nossos três objetos de pesquisa foi pensada no sentido de se explorar uma tendência natural do fenômeno da poesia digital, a de se criar versões informatizadas para poesias já existentes, livrando-as da superfície estática e bidimensional do papel para incorporá-las num processo dinâmico (o que ocorre em meio ao espaço do ecrã) decorrente de processos realizados pela linguagem dos computadores.

Estas mudanças de suporte fazem com que os signos precisem ser traduzidos. Para Jakobson, existem três tipos de tradução para o signo verbal: a *tradução intralingual* ou *reformulação*; a *tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita*; e a *tradução intersemiótica* ou *transmutação* (JAKOBSON, 2010).

Em se tratando de tradução de signos verbais e visuais para um suporte que possibilita, além destes, movimento, cores, interação, hipertexto e hipermídia, etc., nossa pesquisa se concentrou na *Tradução Intersemiótica* citada por Jakobson e desenvolvida por Julio Plaza (2010), usando como referencial semiótico fundamental a teoria triádica de Charles S. Peirce, e também a Semiótica da Cultura, dos semioticistas

russos, sempre de acordo com as necessidades que os objetos ofereciam em cada momento do trabalho.

Temos como exemplos deste tipo de poesia digital migrante, realizados no Brasil, os trabalhos de: Augusto de Campos (poema bomba); Julio Plaza (Il limite de u um corpo); Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes (Máquina), só para citar uns poucos.

Tendo como hipótese de pesquisa a ideia de que os três objetos produzem significação poética efetiva através de recursos computacionais, focamos nossos olhares em características próprias da poesia digital, tais como: técnicas diferentes num mesmo trabalho; jogadas entre fronteiras culturais; codificações digitais; composições verbivisuais; plasticidade dos signos; interação/não-interação do leitor; o novo suporte (migração e tradução intersemiótica); tradição e invenção poéticas; inovação estética (o texto/não-texto estético); hipertexto e hipermídia; recursos tecnológicos e poesia; usos de teorias e novos problemas de interpretação.

Tais características, entre outras, foram exploradas para melhor entender o fenômeno da arte poética computacional em questão, em suas semelhanças e dessemelhanças.

Desdobrando nossa hipótese principal de que é possível fazer poesia com recursos do computador, focamos a pesquisa na direção de responder estas perguntas específicas para comprovarmos nossa ideia principal:

- Nos três objetos abordados a função poética se apresenta predominante em relação às outras funções? (JAKOBSON);
- Em todas é a palavra que gera a estética poética, apesar dos recursos computacionais?
- A poesia digital nas três obras apresenta o efeito de “estranhamento” (CHKLÓVSKI, 1973) através da composição poética como um procedimento específico e desautomatizador?;
- Nas três obras apresenta-se a natureza intersemiótica da poesia? (PLAZA, 2010).

Para responder estas perguntas decidimos nos orientar pelo conceito de poesia e sua natureza intersemiótica para observarmos se neste novo suporte (o computador) as significações poéticas são efetivamente construídas através de formas tecno-estéticas.

Buscamos, neste sentido, esclarecer como as significações estéticas funcionam nas três obras abordadas levando em consideração teorias de Max Bense, assim como os estudos de J. Teixeira Coelho Netto sobre semiótica, informação e comunicação. Tal condução teórica nos serviu como base para ligeiras aplicações teóricas com base na teoria da informação, principalmente no que diz respeito à informação estética dos textos.

Além da Teoria da Informação de Max Bense e da Teoria da Comunicação de Roman Jakobson, foram aplicadas a Semiótica da Cultura e a semiótica peirceana, de acordo com as necessidades do olhar crítico de cada obra e do momento de desenvolvimento do trabalho.

Buscamos observar nas três abordagens o conjunto de fatores em ação (signos verbais, não-verbais e tecnológicos) influenciando-se mutuamente para que o fenômeno poético computacional se manifeste. Nosso interesse se concentrou em saber que fatores estavam presentes (e suas naturezas) e como influenciavam a situação.

O conceito de “obra aberta” desenvolvido por Umberto Eco (2010) nos pareceu fundamental para realização de nossa pesquisa. Procuramos nos concentrar nas relações frutivas entre os signos verbais, não-verbais e tecnológicos em meio à multimídia, para apresentarmos uma interpretação de obras esteticamente válidas de acordo com uma compreensão segundo várias perspectivas, numa imensa riqueza de aspectos.

Neste sentido, a escolha de nosso olhar sobre as obras, a forma como escolhemos abordá-las, teve como perspectiva a teoria de Umberto Eco segundo a qual qualquer obra de arte “exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 2010, p. 41).

Outro importante caminho teórico que percorremos nesta pesquisa segue os conceitos desenvolvidos por Pierre Lévy no livro *Cibercultura* (1999). Entre tantas perguntas que procura responder, como “O que é cibercultura?”, “Quais são as implicações culturais das novas tecnologias?” e “Quais são as mutações que a

cibercultura gera na educação e na formação?”, por exemplo, destaca-se para nós suas respostas/reflexões sobre “Quais são as novas formas artísticas relacionadas aos computadores e às redes?”.

São conceitos como a digitalização da informação, as realidades virtuais, as simulações em computadores, os hipertextos e hipermídias, ou seja, as principais funções das redes interativas, com destaque para a internet.

A partir do retrato que Pierre Lévy faz da era da cibercultura, podemos embasarmos-nos neste novo contexto digital para a realização das leituras de obras artísticas digitais, mesmo poesia digital, já que seus conceitos giram em torno desta nova forma de universalidade, do novo movimento social que nasce, assim como seus respectivos gêneros artísticos, e muitas outras reformas que configuram estas novas relações do saber.

Capítulo 1 - O que seria poesia digital?

Desde o final da década de 50 (1959), poetas e programadores vêm trabalhando juntos em busca de criações artísticas cheias de hibridização, em que artes, literatura, ciência e tecnologia, se mesclam em busca de novos objetos estéticos, caracterizando este novo contexto da literatura como um momento histórico de reconfiguração da tríade autor-texto-leitor.

Estamos diante de novas técnicas escriturais da computação gráfica e do laser. As criações textuais se encontram dentro de sistemas híbridos. Surge outra dimensão de liberdade para a linguagem e para leitura. A escrita (resultado da passagem dos signos orais de uma língua para signos visuais) transformou a consciência humana e foi fundamental para o ser humano. A escrita digital, por sua vez, mais uma vez estremece as estruturas do pensamento, já que instaura um novo modelo de relacionamento com o discurso.

Esta nova reclassificação da linguagem se configura como uma subversão radical da escrita, através da multidirecionalidades de inscrições sígnicas que apresenta em meio a uma constelação de signos. Através de programas de computação gráfica, os poetas podem experimentar a criação de textos cheios/ou não de transformações e efeitos especiais, como movimento, animação, distorções, espelhamento, rotação, etc. Tem-se uma justaposição de sons e imagens, numa vinculação entre estruturas visuais, espaciais, verbais, sonoras e interativas.

Tais composições digitais apresentam formas não-lineares que nos levam a pensamentos não-lineares em tempos complexos de leitura. São diferentes tempos e ritmos. As imagens podem se mover ou se transformar quantas vezes pudermos fazer ou acharmos necessário. O movimento dos olhos vai encontrando caminhos para ler os signos. O resultado são poéticas momentâneas complexo-tempo-espaciais.

As imagens eletrônicas que surgem com a poesia digital propiciam às nossas percepções um debruçar-se sobre espaço de cores, de graus de transparência, de mudanças de forma, volumes, letras em posições relativas, o surgimento e desaparecimento de imagens e palavras, numa “gramática” sintático-semântica própria da linguagem computacional.

Estamos diante de uma poesia imaterial, fruto de um verbo imaterial, composto de feixes de luz, de *bits* que se organizam esteticamente para que o leitor mova-se ao redor do texto, da tela, do espaço do ecrã para estabelecer, assim, conexões semântico-poéticas. Tal essência de composição imprime uma tensão entre a linguagem visual e imagens verbais, através das quais pode-se explorar diversas ramificações semióticas. Como essa poesia é experienciada pelo leitor, ocorre uma multiplicidade de perspectivas através das variabilidades das estruturas. As ideias surgem também através de materiais não-linguísticos. Leitor e poeta compartilham suas semioses. Este organiza até mesmo as desorganizações estruturais e aquele imprime sua leitura numa nova perspectiva de linguagem, através de um novo comportamento verbal que se instaura.

Neste novo contexto de representação da palavra, as artes, a tecnologias, as ciências e a poesia dão as mãos para novas criações representativas da revolução tecnológica. Jorge Luiz Antonio, no livro *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*, chama estas novas composições de tecnopoesias (ANTONIO, 2008).

Diz ele que a tecnopoesia é uma interface entre estas três linguagens (poética, artística e tecnológica), em que negociações semióticas geram processos sígnicos que se caracterizam pela mediação, migração, intervenção e transmutação. A escolha de nossos três objetos buscou o máximo possível abarcar estas características, que ora se apresentaram com mais intensidade em um, ora em outro.

Para se entender de poesia digital faz-se necessário, parece óbvio, entender de poesia e poesia não se faz com ideias – repetimos sempre Mallarmé – mas com palavras. Na poesia digital não é diferente.

Tanto em Clemente Padin quanto em Joesér Alvarez e Fernando Aguiar, é a expressão verbal que possibilita a estética poética do texto, o que podemos chamar de tecnoestética-poética. Diz Jorge Luiz Antonio que:

Há um elemento essencial em comum entre essa poesia [digital] e os tipos anteriores (oral, manuscrita, impressa, tridimensional, performática, por exemplo): é a palavra, signo plurissignificativo e transgressor que lhe dá a motivação predominante, mas há determinados traços que a diferem das demais, especialmente quanto ao suporte e as relações que tem com eles (ANTONIO, 2008. p. 18).

Ainda segundo o autor, neste novo contexto ocorre uma transmutação intersistemas (poético e tecnológico), que é gerada graças às interfaces. Veremos que em nossos três objetos de estudo estas características de transmutação em sistemas diferentes estão bastantes claras. Também chama a atenção para as novas características da linguagem poética em meio digital.

Jorge Luiz Antonio cita Pignatari e Cohen, entre outros, para lembrar que a poesia é uma maneira particular de se usar a linguagem para que novos signos sejam criados e conectados a um sistema próprio. Esta linguagem tem como meta ultrapassar os limites de expressão e significação.

Neste sentido, diz que na poesia digital a dicotomia de paradigma e sintagma se mantém, mas agora se configuram numa nova relação de significações, através de conhecidos e novos signos combinados. E prossegue:

São recursos da linguagem verbal utilizados pela linguagem artística e tecnológica, possibilitando seleções e combinações de paradigmas verbais, visuais, sonoros e cinéticos, para a produção de sintagmas tecnopoéticos (...). A linguagem tecnopoética produz novos signos e novas significações por meio da tradução intersemiótica: o signo poético vai ser traduzido para um signo tecnopoético, por meio da mediação e intervenção. O signo tecnológico deixa de ser pragmático, enquanto o signo poético torna-se mais polissêmico e interdisciplinar, sem perder a sua característica essencial (ANTONIO, 2010, p. 42-43).

Em meio a esse contexto, observaremos que a teoria poundiana das características poéticas (meloopia, fanopeia e logopeia) intensifica-se nesta poesia digital, à medida que estas características podem se manter como antes e ainda são semiotizadas pelos signos tecnológicos das várias mídias disponíveis e dos vários programas em ação.

Rui Torres, no artigo *Poesia em meio digital: algumas considerações* (2004), diz que esta revolução digital que vivenciamos interessa aos estudos culturais e literários, já que o texto em meio digital, que ele chama de “cibertexto”, realiza-se através de computadores que “modificam e ampliam tanto a leitura quanto a escrita” (TORRES, 2004). Ele observa pelo menos três modos de se usar a criatividade em meio computacional para se fazer poesia: “Em primeiro lugar, o hipertexto e a hiperficção;

em segundo lugar, o texto animado, interativo e multimídia; e, finalmente, o texto gerado por computador” (TORRES, 2004, p. 3).

Em nossas abordagens, buscou-se estabelecer como estas características de hipertexto, texto animado, interativo e multimídia se apresentavam esteticamente. A interação está presente nos poemas de Joesér Alvarez e Fernando Aguiar, assim como a animação está em Clemente Padin, por exemplo. Tais características são próprias da linguagem computacional a que o poeta-programador ou poeta e programadores têm disponíveis, como a tecnologia de *softwares* por exemplo.

Os signos tecnológicos vêm transformando, como diz Rui Torres, os processos humanos e suas instituições de uma forma “profunda”, sendo necessária para isso uma “nova epistemologia do meio” (*id.*, *ib.*).

Basicamente, os poemas digitais dependem dos recursos de *hardware* e *software* disponíveis para que se crie uma estrutura virtual composta por uma sintaxe espacial (na tela do computador). Os *softwares* possibilitam ao poeta criar uma linguagem computacional com finalidades não-pragmáticas, mas estéticas.

A questão é justamente observar como a palavra/poesia se transforma e se renova no suporte computacional, à medida que interage com elementos novos e de outras naturezas. Vejamos o que diz Jorge Luiz Antonio ao citar Eisenstein:

A relação entre esses componentes [sons, imagens, ideias e tecnologia] não é referencial, ilustrativa ou definidora, porque o conjunto sugere a compreensão de vários outros significados. É intencionalmente polissêmica. Traz o conceito eisensteniano de montagem e produz novos contextos: “A simples combinação de dois ou três pormenores de tipo material produz uma representação perfeitamente acabada de uma outra espécie – psicológica (EISENSTEIN, *apud* ANTONIO, 2008, p. 38).

Tal combinação de códigos diferentes (palavra, imagem, som, animação, hipertexto, etc), apresentando uma devida correlação geradora de *informação estética* (COELHO NETTO, 2010), é o que produz o efeito poético nos poemas digitais, o que Eisenstein chama de representação psicológica de outra espécie, ou seja, a interpretação que se faz resultada da noção somativa de um conjunto.

Estas novas transgressões poéticas não se opõem à poética convencional, convém lembrar, mas colocam-se numa posição de continuidade em relação às formas poéticas [não-digitais], apesar das mudanças profundas ocorridas, tais como o novo suporte, a leitura no ecrã, a articulação das palavras com imagens, sons e movimento, e a interação do leitor, isso tudo numa linguagem multimidiática (REIS, 2001).

Diz Pedro Reis:

Os novos poetas experimentais, com o intuito de renovar em profundidade a criação, servem-se do computador que oferece a possibilidade de escrever textos variáveis, móveis (virtualmente), tridimensionais ou mesmo interativos, integrando o movimento e o tempo como componentes estruturais do texto, o que alarga ainda mais o espectro da criação (*id.*, *ib.* p. 8).

Para se ter uma noção mais próxima de como funciona a poesia em meios digitais, vejamos a situação em que a poesia contemporânea (arte da palavra) se encontra. Ela sobrevive seja:

- Na *poesia verbal*, que circula em meios impressos e eletrônicos;
- Na *poesia visual*, que explora as dimensões da visualidade em suas relações com a palavra;
- Na *poesia sonora*, com experimentações que buscam uma poética da voz;
- Na *poesia tridimensional*, com sua imediatividade do fazer poético (instalações, performances, etc);
- E na *poesia digital* ou *eletrônica*, com sua estrutura que abarca todas as outras existentes sem excluir delas suas características próprias – seus sistemas – e ainda lhes imprime relações dialógicas com signos tecnológicos (novas mídias, movimento, cores, links, etc) através de seus programas computacionais.

É justamente destas uniões, destas relações intersemióticas, entre sistemas estéticos, que surgem a multissemiótica entre ciência e tecnologia em consonância com as artes. São sistemas diferentes dialogando dentro de uma semiodiversidade. No caso de obras artísticas, a relação entre sistemas se constrói a partir de textos que contêm

informações não semânticas e pragmáticas, mas poéticas, desautomatizadas. Isso faz com que os sistemas possam conservar e gerar, através de semioses infinitas, uma enorme taxa de informação estética.

O estado atual que se encontra a poesia em sua aventura computadorizada é o resultado de uma revolução permanente da linguagem. A poesia é intersemiótica por natureza. Fato é que no meio digital ela entra num campo democrático já que passa a dialogar suas significações polissêmicas com as significações polissêmicas das artes, assim como passa a usar os signos tecnológicos em suas próprias semioses, à medida que retira destes signos [signos tecnológicos] a pragmática que lhe pertenciam e torna-os signos com funções estéticas.

Tal revolução da linguagem poética demonstra o caráter dialógico dos sistemas da cultura. Seu caráter renovador através das relações entre as diferenças. As próprias diferenças são motores propulsores para se gerar informação nova.

É do que o poeta e artista do mundo contemporâneo precisam: um fazer poético que corrobore com a revolução tecnológica e o aceleração acelerado das sociedades. Em tempos de *cyborgs* e mundos virtuais, a poesia digital embrenha-se nesta semiodiversidade e opera a adequação inovadora de sua linguagem.

A inovação é tanta, cabe lembrar, que parecemos estar diante de um gênero novo com suas situações de leitura e escrita verdadeiramente inesperadas. Afinal, para se ler o *Soneto Digital* ou *Oraculum*, por exemplo, em suas hipermedialidades, hipertextualidades e interações, é preciso se desprender das noções poéticas do suporte de papel para enveredar num campo de possibilidades novas de leitura, aplicando-as [as noções poéticas anteriores ao computador] em um novo contexto, híbrido e multissemiótico.

E. E. de Melo e Castro, numa entrevista concedida a Jorge Luiz Antonio e Maria Virgília Frota Guariglia, diz:

Deverá ou não deverá continuar a chamar-se poesia? Bom, eu acho que sim; deve-se insistir na palavra poesia, porque poesia ao fim e ao cabo é a grande projeção virtual da mente humana e nas novas ciberpoéticas continuamos a ter essa projeção virtual

da mente humana, mas agora é o virtual do virtual, através de alguns elementos gramáticos importantes, como por exemplo, o movimento, a velocidade, o rigor, a variabilidade e simultaneidade espaço-temporal e a transformação.⁷

Esta transformação por que passa a poesia gira em torno de uma nova gramática de composição. As estruturas sistêmicas se relacionam de acordo com “gramáticas” próprias, ou seja, combinações sintático-semântico novas que se configuram através das mutações ocorridas no espaço do ecrã, ao sabor dos cliques ou mesmo dos processos digitais operantes, como processos sintático-combinatórios, processos de permutação, de links, superposição, etc.

Tal gramática da tela, enfim, trata o signo verbal com meios não-verbais. Estamos diante de uma poética das mídias, dos meios, poética carregada de interfaces. O lugar do texto poético-digital na poesia contemporânea representa uma poesia da cultura, crítica e reflexiva, inseparável da mediação e leitura de obras anteriores dentro da semiodiversidade que nos circunda.

Antonio Risério, em seu *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, reflete sobre a importância de entender o “significado geral da estruturação da linguagem estética verbal, sob os efeitos das tecnologias contemporâneas de inscrição sígnica” (RISÉRIO, 1998, p. 43). Demonstra como a arte da palavra se vê na entrada deste novo milênio, frisando que o homem sempre fabricou signos e sempre jogou com eles.

O autor cita Sousândrade e Mallarmé para exemplificar poetas que exibiram em seus textos formas escriturais próprias de suas sociedades urbano-industriais. Com a explosão futurista, diz, tem-se a “consolidação entre poeta e pintor e entre poeta e *designer*. A preocupação, explícita e programática, com a visualidade da escrita” (*id. ib.*, p. 48). Em seguida, dá ênfase à importância da poética verbivocovisual da poe-

⁷ http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm

sia concreta na década de 50. O que se vê depois é o que presenciamos hoje no campo da poesia: esta aventura que ela atravessou e ainda atravessa até se embrenhar no suporte computacional.

Diz Antonio Risério que:

Ao lado do elenco de técnicas acumuladas ao longo de séculos, da caligrafia à fotoletra, o poeta que lida com signos inscritos tem atualmente, à sua disposição, coisas como o videotexto, a holografia e os programas gráficos computadorizados. Num lance, vozes redobradas, distorcidas, sampleadas. No outro, letras em gesticulação tipológica, em mosaico tipológico, em arranjos cinéticos. (RISÉRIO, 1998, p. 48)

O que nosso antropólogo e poeta demonstra é que vivemos numa época de “homoeterogeneidades”, em que a linguagem da informática passa a ser usada esteticamente num diálogo de culturas. Hipermídia, hipertexto, *softwares*, holografia, movimento, sonoridade das caixas de som, *samplers*, etc., são todos elementos que se unem nas composições poético-estéticas realizadas nos computadores. Segundo o autor, “como alguém poderia pensar que a poesia não fosse atingida pelas novas e grandes transformações do mundo” (*id. ib.*, p. 49).

Diz Antonio Risério que “afetando a inscrição, cada nova tecnologia cria, obviamente, uma nova zona de possibilidades para a atividade inventiva do inscridor, ao tempo em que elimina outras” (RISÉRIO, 1998, p. 53). Diz ainda que “explorado pelo criador, cada tecnologia abre uma espécie de leque ou espectro. Um elenco de procedimentos e soluções possíveis” (*id. ib.*, p. 55).

Diante de tantas reflexões empenhadas neste sentido, definir completa e satisfatoriamente todas as realizações poéticas em meios digitais ainda é um desafio. De nossa parte, esperamos que este primeiro capítulo possa ter esclarecido melhor o que seria poesia digital e esperamos também que os próximos capítulos de abordagens dos objetos (assim como o último capítulo: “Modelizações poético-digitais”) possam reforçar com exemplos o que tratamos até agora.

Capítulo II – Um olhar sobre *pancircular*, de Clemente Padin.

1. Contexto do objeto

O objeto desta primeira abordagem, o poema digital *pancircular*, de Clemente Padin, é uma reconfiguração em meio digital de um poema visual *pan paz* apresentada pelo artista em um dos festivais de Medellín-Colômbia. Padin corresponde a um dos pioneiros a introduzir no campo das artes uma maneira criativa e divergente de lidar com as novas tecnologias. Muitos de seus trabalhos exploram temas como a ordem/desordem social, o pacifismo, a guerra, e documentam inusitadas formas de se fazer manifestação política, tanto na rede mundial de computadores como nas ruas.

Vejamos abaixo o poema visual *pan paz*. Segue o endereço eletrônico: <http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/clemente2.htm>.



Esta é a versão que vamos abordar como sendo objeto base da tradução intersemiótica ocorrida em *pancircular*. Existem muitas outras versões deste poema criadas por Clemente Padin (versões digitais e não-digitais). O autor se vale de várias

possibilidades para expressar sua poética engajada: com fundo branco (o citado anteriormente) ou com outras imagens ao fundo como nos exemplos a seguir:

Imagem 1



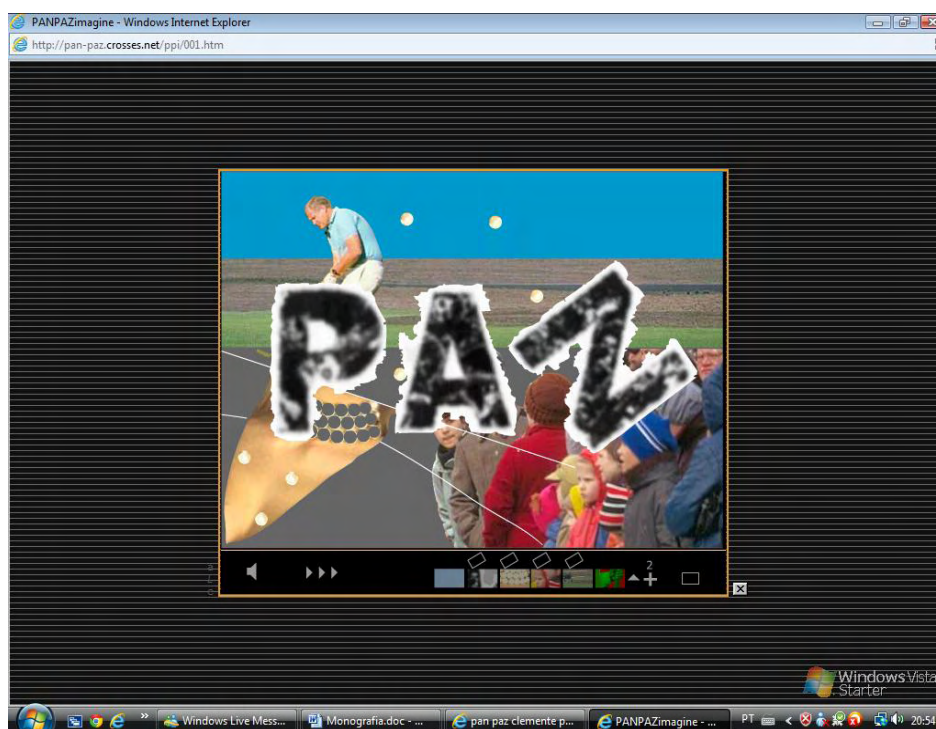
Imagem 2



Imagem 3



Uma versão digital de Clemente Padin que se compõe com as palavras pan e paz pode ser vista no endereço <http://pan-paz.crosses.net/ppi/001.htm>. Segue abaixo uma imagem de seu processo animado:



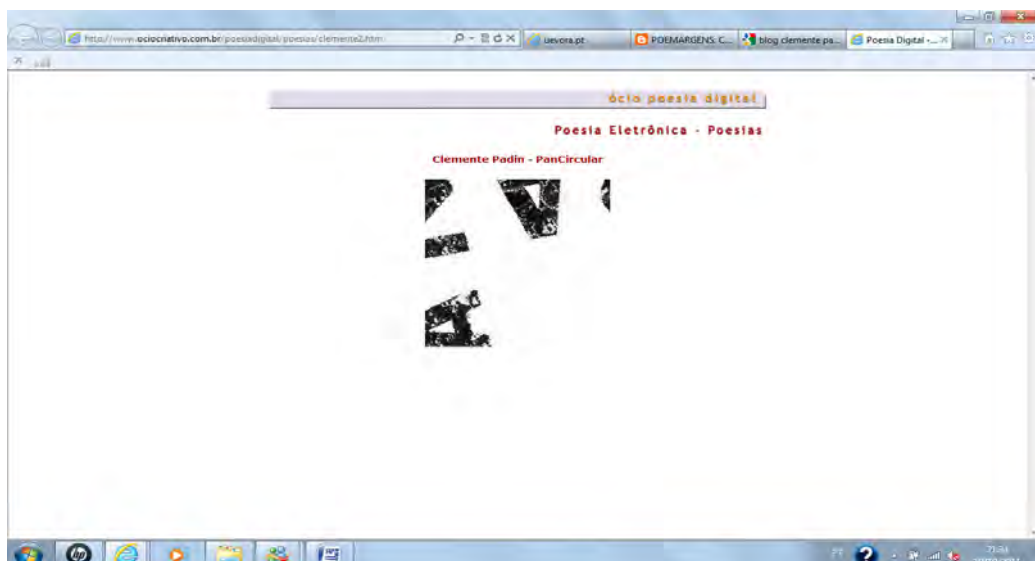
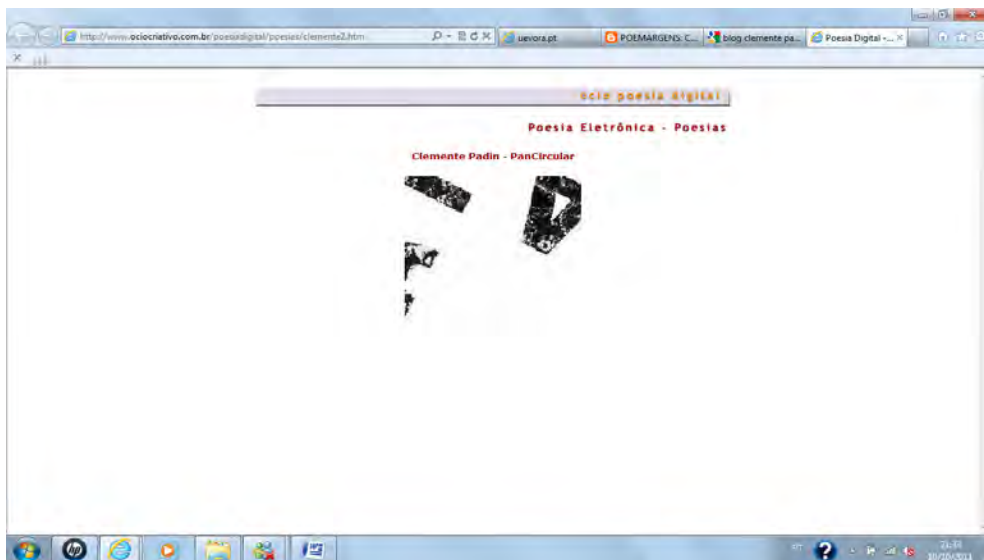
Vejam os agora outros trabalhos do poeta experimental para observar traços importantes e característicos de sua composição poética voltadas para um explícito engajamento político:

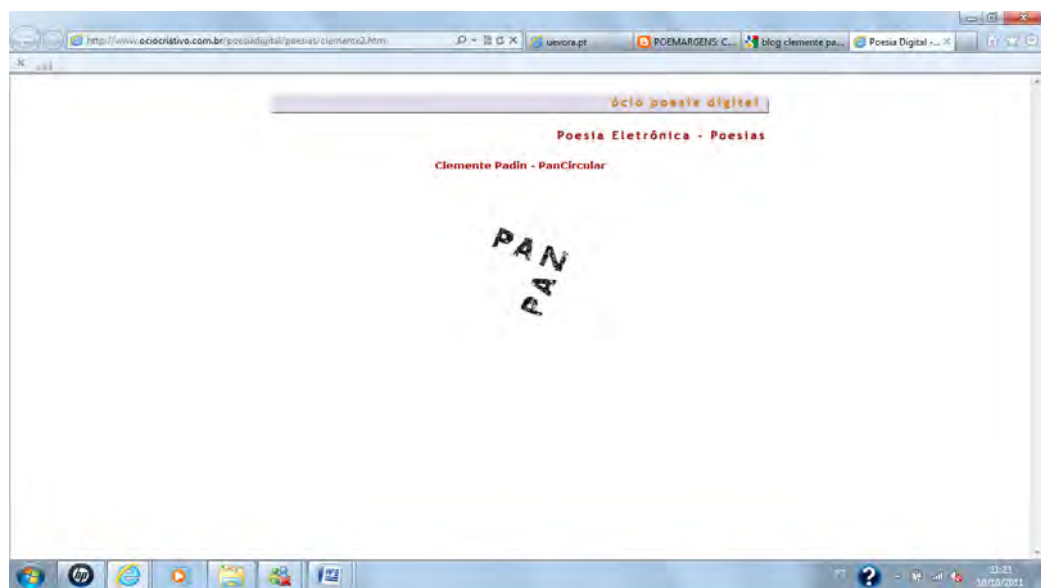
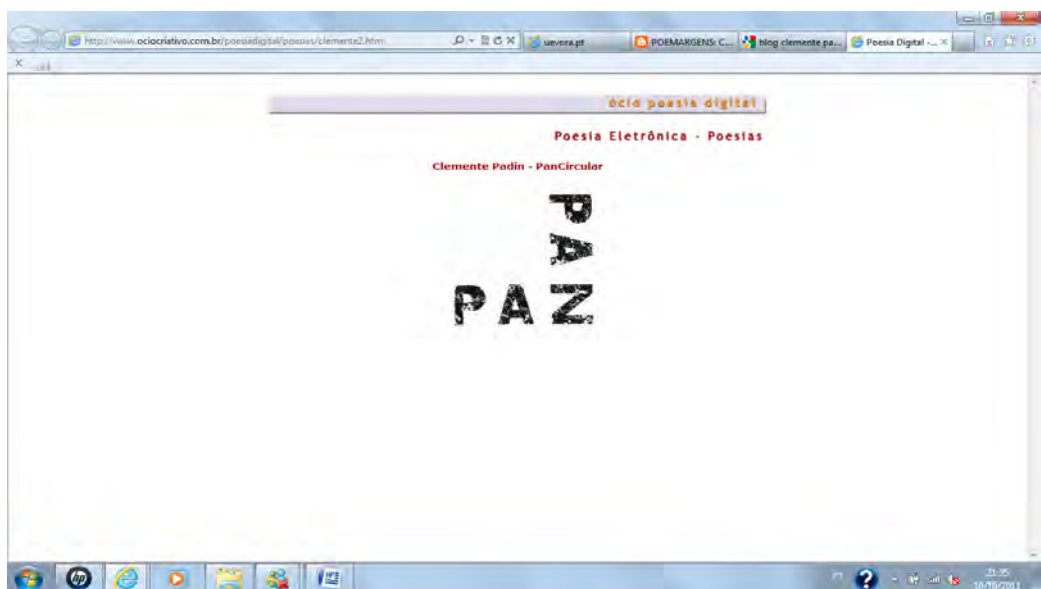
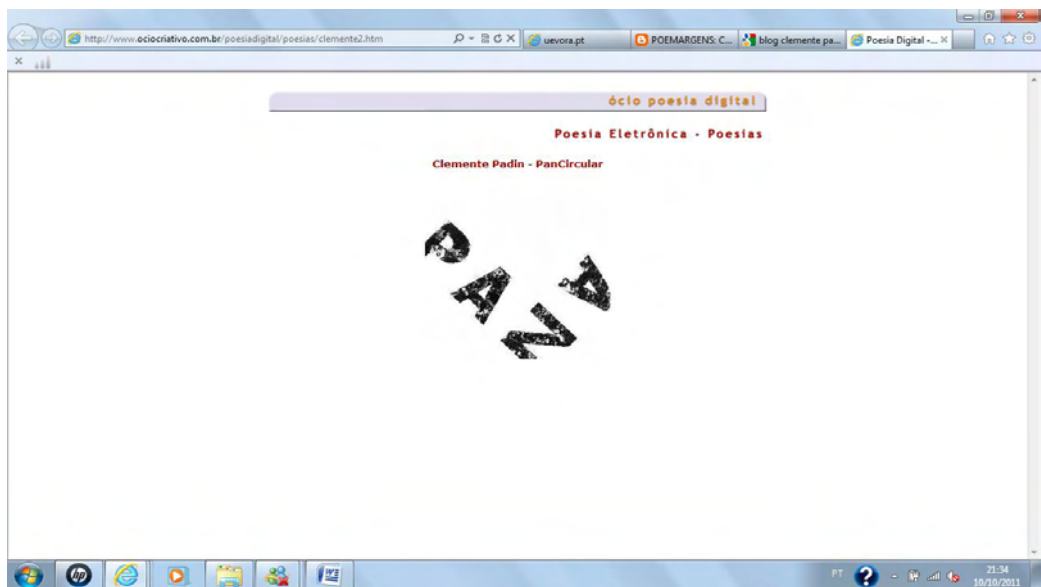


Observa-se nestes exemplos como temas políticos são trabalhados poeticamente através de relações semióticas entre as palavras e as imagens, numa configuração estética que chama atenção de nossos olhos.

A versão digital *pancircular*, que passaremos a abordar em sua tradução intersemiótica (do papel para a tela do computador, apresentando novas perspectivas semântico-estéticas), pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: <http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/clemente2.htm>.

Vejamos algumas de suas imagens no processo dinâmico do movimento realizado na tela do ecrã.





O poema visual *pan paz* de Clemente Padin foi traduzido intersemioticamente para o suporte computacional, o que o situa como um tipo de poesia digital que podemos chamar de *poesia visual animada*. Tal poesia funciona como uma experimentação no meio eletrônico-digital das sugestões poéticas já expressas em outros suportes não-computacionais, mas que desenvolve suas possibilidades em meio a projetos poéticos em comum, como os elementos da visualidade e do movimento dinâmico, por exemplo.

A tecnologia permite que as semioses já sugeridas no poema *pan paz* ganhem força e vitalidade através do suporte informático. O papel e outros suportes dão lugar à tela, ao espaço do ecrã.

2. Do papel ao ecrã – uma tradução intersemiótica

Vejamos como se dá esta tradução intersemiótica e que dimensões das poesias de vanguarda (concreta, visual e sonora) foram potencializadas pela linguagem computacional e pelos *softwares* cada vez mais desenvolvidos e quais novas informações estéticas se apresentam.

De acordo com Julio Plaza, no livro *Tradução Intersemiótica*, este tipo de tradução deve ser vista:

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

Esta prática crítico-criativa a que se refere o autor diz respeito ao que ele defende como relação das práticas artísticas com variados meios e diversas linguagens, como a multimídia e a intermídia, práticas estas que, segundo Julio Plaza, “vêm de longa data e que sempre tomaram como centro da imantação a linguagem visual assim como os trabalhos interdisciplinares com outros artistas” (*id, ib.* p. XII – Ao leitor).

É importante destacar que uma tradução intersemiótica da poesia do papel para a tela do computador se constitui num processo tecnológico do mundo moderno que envolve formas recorrentes da história, ou seja, o passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção (PLAZA, 2010), estão imbuídos pelos meios de produção social e artística que representam a reelaboração construtiva e criativa de um fazer poético.

Nesta operação tradutora, convém lembrar, por se tratar de uma tradução de informações estéticas, jamais se terá uma tradução literal. Na verdade, a tradução intersemiótica de um texto poético se realiza com perdas e ganhos semióticos que caracterizam esta tradução como uma recriação poética. Segundo Roman Jakobson, na esteira de Peirce, “qualquer signo pode ser traduzido num outro signo em que ele se apresenta mais plenamente desenvolvido e mais exato” (JAKOBSON, 2010).

Para demonstrar esta ideia de tradução como recriação, Julio Plaza afirma que:

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

Em meio a esta discussão da tradução como transformação, maior atenção deve ser dada à questão do signo estético já que suas peculiaridades são advindas de sua forma original e única. De acordo com Plaza, que segue a semiótica triádica de Peirce, o signo estético apresenta um fundamento que se caracteriza pela expressão da ideia de autorreferência, possibilidade e indeterminação.

A predominância no tratamento das qualidades materiais do signo na dominância do ícone – no signo estético – faz dele um signo que apresenta mais do que qualquer coisa as qualidades significativas que ele pode gerar. Enfim, o signo estético não visa o que está fora dele, mas “coloca-se ele próprio como objeto” (*id.*, *ib.* p. 25).

O problema da tradução deste tipo de signo tem sido discutido com muita seriedade, principalmente por poetas ou teóricos da poesia. Segundo Plaza, tanto Paz quanto Jakobson já afirmavam sobre a impossibilidade de tradução literal do objeto estético. Jakobson diz que “só é possível a transposição criativa”.

Esta tradução criativa tem que levar em conta o que Jakobson chama de função poética da linguagem, esta que envolve a mensagem num tom polissêmico e impreciso, distanciando-se do pragmatismo referencial da comunicação cotidiana, fazendo com que se crie uma tendência para a autoreferência, isto é, a linguagem indicando sua própria materialidade e seu próprio processo construtivo. Diz Julio Plaza que:

No caso da função poética, [...] um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância o que [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética. (PLAZA, 2010, p. 27)

No caso de uma tradução de um objeto estético do papel à tela do ecrã, a função poética explorada na obra traduzida terá que se reconfigurar esteticamente em outros signos para sua reelaboração estrutural.

É importante observarmos que a tradução intersemiótica para a qual nos voltaremos – transposição de um objeto visual para uma codificação em movimento num outro suporte – apresenta características novas e fundamentais para seu processo de semiose, apresentando nova carga de informação semântica plurissignificativa.

Para isso, será necessário rever algumas características das poesias experimentais vanguardistas, especificamente as poesias visual e concreta. Apenas um breve panorama.

3. O diálogo com as poesias de vanguarda

A poesia visual remonta ao período da Antiguidade (casos esparsos, tendo Símias de Rodes como um dos principais representantes), passando pelo barroco, encontrando-se no modernismo (futurismo, dadaísmo, surrealismo) e potencializando-se na poesia concreta, através de experimentações visuais que chamam atenção dos nossos olhos em meio à composição da obra.

A exploração poética através de imagens para os olhos e não mais apenas para representações mentais faz parte de um processo iniciado desde que a escrita se despreendeu do puro registro de coisas ou fatos para enveredar-se numa dimensão

artística pelas mais variadas formas de representação, que compreendem hieróglifos, ideogramas, mandalas, criptogramas e todas as outras formas identificadas como ‘poéticas’, provando-se que é possível pensar por imagens.

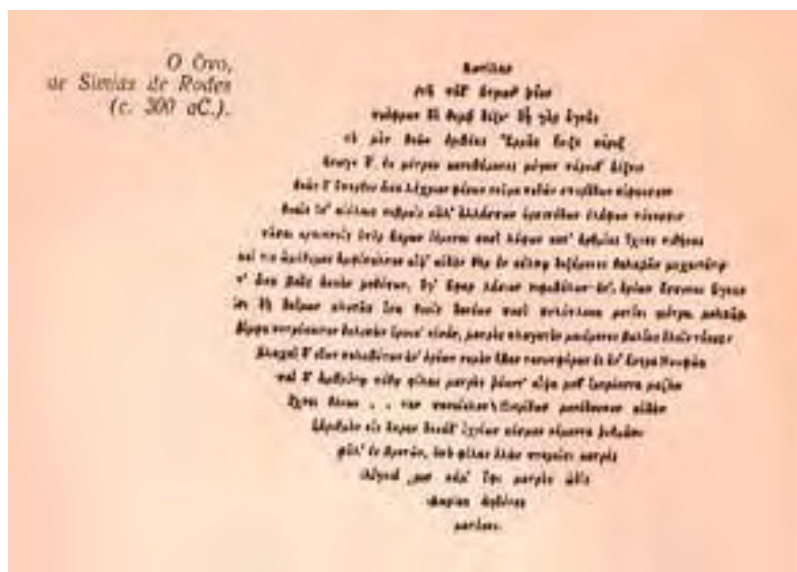
Como já dito, desde o Império Romano e ao longo da Idade Média, até aos nossos dias, surgem textos-imagens, em que poesia e experimentações visuais se misturam, criando assim uma pluralidade de significados e de leituras. Neste sentido, as imagens sempre serviram como signos informativos para diversas leituras e, portanto, sempre estiveram em jogo no processo comunicativo e estético.

O que se pode observar neste traço histórico é que o poema visual proporcionou e ainda proporciona novas possibilidades criativas e novos horizontes a quem pretende desenvolver seus sistemas de escrita, leitura e recepção.

Sendo o poema visual *pan paz* de Clemente Padin uma representação artística da atualidade, vejamos alguns exemplos de poesia visual ao longo do tempo:

Momentos esparsos antes das vanguardas

O ovo – Símias de Rodes (300 a.c.)



[illegible]

424

prince amer de l'écueil

s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile

en fondre

soucieux

expialoire et pubère

muet

rire

que

Si

(La lucide seigneuriale aigrette de vertige
au front invisible

scintille

puis ombrage

une stature mignonne ténébreuse debout
en sa torsion de sirène

le temps
de souffleter

par d'impatientes squames ultimes bisurquées
un mystère

faux roc évaporé en bruits

qui imposa

une borne à l'infini)

425

c'était

issu stellaire

le nombre

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
soudant que nû et clos quand apparû
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'aune

ILLUMINÂT-IL

ce serait

pire
non
davantage ni moins
mais autant indifféremment

LE HASARD

(Choit
la plume

Poesia concreta (segunda metade do século XX):

Poema Bomba, Augusto de Campos,



Como se pode observar nos poucos exemplos acima, na poesia visual ocorre uma rede intersemiótica entre os signos verbais e não-verbais, numa complexa e intrincada relação de traduções e equivalências. Isso nos mostra que a poesia visual não suprime os códigos sonoros e rítmicos da poesia convencional, mas experimenta numa equação de adição de termos.

Neste sentido, ocorre uma tradução dialética carregada de releituras intertextuais, ora negando, ora apropriando-se dos signos de elementos do passado, projetando no futuro sínteses transgressivas e antecipadoras.

A essência da poesia visual tem origem numa procura de veicular múltiplas significações em um único texto. Tal preocupação também foi a da poesia concreta, que, entre outras coisas, elevou à máxima potência esta possibilidade semiótica através da exploração visual do texto, seguindo, assim, a máxima de Cummings: a “verbivocovisualidade” da poesia.

A poesia concreta foi um fenômeno que surgiu paralelamente em algumas partes do mundo. No Brasil tem início com a criação do Grupo *Noigrandes* (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) em 1956. Tal fenômeno foi o resultado de uma nova e renovadora forma de encarar os estancos e já estabelecidos conceitos sobre a literatura de então.

Segundo estes e outros intelectuais da época, era necessária uma nova postura diante da linguagem; a literatura precisava fugir de suas amarras, ganhar “vida” novamente; era necessário uma experimentação poética em busca do novo, reorganizando e desenvolvendo as problematizações advindas das vanguardas artísticas e do modernismo brasileiro.

Com esta nova postura baseada nos ensinamentos de Pound, Mallarmé, Joyce e Cummings, fizeram cair por terra a óbvia linearidade do discurso se utilizando de todas as potencialidades do espaço em branco da folha. A atenção, neste sentido, voltou-se para os olhos. A visualidade e a ideia de movimento passaram a envolver cada vez mais os sentidos do leitor. As noções de espaço e tempo mudaram. A linguagem voltou-se para seu próprio ícone.

Haroldo de Campos, na introdução do livro *Teoria da Poesia Concreta*, conjunto de textos críticos e manifestos pertencentes a ele, Augusto de Campos e Décio Pignatari, diz que:

O movimento de poesia concreta alterou profundamente o contexto da poesia brasileira. Pôs ideias e autores em circulação. Procedeu a revisões de nosso passado literário. Colocou problemas e propôs soluções. No plano nacional, retomou o diálogo de 22, interrompido por uma contra-reforma convencionalizante e floral. Surgiu com um projeto geral de nova informação estética, inscrito em cheio no horizonte de nossa civilização técnica, situado em nosso tempo, humana e vivencialmente presente. Ofereceu, pela primeira vez, uma totalização crítica da experiência poética estante, armando-se de uma visada e de um propósito coletivos. Enfrentou a questão participante, mostrando que alistamento não significa alienação dos problemas da criação, que conteúdo ideológico revolucionário só redundaria em poesia válida quando é veiculado sob forma também revolucionária. Pensou o nacional não em termos exóticos, mas em dimensão crítica. (CAMPOS, 2006, p. 9)

Num dos textos críticos deste livro, intitulado *pontos-periferia-poesia concreta*, Augusto de Campos, esclarecendo a nova postura assumida por esta vertente da poesia brasileira, diz que:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideogramático de Pound, a apresentação “verbivocovisual” Joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma – uma organoforma – onde noções tradicionais de princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (CAMPOS, 2006, p. 42).

Esta poética ideogrâmica a que se refere Augusto de Campos retrata esta função da imagem na composição poética de sugerir significações através dos sentidos captados também pelos olhos, numa condensação de significações que representa uma poética rica semioticamente.

Na tradução realizada em *pancircular*, de Clemente Padin, as experimentações visuais vanguardistas do poema visual *pan paz* (objeto traduzido) se reconfiguram e ganham maior carga semântica através de artifícios digitais, principalmente pelo movimento proporcionado à imagem por programas computacionais.

4. As semioses digitais de *pancircular*, de Clemente Padin.

O professor angolano Francisco Soares⁸ faz menção a esta tradução intersemióti-

⁸ **Francisco Soares** é licenciado em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa, tendo colaborado em diversas revistas de poesia e cultura. Atualmente é professor associado em Literaturas Africanas, com agregação em Teoria da Literatura da Universidade de Évora. Também é professor na Universidade Katiavala Bwila, em Benguela. É membro fundador do Centro de Estudos Políticos e Sociais da Universidade de Évora (ACTAE), onde coordena o projecto «Arte e Globalização». Tem numerosa obra publicada, tanto no domínio ensaístico como no literário, em numerosos países.

ca num artigo intitulado “Tecnopoesia e Movimento”, chamando a atenção para a ideia de real e efetivo movimento proporcionada pelos programas computacionais que animam o poema de Clemente Padin. Como podemos observar nas imagens do poema digital *pancircular* algumas páginas antes, é realmente o movimento da imagem que caracteriza a tradução intersemiótica que se dá do papel para a tela do computador, do signo estático para o signo em movimento.

Tal movimento, realizado graças a programas computacionais de acordo com a opção do autor, expressa antigas e novas significações. No entanto, Francisco Soares diz no artigo citado que a introdução do movimento transforma os poemas em objetos virtuais apresentando vários graus diferentes e que *pancircular*, no que diz respeito a seu movimento, apresenta pouca significação semiótica em relação ao texto traduzido.

Vejamos suas palavras:

Trata-se de um jogo gráfico muito característico no qual, pela distribuição das duas palavras no espaço, a mesma letra serve de [N] para a palavra [PAN] e de [Z] para a palavra [PAZ]. Por esse elo, pão e paz passam a ser palavras irmãs, indissociáveis, solidárias – e um programa político se insinua. Na eventual passagem ao espaço em rede e ao computador, que é o que nos vai reter, exposição: em espiral, aparece gradualmente a imagem passando de um plano muito próximo para outro mais distanciado. Quando se atinge o tamanho e a disposição que nos lembram uma eventual página original, a apresentação termina. Aí estamos quase num nível zero: há movimento mas o movimento não tem funcionalidade semiótica nenhuma nem é intrínseco ao texto. Ele, por exemplo, não desloca a letra [N] de maneira a que se transforme em [Z], o que dispensaria o artifício gráfico da página original. (SOARES, 2010, p. 10)

Nossa visão da tradução intersemiótica que se processa em *pancircular* é oposta a do professor Francisco Soares. Na verdade, é necessária uma revisão das significações sugeridas pelo poema *pan paz* para podermos reavaliá-las no contexto de *pancircular* e observar como este movimento potencializa e cria novas significações, diferente do que diz Soares sobre o fato deste movimento no poema não ter “funcionalidade semiótica nenhuma” e nem ser “intrínseco ao texto”.

Em se tratando de uma poesia visual, o que chama maior atenção inicialmente é o plano da imagem que salta aos nossos olhos. Duas palavras que se valem de um

mesmo signo gráfico para dar significação às suas estruturas. Este signo, dependendo do ângulo de leitura, pode transformar-se nas letras N e Z: ao lermos da esquerda para direita obtemos N neste último signo, o que nos revela a palavra pan; ao lermos de baixo para cima obtemos a letra Z, o que nos revela a palavra paz. A forma visual obtida neste sentido é a de objeto similar a um bumerangue⁹, espécie de objeto lúdico com o qual se faz arremessos para que as correntes de ar atuem em seu formato fazendo-o regressar (com precisões variadas) para o ponto de arremesso. Esta informação semântica proporcionada pelo que a percepção dos olhos nos diz passa a atuar com o nível lexical do poema já que as palavras utilizadas para se conseguir tal forma visual são *pan* (pão em português) e *paz*, o que acrescenta informações que nos conduzem a interpretações voltadas também para as noções de social e política.

Estes vocábulos assim imbricados criam uma reconfiguração sógnica que produz significações polissêmicas já que tal forma apresenta uma necessidade dialética para a interpretação, já que as ideias de pão e paz passam a ser indissociáveis, sendo esta interpretada em função daquela. Observa-se nestas informações estéticas uma intertextualidade com a expressão “pão e circo” que caracteriza o processo de manipulação e controle do povo que vem sendo usado desde o Império Romano. Algo que pode ser confirmado pela imagem contida em meio às letras: são imagem de uma multidão de gente, apertada, caótica e enclausurada; imagem em preto e branco, pouco nítida e desbotada. Todos estes elementos confirmam a ideia de manipulação, controle e incomformismo expressos pelo discurso poético.

O discurso de Padin seria uma negação a este controle: em vez de circo, distração, camuflamento, controle, é necessária paz para os povos. Alimento e paz com decência e tranquilidade. Este teor de arte politicamente engajada de Clemente Padin pode ser claramente observado nas suas obras citadas páginas antes ou mesmo em endereços como: http://www.germinaliteratura.com.br/clemente_padin_2.htm; <http://escaner.cl/netart/padin1.html>; <http://escaner.cl/netart/padin1.html>; <http://www.escaner.cl/padin/>.

⁹ Bumerangue: *sm* (*ingl boomerang*, de uma língua indígena da Austrália *womurrâng*) Lâmina de madeira dura, geralmente de 50 a 90 cm, recurvada no plano de sua maior superfície que, lançada ao espaço, descreve um voo curvo e retorna ao ponto de partida. O verdadeiro bumerangue é assimétrico, e só os nativos especialistas da Austrália o sabem fabricar. É usado como brinquedo e também como arma de arremesso. (Dicionário Michaelis)

As palavras elaboradas neste sentido nos remetem a pensar numa paz que não pode se desvincular de uma realidade social íntegra, o que é bem diferente da realidade, já que ainda existe muita fome e guerra em várias partes do mundo. A poesia destas palavras interligadas passa a ambigüizar-se mais ainda quando o efeito visual entra em ação no momento da interpretação, já que a ideia de um bumerangue é sempre de retorno, realidade cíclica que preocupou e sempre volta a preocupar as nações.

A visualidade, portanto, nos remete a interpretações sociais, históricas e econômicas ao longo do tempo, numa preocupação constante que afeta o mundo. Nada de controle e distração, é necessário se combater sempre (retornando sempre a este combate – o efeito do bumerangue) por uma vida com alimento (decência humana) mas com paz, sem manipulação social.

Ao nos voltarmos para a obra digital *pancircular*, podemos observar que o efeito escolhido por Clemente Padin – o movimento das palavras intrincadas surgindo na tela e se aproximando em círculo até o término do movimento como o momento em que o poema volta ao seu estado “normal” – realiza uma tradução intersemiótica que mantém muitas das informações estéticas de *pan paz*, mas que também produz novas e importantes significações estéticas devido ao uso de recursos computacionais.

O próprio movimento em círculo já potencializa e melhor efetiva a noção de um bumerangue voltando ao local inicial. As ideias, a poesia das palavras imbricadas, recodificam-se no meio digital e se tornam ainda mais sugestivas, já que ao mesmo tempo que redundam as informações do poema visual, criam novas possibilidades de interpretação graças justamente ao movimento circular escolhido por Padin.

Qual seria esta nova informação estética? O movimento circular, como já foi dito, intensifica a noção do bumerangue, de retorno, de realidade cíclica. Este movimento no espaço do ecrã é realizado apenas graças a recursos computacionais, o que já torna a tradução para este suporte mais rica de informações estéticas, já que a imagem do bumerangue fica menos perceptível ou mesmo não se apresenta em outros suportes e em outras versões, como na obra já citada páginas antes que mais uma vez pode ser vista no endereço seguinte: <http://pan-paz.crosses.net/ppi/001.htm>.

Além desta nova informação mais rica semanticamente – informação que é intrínseca à versão traduzida e gera novas possibilidades semióticas, diferente do que

considera o senhor Francisco Soares – tem-se também outra informação estética fundamental para construção semiótica de sentidos: o poema visual (o “bumerangue”) surge na tela num movimento de retorno, de forma que só é identificado quase quando em seu estado básico, já no fim de sua “rota” na tela. Esta escolha nos parece importante no momento da interpretação desta tradução intersemiótica, pois Clemente Padin poderia ter escolhido movimento contrário, começando pela forma base e passar a se aproximar da tela nos fazendo perder sua visualidade.

Ao escolher fazer com que o leitor tenha que esperar até que a imagem, num processo final do movimento de retorno, possa ser reconhecida e lida, faz com que estes signos em movimento sugiram que diante de uma não-imagem, um objeto ainda não identificado, ou seja, diante do que ainda não se percebe por causa da confusão dos signos que surgem inicialmente sem nenhuma referência a ser notada, possamos encarar discurso político em novas possibilidades, já que esta tradução nos remete à ideia de que em meio a um caos social, a ideia de combate surja, retorne, volta a se fazer visível. Tal interpretação, como espero ter deixado claro, não pode ser feita nas outras versões do poema.

Neste sentido a tradução intersemiótica realizada apresenta novas informações estéticas, mantendo a função poética da linguagem em destaque. De acordo com Julio Plaza:

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

Parece claro que na operação tradutora realizada em *pancircular*, os meios tecnológicos se mostraram capazes de fornecer (mesmo através de um programa informático simples que faz girar um estrutura já definida) estruturas e caracteres necessários para a composição de um objeto estético. Segundo Plaza, os aparatos tecnológicos conhecidos permitem criar a própria qualidade que aparece em meio à textura desses objetos.

Para o autor, ao pensar sobre a tradução intersemiótica e os multimeios, o olho de artista tecnológico faz predominar a dimensão material, icônica, “num movimento que vai do centrífugo (meios que querem comunicar uma mensagem na sua dimensão simbólica) ao centrípeda (a característica material, imagética e icônica)” (PLAZA, 2010, p. 66). E segue dizendo:

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

Diante do que foi exposto, esperamos ter demonstrado que a poesia visual político-engajada *pan paz* de Clemente Padin foi reconfigurada em meio digital de forma estética, à medida que se mostrou com novos elementos significativos polissemicamente.

Graças a procedimentos computacionais, novas relações poéticas foram estabelecidas e criaram-se novos signos (informações novas) que se interrelacionaram efetivamente no procedimento de composição, o que gerou um novo “estranhamento” da linguagem na tradução intersemiótica realizada.

Philadelpho Menezes, no livro *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea* (1991), mostra-nos que, no século XX, teoria e prática andaram inseparáveis, decorrência das transformações gerais que se realizavam. Ambas unidas para que pudessem percorrer o “terreno movediço da instabilidade estética”. O período se configurou através de um “turbilhão de fatos culturais que se sobrepõem e se anulam continuamente” (*id. ib.*, p. 9).

É bem o que acontece nesta tradução intersemiótica realizada por Clemente Padin, já que sua poética visual é retrabalhada de forma a fornecer signos redundantes e novos ao mesmo tempo. Os signos mantêm informações estéticas do texto traduzido mas também as reconfigura gerando novas informações estéticas referentes ao

movimento, espacialidade e tempo de leitura, como vimos. Segundo Philadelpho Menezes:

No cerne da aparentemente caótica poesia de vanguarda, há uma coluna vertebral que estrutura uma trajetória em direção a uma incorporação de visualidade ao poema, de modo a depositar a função poética também na imagem plástica (MENEZES, 1999, p. 10).

É justamente esta função poética plástica que, juntamente à interpretação das palavras no poema, exploramos através do procedimento realizado, só que enfatizamos sua potencialização no momento da tradução intersemiótica realizada, já que a visualidade ganha novas semioses advindas do movimento e do tempo, recursos possibilitados por programas de computador.

Segundo Menezes, o procedimento deve ser entendido como:

O modo pelo qual os signos se concatenam e se combinam no corpo de um poema, de maneira a processar a função poética do trabalho. O procedimento é que, refletindo uma nova postura estética, entra em confronto com outros procedimentos. (*id. ib.*)

.

O procedimento adotado por Clemente Padin em *pancircular*, como esperamos ter demonstrado, reflete o que Philadelpho Menezes chama de “nova postura estética”. Fato é que os recursos computacionais utilizados para a composição da obra são os elementos fundamentais desta nova estética, o que consolida a afirmação de que poesia e recursos computacionais vêm andando cada vez mais de mãos dadas.

Em busca de uma linha evolutiva que abarque o caminho da visualidade em meio à poesia (a poesia espacializada, a visualidade estrutural, a visualidade funcional, a visualidade não-objetiva, etc), Philadelpho Menezes não reflete sobre poemas, mas sobre poéticas, através da significação dos elementos analisados em meio a um conjunto de elementos diacrônicos, num percurso evolutivo de nossa poesia.

Hoje, com a poesia digital, os conceitos de visualidade poética desenvolvidos por Menezes dialogam ainda mais com novos elementos sógnicos, numa revolução

permanente da linguagem. O processo de composição poética através de procedimentos que envolvem o verbal e recursos tecnológicos, como observamos em *pancircular*, também pode ser visto na abordagem de nosso próximo objeto.

Capítulo III – Um olhar sobre *Oraculum*, de Joesér Alvarez.

1. Contexto do objeto

Vejamos agora a obra digital *Oraculum*, de Joesér Alvarez. Este é um trabalho de net-arte que já participou de alguns festivais nacionais e internacionais de arte eletrônica. Segue o endereço do site Poesia eletrônica/Eletrônic Poetry: (<http://arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/Joeser.htm>) e uma imagem do objeto:



Segundo o próprio Joesér Alvarez, em entrevista gentilmente concedida-nos através da troca de e-mails, a obra *Oraculum* é o resultado de uma série de traduções intersemióticas que foram sendo realizadas desde a junção de poemas já existentes (o conjunto de versos de Binho e de Carlos Moreira), com uma posterior criação poética sua que se traduziu num trabalho em isopor, e depois, numa nova e mais profunda tradução intersemiótica, se constituíram na obra digital.

Segundo Joesér Alvarez:

“Os três poemas já existiam na forma texto, o mais antigo é o do meio, e também o eixo da proposta, em segundo o de Carlos Moreira, o mais recente foi o meu. A princípio, Binho veio com essa coisa de escrever os poemas verticalizados/centralizados e chamá-los de poema-totem. a partir daí, como escultor (bronze, resina, ferro, gesso, argila) vislumbrei a possibilidade de transformar os poemas em 3d, fazendo algumas instalações interativas (totens) que utilizassem recursos como infravermelho para girar e emitir som com a proximidade do expectador - isso nunca saiu do papel - por falta de tempo, dinheiro, e também porque os outros dois não poriam a mão na massa, eram apenas escritores e músicos (a proposta era de um projeto coletivo). Então fiz um poema-totem em isopor (1mX15cm) pra ver como ficaria na real e deu muito trabalho...imagine isso c/ 2m de altura. Ainda pensei em utilizar uma armação c/ duratex, poemas impressos, mas tava sem tempo e disposição pra tocar adiante. Então deixei de lado e comecei a trabalhar a possibilidade de fazer algo em 3d que um público maior também pudesse ter acesso. Como nunca fiz nenhum curso de arte gráfica e meu aprendizado sempre foi na base do empirismo, tentei no 3dmax, mas não consegui um bom resultado. Daí fui pro flash 5 e consegui um efeito mais ou menos aproximado do que esperava. Daí foi publicar.”

2. Abordagem semiótica

Na abordagem a ser realizada, o método será voltado para três caminhos básicos:

1º - Abordagem introdutória que focará aspectos mais objetivos e panorâmicos referentes ao objeto, já apontando para elementos de naturezas computacionais que serão aprofundados posteriormente;

2º - Análise dos signos verbais, levando em consideração, na medida do possível, a aplicação de teorias literárias tradicionais em meio a características que são próprias do cibertexto. No entanto, nesta fase da análise, deve-se buscar a orientação textual

predominante dada pelas palavras que dará tom poético ao texto e será este tom que mediará as análises do terceiro caminho de leitura;

3º – Análise das negociações semióticas que a poesia realiza com a tecnologia, as ciências e as artes.

A conclusão deve ser voltada para a constatação de vários aspectos novos que representam novas formas de leitura e interpretação na poesia digital. Estes aspectos novos giram em torno dos procedimentos utilizados e de como estes procedimentos efetivamente criaram discursos poéticos, transformando signos referenciais em estéticos.

2.1. O signo em si mesmo

A principal característica sentida quando nos deparamos com a obra digital *Oraculum* é que seu aspecto visual toma como referência as forma e imagética totem (clã ancestral) e aos rolos de orações que existem nos templos tibetanos, o que se confirma com o som de fundo (*sample* de um mantra recitado por monges tibetanos)¹⁰ que se apresenta quando passamos o mouse sobre os rolos.

Já marcados por esta sonoridade, passamos nossos olhos ao redor da tela e observamos três imagens digitais representando totens dispostos lado a lado, em tamanhos ligeiramente diferentes, como se fossem três conjuntos de rolos, um acima do outro, nos quais estariam as palavras que compõem o poema. O totem/conjunto de versos/poema da esquerda tem nove rolos; o do meio, treze; e o da direita, dez.

A tela tem a predominância do preto, que perde cor apenas para os limites de cada rolo que são cinzas (as palavras se destacam dentro de cada cubo rolante através de um cinza mais claro), e dos nomes dos poetas que vêm abaixo de cada conjunto de versos (Joesér assina o da esquerda, Binho, o do meio e Carlos Moreira, o da direita).

¹⁰ Informação concedida pelo autor.

Apenas o conjunto de versos do meio tem seus rolos em movimento, possibilitando ao leitor fazer a leitura de cada conjunto de versos na sequência de cima para baixo, ou aleatoriamente, para que se possa ter a ideia do todo. Com os das pontas isso não é possível já que necessitam da atuação do leitor para que passe o *mouse* em cima das palavras para que cada rolo gire e possibilite a leitura da palavra.

Estes elementos (movimento, som, cores, imagem e palavras) devem ser relacionados para que se dê dinamismo e geração de significados ao modo composicional de *Oraculum*. Tal estrutura desta mensagem poética digital apresenta um alto nível de *informação estética* (BENSE, 2009), o que a torna uma estrutura da qual se pode extrair variadas possibilidades interpretativas, já que as redundâncias de informação contida no objeto funcionam como produtoras de novos sentidos correlacionais.

Sendo assim, apresenta uma mensagem que se coloca num nível de grau zero da linguística global, como dizem os semiotistas de Tártu-Moscou, geradora, portanto, de um alto nível de semioticidade enquanto texto.

Em torno desses relacionamentos dinâmicos dos signos, que interagem para se conseguir o efeito estético, vejamos o que Iuri Tinianov nos diz:

A unidade da obra não é um todo simétrico e fechado, mas sim uma integridade dinâmica, com um desenvolvimento próprio, entre seus elementos se coloca não o signo estático da audição e da igualdade, mas sempre o signo dinâmico da correlação e da integração (TINIANOV, 1983, p. 452).

A obra digital *Oraculum*, como já visto no depoimento do próprio autor, é resultada de um processo que parte de poemas já existentes que são incorporado a uma arte plástica (totens em isopor), e que ganham movimento e “vida” virtual nas telas dos computadores.

Uma série de traduções intersemióticas, portanto. Códigos verbais passaram a ser dialogados com imagens e objetos, através de interação e movimento.

Com o uso do programa Flash 5, Joesér Alvarez cria uma obra em que os poemas já existentes passam a incorporar elementos verbais indissociáveis dos signos

sonoros, imagéticos e de movimento, além da hipertextualidade que possibilita. Torna-se, portanto, um novo poema hipertextual e hipermidiático onde tradição literária e efeitos semióticos computacionais se configuram em meio à sua mensagem estética.

Esta mensagem estética, objeto singularizado e com grau zero de informação pragmática, realiza-se apenas quando se percebe as orientações textuais sugeridas pelos signos verbais.

Neste sentido, após uma primeira abordagem do signo em si mesmo¹¹, vejamos como os signos referencializam a mensagem a partir do aspecto verbal de sua estrutura para, em seguida, nos determos no campo das interpretações advindas das negociações semióticas realizadas.

A análise que se seguirá será através da leitura das palavras de forma linear, de cima para baixo. Veremos também que esta leitura linear não é definitiva, mas apenas uma leitura em meio a outras que se realizarão de acordo com a vontade do leitor que fará girar os rolos escolhidos, com suas respectivas palavras, gerando, assim, novas combinações e significações, o que caracteriza *Oraculum* como uma poesia digital interativa.

¹¹ A teoria triádica dos signos de Charles Sanders Peirce será utilizada apenas de forma tangencial, sem nenhuma pretensão de aprofundá-la na abordagem. Importante é saber que o método pragmático peirceano – método científico para Filosofia – é realizado apenas em termos de signos e estes, por sua vez, são estruturados numa relação triádica: o signo significa alguma coisa para alguém de alguma maneira. Neste sentido, tal método procura estabelecer a natureza dessa relação, isto é, determinar o significado dos signos. Segundo Peirce: “Um signo, ou representamen, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo melhor desenvolvido” (PEIRCE, 1975, p. 94). *Grosso modo*, vejamos quais são os tipos de signos, de acordo com Peirce. Basicamente, eles se diferenciam dependendo da relação entre os elementos que o compõem e de sua ação específica (ou semiose): Analisar o signo em relação a ele próprio (a *Primeiridade*) é encará-lo como um quali-signo, sinsigno ou legi-signo; Analisar o signo em relação ao que ele representa (seu objeto dinâmico) é encará-lo como num nível de *Secundidade*, em que se tem o ícone, o índice e o símbolo; Analisar o signo em sua *Terceiridade* é relacioná-lo com o interpretante, sendo então considerado como rema, discente e argumento.

2.2. A referencialidade dos signos verbais

O que	Toda	Somos
Fomos	Aldeia	Cromos
O que	Tem	Somas
Somos	Seu	Sombras
Entre	Tom	Entre
Ser	Seu	Ombros
&	Mito	Ermos
Nada:	Totem	Até
Homos	Seu	Não
	Travo	Sermos
	Atávico	
	Erótico	
	Errático	

Questões relacionadas ao próprio homem e sua existência no mundo percorrem a poesia das palavras nos três conjuntos de versos. Nesta poética da relação das partes, três perguntas essenciais são levantadas: Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?

Coluna da esquerda

O cubo-poema assinado por Joesér Alvarez apresenta a ideia de passado e presente “o que fomos, o que somos”, e a constatação de que “entre ser e nada: homos” nos leva a um universo em que este passado e este presente apresentam as mesmas características: o homem, em cada tempo que vive, está situado justamente entre uma realidade consciente (ser) e uma total incapacidade de se ver conscientemente no mundo (nada). Ou seja, o tempo passado e o presente vêm sendo palcos de uma vivência às vezes lúcida, às vezes ilúcida, “ser & nada”, por parte dos homens.

As palavras dispostas trazem a predominância das vogais *o* e *e*. Estes fonemas entram em diálogo com o som gerado ao se passar o ícone do *mouse* pelas palavras, gerando um som parecido com vozes que emitem vogais misturadas, lembrando muito as duas citadas, mas em meio a sons confusos. O leitor fica ambientado num universo poético em que sons e palavras remetem ao mistério dos homens e da existência (“ser ou não ser”, diria Hamlet). O leitor tem acesso a este transe sonoro quando interage com a palavra, fazendo-a girar ao mesmo tempo em que os sons entram em campo iniciando outros processos de leitura cada vez mais sensoriais. Este movimento giratório dinamiza o que a palavra sugere ao ser reforçada pelo tom sonoro.

Jorge Luiz Antonio nos mostra algumas características desta mediação da linguagem tecnológica com a linguagem poética. Diz ele que se apresentam um uso lúdico da linguagem tecnológica, interfaces e interatividade, o uso de programas computacionais e de softwares na comunicação poética, além das características do hipertexto e hipermídia. Assim, neste ciberespaço, ocorre uma ressignificação dos códigos da tecnologia (ANTONIO, 2008).

Se lermos linearmente de cima para baixo, teremos estas considerações poético-filosóficas sobre a existência do homem no passar dos tempos e no presente, mas se as palavras forem conectadas aleatoriamente, outras significações poderão ser exploradas, sem necessariamente perder de vista estas expostas. Independente do caminho escolhido pelo leitor, os dizeres do verbal manterão diálogo correlacional com o restante dos signos.

Coluna da direita

No cubo-poema da direita, Carlos Moreira apresenta versos que mantêm esta discursividade voltada para o ser, ou seja, para o que somos ou o que pensamos que somos.

Se fizermos a leitura linear de cima para baixo, veremos que ele nos diz que “somos cromos, sombras, somas”. A ideia de passado e presente agora se coloca como algo da natureza evolutiva, inclusive chamando a atenção para a evolução dos vários *homos* até o que somos hoje (*Homos sapiens*).

Isso se dá quando realizamos em nossa leitura o jogo verbal entre as duas primeiras palavras, somos e cromos. Lendo-as inversamente, teremos cromossomos, sugerindo a ideia da informação genética como indicadora de um dos elementos no processo evolutivo.

Parece claro o jogo verbal realizado pelas palavras, sugerindo que estes elementos da formação genética dos homens são característicos deste estar no mundo, conscientemente ou não. Independente da lucidez deste *homos*, e do tempo que passa implacável, as substâncias naturais do homem se mantêm nesta evolução do tempo.

Quando diz “entre ombros ermos até não sermos”, a ideia de tempo e presença do homem vai ser colocada juntamente com o fato dele cada vez mais parecer isolado neste mundo.

Isso se dá justamente por não conseguir ser conscientemente algo ou mesmo ter noção real deste seu estar no mundo, tornando-se, assim, isolado, sem consciência, “ermo”. Neste isolamento, a tendência é não ser.

Mais uma vez, é bom lembrar que a leitura das palavras pode ser feita de forma não-linear e gerar outras combinações significativas através da escolha do leitor-autor proporcionada pela interatividade do poema.

Coluna do meio

O cubo-poema assinado por Binho é composto em torno da afirmação de que todo grupo social – toda “aldeia” – tem seu modelo ou uma orientação a ser seguida - “seu tom, seu mito, totem”. As palavras “travo atávico erótico errático” reforçam o caráter cíclico da volta, do retorno, do jogo de ser e estar no mundo, poética em que o que foi do passado novamente reaparece no presente. Parece que o Homos sensualiza uma existência que se perde e se encontra (“erótico errático”).

As afirmações cada vez mais vão fazendo sentido. Quando lemos que “o que somos o que fomos entre ser e nada: homos”, na coluna da esquerda, temos uma equação que constata que o homem é um joguete do tempo, que tenta ser e não sabe quem é ao mesmo tempo: “entre ser e nada”.

Sua situação de desencontro ou desencaixe diante de uma existência tanto erma quanto múltipla (“somas”) tem solução apenas devido ao preenchimento deste espaço ilúcido do ser ou não ser, que é a orientação simbólica do mito corporificada pelo totem.

Este funciona como um símbolo que representa um tom característico de algo que remete a várias naturezas contemplativas como sedução (“erótico”) ou escapismo (“errático”).

Ou seja, é uma “realidade” que existe apenas na cabeça dos homens. O tempo e os *homos*; a quantidade e repetição de cada um deles; a sensação e consciência dos homens ao passar destes tempos; a natureza sendo constante em seu trajeto; as histórias dos homens se repetindo, sendo e nada sendo, num jogo sedutor e escorregadio; enfim, são questões que fazem da existência humana uma eterna indagação de si mesma.

Enfim, são três conjuntos de versos que ambientam o leitor num jogo entre ser e não ser; o que se foi e o que se é; a realidade e o mito; o desejo e a fuga; as somas; as sombras; e o espaço da aldeia global dos “*homos*”.

2.3 Interpretação das negociações semióticas na composição poética

O que se observa nesta obra digital é que as significações dos três conjuntos de versos não valem literariamente em si mesmas, mas efetivamente quando têm suas potencialidades poéticas aumentadas por outros tipos de semioses (visual, sonora e de movimento), o que Pedro Barbosa chama de *semiose virtual* (BARBOSA, 2001).

Este processo de significação se projeta nos efeitos computacionais que atuam no sentido de codificar, no dizer de Max Bense (2009), uma “superfície textual semântica” carregada de informação estética, elaboração que apresenta componentes funcionalmente não-comunicativos. Ocorre o que a semiótica da cultura chama de “grau zero da mensagem lingüística global”.

Como podemos perceber, os signos verbais de *Oraculum* são parte de um fenômeno que se caracteriza por um jogo de negociações semióticas com sons, movimentos e imagens que compõem este poema digital hipermidiático e hipertextual. A linguagem estética híbrida e interativa realizada ocorre através de negociações semióticas estabelecidas através da mediação, da intervenção e da transmutação, segundo Jorge Luiz Antonio (2008), o que ele chama, como já dissemos, de tecnopoesia.

Em *Oraculum*, as palavras jogam com os sons, com as cores e as formas, e com a interatividade devido à utilização de programas que estabelecem uma nova sintaxe própria que corresponde a um conjunto de regras realizado por uma linguagem maquínica. O que temos é um uso criativo dos aplicativos tecnológicos para se fazer arte literária.

Ao nos depararmos com três conjuntos de versos numa tela escura e com um som de fundo, observamos certa complexidade virtual proporcionada por esta estrutura poemática, numa desautomatização explícita.

A complexidade maior parece advir dos sons presentes e dos gerados quando se passa o *mouse* sobre as palavras. Neste momento, mais uma vez temos uma característica potencial da poesia, ou seja, um estranhamento da linguagem, como nos ensina Viktor Borisovich Chklovski.

A leitura do verbal em consonância com os sons e as cores, além da interatividade, gera leituras combinatórias e permutacionais. As ideias lançadas através do verbal (o ser ou não ser do homem através dos tempos) dialogam com os sons que potencializam a obscuridade representada por este mistério da existência humana, ou dos *homos*.

As cores são escuras predominantemente (preto e cinzas) o que corrobora com a ideia de misterioso já sugerida pelas palavras.

As formas e imagens reforçam o caráter cíclico do tempo, deste passado que retorna e traz consigo a presença do homem. As palavras estão em pequenos espaços que giram quando passamos o *mouse* por eles. Este girar funciona na estrutura como um elemento de reforço das ideias sugeridas pela poética geral do poema.

Como diz Jorge Luiz Antonio:

Trata-se, pois, de uma poesia que se serve dos recursos eletrônicos-digitais da informática para ambientar a palavra no contexto potencial da sua verbo-voco-moto-visualidade (ANTONIO, 2008, P. 25)

Portanto, são o som samplado do mantra, as sugestões sígnicas verbais, a imagem virtual de totens eletrônicos, as cores e suas relações que geram esta poesia potencialmente voltada para o som, para as ideias e imagens em suas relações modelizantes, como diz a semiótica russa, num processo de relacionamento dinâmico entre os sistemas poéticos e computacionais.

Vale lembrar a importância do leitor na leitura deste tipo de poema digital, já que será ele quem terá que passar o *mouse* sobre as palavras, escolhendo certa linearidade ou não. A disposição das palavras em três conjuntos de versos pode gerar novas combinações de acordo com as escolhas do leitor que passará a ser também o autor, já que definirá seus caminhos de interpretação.

Temos aqui o caráter interativo encontrado em muitos poemas digitais, onde o percurso é determinado pela escolha do leitor que decide por onde começar sua leitura.

As hipersignificações realizadas através do jogo interpretativo entre os sons, as imagens, a mistura de palavras, as cores, e as significações sugeridas pelo verbal, são características de um poema que explora as potencialidades que a tecnologia pode exercer nas características da poesia.

É interessante lembrar o traço metalinguístico que ocorre na composição/interpretação do poema, já que a ideia de que “o que somos, o que fomos”, e do totem, ou mito, representam também o próprio mito do homem moderno.

Explico: para se ler o poema é preciso atuação por parte do leitor para fazer escolhas e percursos de leitura, modificando a sintaxe de acordo com sua vontade. O leitor domina o espaço da tela para realizar leituras poéticas. Com o mito do homem moderno temos aquele homem que domina a natureza, modifica tudo a sua volta e, neste sentido, procura, cada vez mais, dominar o cosmos.

Em *Oraculum*, a poesia vai se construindo ao sabor do clique do leitor-operador, através de sua interferência. Temos então uma subjetividade híbrida em ação no momento da leitura.

Na semiótica de Peirce, o caráter interpretativo do signo, ou seja, aquilo que permite ao signo representar outra coisa se dá através de três possibilidades: ou o signo se assemelha a algo; ou ele tem algum tipo de ligação com o objeto; ou existe uma lei ou regra que permite ao leitor identificar tal signo.

Diz Peirce, em seu *Semiótica e Filosofia*, que “para que algo seja um signo deve 'representar', como dissemos, algo diverso que é chamado seu Objeto” (PEIRCE, 1975). No poema de Joesér Alvarez os sons, as cores, o movimento e as formas e a interatividade são signos que representam o poema como tal. Eles em si não propiciam o reconhecimento do poema, mas apenas o representam.

Diz Peirce que:

Todo signo tem, efetiva ou virtualmente, o que podemos chamar uma 'pauta de explicação', em cujos termos deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto (PEIRCE, 1975. p. 96).

Nas negociações que se operam na obra digital *Oraculum*, temos traduções intersemióticas que revelam seu caráter poético inerentes aos advindos das palavras, como a semelhança entre a fanopeia dos conjuntos de versos das laterais e os sons que são produzidos quando passamos o *mouse* sobre as palavras. Esta semelhança potencializa a ideia de mistério na existência dos homens, leitura que tem base no que já é sugestionado pelos signos verbais.

Os sons do mantra sampleados se apresentam como sons que nos levam a um clima misterioso que envolve o leitor ao se deparar com palavras como: somos, fomos, homos, ser, nada, mito, totem, tom etc. Observemos que estes sons das palavras dialogam com os sons gerados pela mídia dos auto-falantes, à medida que todos parecem estar em torno de vocalizações, onde as vogais *o* e *e* predominam na emissão sonora.

Nestas traduções intersemióticas, em que as cores escuras dialogam e reforçam ainda mais este “tom” misterioso e sombrio, os signos são elementos que fazem o leitor participar desta leitura de mistério, como se os sons que se apresentam parecessem vozes misturadas e soltas, embaralhadas e somadas, dos homos durante a passagem dos tempos, remetendo à afirmação de que “o que fomos, o que somos entre ser e nada: homos”.

O que observamos é um fenômeno que foi bem teorizado por Jorge Luiz Antonio quando diz que:

Vem ocorrendo diferentes associações: palavras e imagens estáticas; palavras e imagens animadas; palavras e sons; palavras, imagens estáticas e/ou animadas e sons. Os agrupamentos produzem novas significações e, de certa forma, realizam e enriquecem o que já está potencialmente indicado nos recursos expressivos, polissêmicos e multidisciplinares da linguagem poética verbal (ANTONIO, 2008, p. 37-38).

Como podemos observar, o poema oferece vários caminhos de leitura, forçando o leitor a encontrá-los, melhor dizendo, induzindo-o a isso. As sensações se misturam (as cores, as formas, as ideias, os movimentos proporcionados pela interatividade) proporcionando este novo modo de se ler poesia em suportes digitais.

As leituras cada vez mais se tornam múltiplas e infinitas, gerando uma nova episteme. A estrutura espacial (formas e tamanhos); os signos verbais e não-verbais; o movimento e as cores; além da interação do leitor com as palavras, compõem uma nova estrutura geradora de sentidos, onde as palavras (principais elementos de análise) têm suas potencialidades potencializadas.

Pierre Lévy (1999), ao refletir sobre o contexto da cibercultura traduzido na “ciberarte”, diz exatamente o que presenciamos ao nos determos sobre *Oraculum* e o *Soneto Digital*, objeto do próximo capítulo:

Uma das características mais constantes da ciberarte é a participação nas obras daqueles que as provam, interpretam, exploram ou leem. Nesse caso, não se trata apenas de uma participação na construção do sentido, mas sim uma coprodução da obra, já que o “expectador” é chamado a intervir diretamente na atualização (a materialização, a exibição, a edição, o desenrolar efetivo aqui e agora) de uma sequência de signos ou de acontecimentos (LÉVY, 1999, p. 138).

Observamos neste sentido, segundo Lévy, que ocorre uma “criação contínua”, resultada da criação coletiva e da participação dos intérpretes caminhando juntos. Segundo o autor, a obra virtual é “aberta” em meio à construção, à medida que cada atualização representa um aspecto novo do objeto. Diz ele:

Alguns dispositivos não se contentam em declinar uma combinatória, mas suscitam, ao longo das interações, a emergência de formas absolutamente imprevisíveis. Assim, o evento da criação não se encontra mais limitado ao momento da concepção ou da realização da obra: o dispositivo virtual propõe uma máquina de fazer surgir eventos (*ib. id.*)

É uma questão, portanto, de se observar os limites da obra e seu contexto, segundo Lévy. Na abordagem de *Oraculum*, procurou-se captar as sugestões primeiras dos signos verbais para depois realizarmos um diálogo poético com os outros signos, numa semiose abrangente e ilimitada. Procurou-se mostrar como as significações giraram ininterruptamente através das semioses criando um espaço de interpretação mediado pelos aspectos sensoriais do leitor. A poesia foi veiculada na obra à medida que

signos verbais e não-verbais (tecnológicos) interagiram de forma deformadora, desviante, desautomatizadora.

Mais uma obra, como se pode observar, que se constitui poeticamente através de recursos utilizados por programas computacionais, sem perder sua função predominantemente poética (JAKOBSON, 2010). Na sequência, veremos como a abordagem de uma outra obra digital pode confirmar nossa tese de que, nos objetos selecionados, processos poéticos vêm sendo conseguidos através de processos computacionais.

Capítulo IV – Um olhar sobre o *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar.

1. Objeto

Vejamos agora o *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar. Segue o endereço eletrônico: F:\swf\dedos.swf.¹³ e algumas imagens do poema em seu processo interativo:

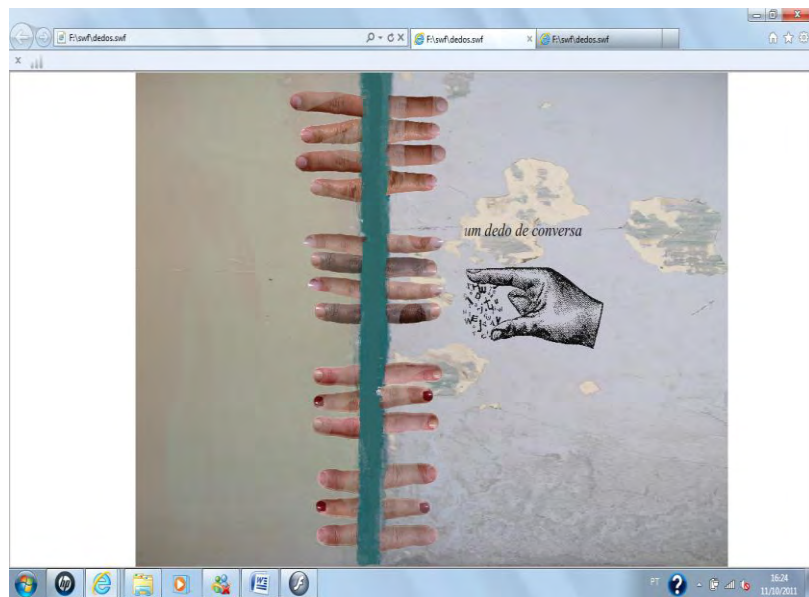
Imagem da obra sem interação do leitor:



¹³ AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais / Electronic poetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.

Imagens da obra de acordo com a interação do leitor:





2. A dialética artístico-poético-computacional de Fernando Aguiar: o jogo imagético da estrutura tecno-artístico-poética.

De imediato, o que se apresenta como característica peculiar deste *Soneto Digital* é o fato de sua tela inicial – a imagem primeira do espaço do ecrã – não conter nenhum signo verbal. A estrutura de soneto se dá através da disposição de 14 fileiras de dedos organizadas em dois grupos de quatro fileiras e dois de três respectivamente, o que sugere a estrutura de dois quartetos e dois tercetos próprias desta forma fixa. As palavras se configuram nesta estrutura como algo a ser descoberto, numa posição oculta nos meandros da imagem, algo característico de uma poesia que exige do leitor uma coparticipação para desvendar e elaborar um/uma caminho/leitura poético(a) em meio a infinitas possibilidades de realizações semióticas.

É a interatividade dando feição a esta nova linguagem literária: as palavras fazem parte do poema, mas precisam ser acessadas pela ação de um leitor que as busca para a realização de sua leitura. Esta questão da co-criação por parte do leitor, tornando-se, assim, um leitor-autor, já é bastante discutida nos meios intelectuais e acadêmicos. Julio Plaza, no texto “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção” (2000), diz que:

Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação receptiva: a percepção como re-criação. (PLAZA, 2000, p. 8)

A leitura criativa através da interação é parte fundamental da estética literária deste *Soneto Digital*. A participação ativa do leitor, que precisa passar o *mouse* sobre os ícones e escolher o caminho de leitura, é fruto dessa possibilidade de exploração e manipulação das semioses do poema, encurtando a distância entre criador e espectador. Ainda segundo Julio Plaza:

Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artística do que na produção de obras inacabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e abertas, onde a

percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. (PLAZA, 2000, p. 11).

Este caráter de abertura da obra a que Julio Plaza dá ênfase é um princípio fundamental que rege o funcionamento estético de obras digitais, já que as potencialidades do hipertexto e da hipermídia apresentam campos inesgotáveis de composições ricas de semioticidade. E é o que acontece no *Soneto Digital*. Observa-se na estrutura virtual da obra uma imagem primeira que dá início à significação, sugerindo o tom temático e estilístico, para depois surgirem outras semioses através da relação desta imagem inicial com as imagens, e com vários conjuntos de versos (os poemas-parte)¹⁴ acessados pelo leitor. Temos, neste sentido, uma poesia verbal que se apresenta inicialmente como uma arte visual.

Fernando Aguiar desde 1972 se dedica à poesia visual e experimental, valendo-se dos mais diversos suportes. Já são mais de trinta exposições individuais e mais de 430 participações em exposições coletivas, além de cerca de 100 performances poéticas em vários países europeus e também no México, Brasil, Canadá, EUA, Colômbia e Cuba.¹⁵ A visualidade e criatividade, portanto, fazem parte de seu estilo artístico-poético. Várias de suas poesias visuais podem ser vistas nos seguintes endereços: <http://ocontrariodotempo.blogspot.com/>; <http://po-ex.net/fernandoaguiar>; <http://www.anamnese.pt/index2.php?projecto=az>; e <http://domadordesonhos.pt.vu/>.

¹⁴ Estes conjuntos de versos (seguimentos) que compõem o *Soneto Digital* foram retirados do segundo livro de Fernando Aguiar intitulado *O Dedo*, de 1981. Segundo o próprio Fernando Aguiar, em entrevista a Jorge Luiz Antonio, “‘*O Dedo*’ foi escrito na sequência de um trabalho para a disciplina de estética na Escola de Belas-Artes de Lisboa. O meu objectivo foi pegar num tema - todos os 22 poemas têm como tema o(s) dedo(s) - e trabalhá-lo visual e literariamente privilegiando a componente estética. Depois achei que refazendo esse projecto académico e acrescentando-lhe posteriormente outros poemas, podia dar um livro interessante, até porque o próprio livro tem a forma de um dedo. De referir que esse livro contém o meu poema mais divulgado até hoje: “*Dois Dedos de Conversa*”, que já foi incluído em mais de 40 publicações”. O livro *O dedo* me foi gentilmente presenteado por Fernando Aguiar para que eu desenvolvesse minha pesquisa, ao que sou grato.

¹⁵ Além do que foi mencionado, organizou também diversas exposições e Festivais de Poesia e de Performance na Itália, França, em Portugal e no Brasil. Alguns de seus livros: “Minimal Poems”, ed. Experimentelle poetry, Siegen, Alemanha, 1994. “Os olhos que o nosso olhar não vê”, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 1999. “Rede de Canalização”, ed. Câmara Municipal de Almada, 1987. “A essência dos Sentidos”, ed. Associação Poesia Viva, Lisboa, 2001.



Fernando Aguiar, "Ser o no Ser", Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 1990.

Para abordar semioticamente a forma inicial básica do *Soneto Digital* (mas ligeiramente mutável), aplicaremos a semiótica de Peirce, procurando, assim, entender os mecanismos de produção, organização e recepção de nosso *corpus* visual (a poesia visual inicial sem intervenção do leitor).

Enfim, o foco será a análise da semiose em seus diferentes níveis de objetivação, referencialidade e significação. Para nos ajudar no embasamento teórico, fiquemos com o que nos diz Santaella sobre o signo peirceano:

Signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele (SANTAELLA, 1983, p. 58).

Temos, neste sentido, uma poesia verbal que se apresenta inicialmente como uma arte visual, numa relação de composição artística no fazer poético digital.

2.1 – A mensagem em si mesma

Temos na estrutura da tela uma imagem artística visual: uma série de dedos dispostos em duas fileiras de 14 dedos, emparelhadas, formando 28 ícones que sugerem versos de dois sonetos. Estes dedos dividem a tela quase ao meio, tendo em cada lado a imagem representativa da superfície de uma parede.

As duas fileiras de dedos são divididas por um traço verde definido como o passar de um pincel. Além disso, algumas partes da superfície/parede da direita estão descascando. Quase todos os dedos se movimentam ligeiramente na tela, quase sem sair do lugar. A fileira de dedos da direita aponta para o lado direito e os da esquerda, para o esquerdo. Dois dos dedos dispostos (do lado esquerdo) não se movimentam, diferente do restante.

2.2 – A referencialidade da mensagem

Esta iconicidade inicial das paredes e dos dedos nos indica o teor da poética de Fernando Aguiar neste *Soneto Digital*, ou seja, as sugestões indexicais de sua estética. Entremos no campo da *segundidade* peirceana.

A linguagem poética se configura através de uma realização antitética, em que a antítese verbal dá lugar a uma antítese visual. O jogo dos opostos se realiza não através das palavras que expressam ideias opostas, mas através dos significados advindos da dialética da imagem.

Temos, portanto, um índice dialético à medida que a iconicidade nos sugere uma leitura antagônica, a fim de observarmos que tudo tem seu porém, seu lado oposto, outra perspectiva. Enfim, toda ideia só se vê como tal à medida que é apenas uma parte do contrário, nada sendo é definitivo.

Vejamos:

- Começamos pela oposição esquerda/direita que se dá pela divisão dos dedos na tela;
- Podemos notar em seguida que os dedos de cada fileira (esquerda e direita) apontam para lados diferentes, numa oposição um lado/outro lado;
- Depois temos as superfícies das paredes (de um lado é bem pintada e de outro é deteriorada), demonstrando uma oposição novo/velho;
- Temos ainda a oposição entre o movimento e o não-movimento, já que todos os dedos se movem, mas alguns deles não (sexto e oitavo dedos da linha da esquerda, de cima para baixo);
- Temos também a ideia de oposição entre os dedos do lado direito que nos dão vários poemas quando passamos o mouse em cima, e do lado esquerdo que nos dão apenas letras misturadas e embaralhadas em meio a algumas imagens, sugerindo uma oposição discurso/não-discurso;
- Outra oposição que se dá está no lado direito, já que 13 dedos/versos apontam poemas, mas um deles (o primeiro de baixo) não, demonstrando uma oposição poema/não-poema;
- Já no lado esquerdo todos os 13 primeiros (de cima para baixo) apontam imagens, mas o primeiro de baixo não, demonstrando uma oposição imagem/não-imagem em meio a regularidade/não-regularidade;
- Percebe-se também que alguns dedos têm unhas pintadas e outros não, o que nos indica uma oposição entre o natural e o artificial.

Todas estas indicações nos são sugeridas pela organização estética dada pelo poeta-programador Fernando Aguiar numa caracterização artística da imagem. Fica clara a delineação de uma arte plástica gerada por este constructo computacional, fazendo a arte, a poesia e a tecnologia se imbricarem neste novo processo de criação.

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

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

Esta combinação de elementos da imagem a que se refere Santaella são vistos aqui como índices dialéticos do *Soneto Digital* que nos apresentam uma dinâmica semiótica caracterizada pela primeiridade do sigo como um indicador poético do todo, o que acontece sem ao menos termos acesso a nenhuma palavra. Esta característica é própria do poema digital que, muitas vezes, requer do leitor uma participação para que o verbal se apresente. Independente desta ação do leitor-autor, a imagem icônica do poema é indicativa de uma poética computacional/visual que vai ser reforçada pela análise do campo da terceiridade peirceana.

2. 3 – Interpretação

A aproximação simbiótica da poesia com a tecnologia, a ciência e as artes, gerou um tipo bem específico de semiose, em que a significação poética se dá através de “negociações semióticas com os processos digitais”, como nos diz Jorge Luiz Antonio (2008). No caso deste campo visual do *Soneto Digital*, observamos que a semiose em sua *terceiridade* – o campo do interpretante – pode ser caracterizada pelo somatização de ideias de oposição e confronto entre regras e fuga das regras.

Os dedos representam uma parte do corpo humano que funciona, entre outras coisas, como uma ferramenta para pegar coisas e/ou manuseá-las e também para produzir linguagens.

Logo, os ícones representados pelos dedos em meio a estas formas de ideias antagônicas nos conduzem a uma interpretação dos indicadores da existência humana, já que sugerem uma dialética da vida: os ícones/dedos sugerem o novo e o velho; o estático e o movimento; a convenção e a fuga da convenção; a comunicação e a não-comunicação; o simétrico e o assimétrico; a certeza advinda da regularidade e a dúvida

advinda da quebra da regularidade; a beleza e a feiura; o sim e o não; a imagem e a palavra; a arte e a tecnologia; o natural e o artificial; o linear e o rebuscado.

Os dedos são uma metonímia que representam o próprio ser humano (os dedos são parte de um todo). Logo, são os humanos que apontam as coisas, sendo regulares e inconstantes, movidos pelas regras ou fugindo delas.

O apontar dos dedos são o próprio foco do ser humano: cada dedo (cada pessoa) vê a vida de sua forma: uns apontam e preferem ver o belo e linear e outros, o sujo, o feio, o velho e desconjuntado; uns apontam a comunicação (poética) e o diálogo e outros, as letras desarrumadas que nada dizem (a falta da enunciação e do diálogo); uns preferem apontar/ver a vida em meio às regras e à regularidade e outros, em meio à fuga das regras e em meio à inconstância; tem-se olhares que se voltam para o passado e às tradições e outros (isto pode ser visto nos poemas-parte), o moderno e o novo; enfim, a linguagem visual pode significar uma realidade da vida que gira em torno dos contrários – a realidade da confusão e da harmonia em meio aos polos antagônicos da existência.

3. Os poemas-parte do poema-todo: a poética das oposições.

Como se pode observar, o *Soneto Digital* constitui-se num objeto artístico que traz em sua poética elementos artísticos e poéticos em meio a recursos computacionais que possibilitam a abertura da obra em vários níveis: seja no nível da ciberlinguagem que se realiza neste novo contexto; no nível da possibilidade interativa que é apresentada ao leitor; e no nível da percepção participativa que caracteriza este leitor como um co-autor poético.

Depois da análise feita da linguagem não-verbal do poema, vejamos agora o campo de análise do verbal, observando como os poemas-parte vão corroborar com a dialética das imagens, potencializando suas formas expressivas e acrescentando elementos para um maior encadeamento relacional do sistema literário que se realiza. A leitura de cada poema-parte – que se apresenta à medida que o leitor passa o ícone do mouse em cima de um dos dedos/ícones – faz gerar determinada semiose que é resultada da percepção, por parte do leitor, de ideias verbais que dialogam com ideias

visuais, com cores, movimento, traços e formas. Como co-autor, o leitor escolherá por qual dedo começar ou continuar suas leituras, definindo, assim, seu caminho exploratório e de composição de texto (de entendimento). Isso nos mostra que a leitura não precisa ser linear (dos dedos de cima para os de baixo ou vice-versa), cabendo apenas ao leitor interagir com o *Soneto Digital* da forma que quiser.

Este novo patamar de leitura, segundo Julio Plaza (2000), nos faz pensar numa nova ordem interpretativa, já que:

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

O autor diz ainda que:

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

Esta possibilidade interativa faz do leitor um componente imprescindível para realização poética da obra. Tal reconfiguração da tríade autor-obra-leitor traduz o que as artes contemporâneas expressam em suas realizações híbridas e interagentes em meio a processos lúdicos que encaram o leitor como requisito necessário da estrutura. É a interatividade como parte do processo intersemiótico.

Enfim, será feita uma abordagem de cada um dos poemas-parte isoladamente, processo necessário para que, mais adiante, possam ser levados em conta na análise da semiose geral do texto.

Apesar do olhar que lançaremos sobre o verbal se basear na lógica teórica do texto impresso, é bom lembrar que, apesar disso, já estamos num nível do poema que é computacional à medida que é interativo ao sabor do clique do *mouse* e também num nível advindo de um processo computacional em que palavras surgem e desaparecem no

espaço da tela de acordo com a possibilidades de ícones/links, o que caracteriza uma leitura criativa dada a hipertextualidade do poema.

3.1. Abordagem dos poemas-parte.

Se falta sonoridade na mídia dos alto-falantes do computador no *Soneto Digital* (recurso que poderia ser facilmente explorado por Fernando Aguiar com algum *software* apropriado), na realização verbal do poema o som está presente de forma bem explícita: são várias figuras de som (principalmente a aliteração em *d*, expandindo o próprio efeito sonoro da palavra dedos) que nos possibilitam uma interpretação dialógica entre as imagens, os sons e uma certa filosofia da vida/existência em meio aos discursos.

Vejamos, agora, como as sugestões dialéticas expressas pelas imagens tomam forma nos poemas-parte. As análises serão feitas a partir dos ícone/dedos/versos de cima para baixo (fileira de dedos do lado direito).

1. -----

Pelos dedos se prolongam as mãos

Pelas unhas se prolongam os dedos

O poema-parte acima¹⁷ apresenta um paralelismo linguístico em forma de quiasmo, tendo como ritmo dois versos eneassílabos que giram em torno das assonâncias em *e*, *o* e *a* e da aliteração em *s*. A melopeia poundiana está em evidência neste pp e vai ser recorrente em praticamente todos os outros. Fernando Aguiar expressa uma linguagem que nos induz sensorialmente por esta sonoridade, querendo chamar explicitamente a atenção de nossos ouvidos.

¹⁷ Passarei a utilizar a expressão pp para indicar poemas-parte.

Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura* (2006), nos diz que se quisermos saber alguma coisa sobre uma poesia deveremos fazer uma destas coisas ou ambas: “é OLHAR para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela. E se precisar de conselhos, deve dirigir-se a alguém que ENTENDA alguma coisa a respeito dela” (POUND, 2006, p. 34). Parece claro, portanto, que o poeta/artista Fernando Aguiar procurou em todos os poemas-parte (o que será demonstrado nas análises seguintes) “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (*id.*, *ib.*, p. 63).

Além deste campo sonoro, temos também a imagística sugerida pelo jogo verbal: toda a extensão de uma mão, seja partindo dos dedos até à mão, seja partindo das unhas até aos dedos.

Esta estética das palavras reforça o teor dialético já sugerido pela imagem da tela do *Soneto Digital*. É a própria natureza do quiasmo que nos indica isso, já que se trata de uma figura que explora a inversão sintática, gerando um cruzamento de palavras de partes opostas.

O plano discursivo em torno de inversões e contrapontos sintáticos e sonoros sistematiza-se, portanto, com a dialética da imagem artístico-poético-tecnológica do espaço do ecrã.

2. -----

o dedo nos cabelos

o dedo na testa

o dedo nas orelhas

o dedo nos ouvidos

o dedo nas sobrancelhas

o dedo nas pestanas

o dedo nos olhos

o dedo no nariz
o dedo na face
o dedo nos lábios
o dedo nos dentes
o dedo na língua
o dedo no queixo
o dedo no pescoço
o dedo nos ombros
o dedo nos sovacos
o dedo nas costas
o dedo nos seios
o dedo nos braços
o dedo nos umbigos
o dedo nas mãos
o dedo nos dedos
o dedo as ancas
o dedo no sexo
o dedo nu cu
o dedo nas coxas
o dedo nos joelhos
o dedo nos tornozelos
o dedo nos calcanhares
o dedo nos pés

O pp acima apresenta 30 versos de ritmos irregulares (girando em torno de pentassílabos, hexassílabos e heptassílabos) através de uma linguagem anafórica que traz a palavra *dedo* iniciando todos os versos. Os vários momentos em que os dedos entram em ação no toque do corpo (dedos nas costas, no queixo, etc) são explorados no poema para indicar um corpo que é tocado em praticamente todas as suas partes, sugerindo-nos que o *dedo* age/interfere em tudo no corpo (na vida).

A metonímia imagística dos ícones/dedos do poema, que já citamos como metonímia do próprio homem, agora se concretiza/potencializa através desta indicação de que o homem (o *dedo*) é o agente principal da vida através de suas ações de tocar, apontar, mexer, indicar, coçar, testar, limpar, sujar, etc.

O paralelismo linguístico dos versos nos dão uma ideia de regularidade, o que poderia fugir à nossa análise de realidades opostas, mas com um olhar mais atento poderemos perceber que a ideia discursiva oposta ou de contradição está sugerida no verso 25, pois indica uma quebra em certa regularidade discursiva dos versos: primeiro expressa uma linguagem chula ao apresentar o vocabulário “*cu*”, o que foge a uma linguagem formal; em segundo lugar, mantendo este distanciamento e oposição da linguagem normativa, apresenta uma preposição com característica oral na medida que se escreve a preposição *no* como *nu*, caracterizando a oposição entre língua oral e língua escrita.

Além disso, tal artimanha poética cria um certo isomorfismo sugerido pela ambiguidade que se consegue, já que a palavra pode representar a pronúncia da preposição *no* e também o substantivo *nu* (reforçando o momento de se colocar o *dedo* no ânus, precisando estar pelo menos parcialmente *nu*).

Temos neste exemplo o que Décio Pignatari chama de “trabalhar o signo verbal”, e não simplesmente trabalhar *com* ele (PIGNATARI, 2004). Este verso contraditório representa a dialética comportamental do eu-lírico deste pp, já que opõe-se aos demais em seu nível linguístico, agora mais do que nunca carregado de uma função poética da palavra, como nos ensina Jakobson.

3. -----

O DEDO

O DEDU

O DÊDU

O D DO

O

D

DO

DEDO

Neste pp, os fonemas *o/dê/du* – que formam nesta ordem a frase o dedo – se apresentam distribuídos de forma a realizarem uma semiose literária entre o sonoro e o visual, o que caracteriza o verbo-voco-visual da poesia concreta.

No nível sonoro, o ritmo é voltado para a musicalidade advinda da pronúncia da palavra dedos seis vezes consecutivas e ininterruptas, sempre alternando em sílabas fracas e fortes: *o de do-o de du-o dê du-o d do-o d do de do*. Tem-se assim um ritmo em que dois tempos se alternam regularmente, um fraco e um forte. A dialética sonora se dá à medida que, sendo tão regular o ritmo entre fonemas fortes e fracas alternadamente, imagina-se começando por um fonema átono teríamos o término com um tônico, o que não acontece. O poema inicia e finaliza com um som átono (**o/(d)o**)

Já no plano gráfico deste pp, observa-se a realização das palavras dedos de modos diferentes: a forma padrão (o dedo); algumas variantes que, na escrita, apresentam características da linguagem oral (o dedú, o dêdu); e um que se configura como um processo de isomorfismo já que dispor as letras uma abaixo e ao lado da outra nos dá um plano visual que pode sugerir um dedo apontado. O jogo dialético das formas

se dá entre o primeiro e o último versos, já que neste não se tem um artigo precedendo o nome dedo, mas naquele sim.

Além disso, Fernando Aguiar também parece jogar com as construções das duas estrofes, sendo a primeira constituída por quatro versos regulares na disposição da linha, mas a estrofe final (ou construção final – a de baixo) se apresenta num uso inovador do espaço para se apresentar as palavras, característica da poesia concreta, como já foi dito. Enfim, tem-se neste pp tradição e a renovação num só jogo literário.

4. -----

os dedos.

complicada regra de cinco simples.

A estrutura acima apresenta dois versos, sendo o primeiro um dissílabo e o último um decassílabo. A poética desta construção gira em torno da fanopeia poundiana, já que se fundamenta a partir da metáfora utilizada pelo poeta: dizer que os dedos são uma complicada regra matemática. O teor dialético se dá pela antítese entre as palavras *complicada* e *simples*.

Além desta criação imagística, observamos o alto grau de poeticidade das palavras aqui utilizadas. É sempre muito oportuno lembrar o que nos ensina Ezra Pound: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”.

Tal lembrança é para observar como a linguagem se constrói em torno de tal metáfora e das ideias antitéticas, o que nos “molda” ainda mais no discurso dialético-poético que Fernando Aguiar imprime em todo o *Soneto Digital* (nos planos visuais, sonoros e verbais).

Jean Cohen, em seu estudo sobre a função poética (COHEN, 1978), demonstra que as figuras funcionam como uma maneira de violar o código da linguagem comum. Chama atenção para as relações, de um lado, dos significantes e significados, e de outro as relações dos significantes entre si.

Encarar a palavra *dedo*, no caso deste pp, não como uma expressão sonora, mas como uma possibilidade metafórica e opositiva de ideias a se construir, demonstra a versatilidade da poética de Fernando Aguiar. O *dedo* (o homem) se transforma agora em sentidos, nos remetendo a um plano filosófico da existência: o homem é um ser de complexidade no meio social, apesar da simplicidade inerente ao próprio estar vivo (“complicada regra de cinco simples”).

A condensação da linguagem caracteriza um efeito poético que aumenta ainda mais o teor dialético do poema, já que agora ele joga em torno de uma metáfora paradoxal (regra complicada e simples ao mesmo tempo, o que eleva o nível da antítese ao plano do paradoxo), caracterizando duas figuras em meio a um só verso. Sem dúvida, uma construção rica em significação.

O que se consegue esteticamente nestes dois versos é uma linguagem figurada que se processa semioticamente para nos levar a interpretações de várias e outras ordens. Ocorre um desvio da linguagem comum (certo erro ou distanciamento) para se ter as possibilidades interpretativas de uma nova linguagem plurissignificativa.

Diz Jean Cohen que, “para a poesia, o desvio é um erro cometido de propósito para obter sua própria correção” (COHEN, 1978, p. 163).

5. -----

os nós nos dedos

os dedos em nós

e nós?

O pp acima apresenta três versos, constituindo um ritmo em que os primeiros são tetrassílabos e o último, dissílabo. Tal musicalidade se apresenta através da aliteração em *s* e na paronomásia entre *nós* e *nos*. Observa-se uma alternância sonora quando se passa dos primeiros versos (que são afirmações e por isso mantêm uma

entonação própria) e o último verso (que representa uma pergunta, logo apresenta uma entonação diferente dos versos que o antecedem).

A noção dialógica desta construção se dá através do quiasmo dos dois primeiros versos, preparando o caráter filosófico do discurso já que ali se afirmam ideias conhecidas como os “os nós nos dedos” (as articulações dos dedos) e “os dedos em nós”. Ou seja, é como dizer que se sabe das articulações dos dedos em nós, e se sabe também que tais dedos se encontram conosco (“em nós”). O teor filosófico surge precisamente no último verso em que se pergunta: “e nós?”.

Ora, o eu-lírico parece espantado em perceber que sabe de muitas verdades sobre ele mesmo, mas, ao mesmo tempo, nada se sabe enquanto ser humano. Ou seja, é como dizer: e nós o que somos?

6. -----

impressões digitais

dedo	o		
dedo	o		
dedo		o	
dedo			o
dedo			o
dedo			o
dedo	o		
dedo		o	
dedo	o		

Este pp, diferentemente dos outros, apresenta um título: impressões digitais. Tal indicação nos possibilita observar o caráter dialético da forma, já que se apresentam ideias de verbal e não-verbal (visual). As palavras dedos passam a dialogar com as letras ós dispostas na mesma “linha”, digamos assim, de cada palavra. O seja, são dez palavras dedos com dez letras o ao lado e com distâncias diferentes.

Esta relação gira em torno, como em outros pps, do regular e não-regular, da continuidade/descontinuidade, isso porque das dez palavras dedos, cinco delas têm a mesma forma o que demonstra estatisticamente que 50% dos vocábulos são regulares.

Por outro lado, as outras cinco palavras dedos são totalmente diferentes entre si, o que confirma o teor de descontinuidade e irregularidade. Esta semiose advinda de uma exploração visual das palavras em determinado espaço é fruto característico das poéticas concretistas em sua linguagem direta e econômica, valendo-se de uma arquitetura das palavras que formam imagens, fazendo com que o campo indexical se torne icônico.

Tal disposição do poema nos sugere também que cada dedo tem sua própria forma existencial, traduzida pela impressão digital de cada um. Observemos que a letra o ao lado de cada palavra tem a mesma forma, o que confirma esta sugestão visual temática do poema: cada dedo, sejam eles de natureza regulares ou irregulares, tem sua marca, sua sobra, sua propriedade, enfim, sua impressão digital.

7. -----

a dedo dado

não se olha

o dente

O jogo sonoro faz do ritmo deste pp o meio em que a dialética se apresenta, já que dos três versos, apenas o primeiro e o último apresentam aliterações em *d* – figura

recorrente em todos os pps. A alternância entre versos com aliteração e um sem, além de demonstrar a regularidade dos polos e irregularidade da quebra (verso do meio), caracteriza esta forma como predominantemente melopaica.

Tal sintaxe e ordem sonora alternada produz um efeito em que a temática da impossibilidade de se ver o dente de dado dedo (se ver a verdade de dada pessoa, por exemplo) é construída de forma opositiva em relação ao saber/não-saber, repetição/não-repetição, nome/verbo, presença do fonema *d*/não presença do fonema *d*.

8. -----

o dedo ditacta deduz

o dedo devoto deseja

o dedo dedicado produz

o dedo desperta inveja

o dedo despejado defende

o dedo desperto defere

o dedo desconfiado defende

o dedo devorado difere

o dedo dispensado depara

o dedo deplorável depõe

o dedo descarado encara

o dedo depositado dispõe

o dedo doente delira

o dedo demente demite

o dedo desfeito respira

o dedo deprimido permite

o dedo desastrado desmancha

o dedo depravado dispara

o dedo digital lancha

o dedo de dama repara

o dedo desesperado desbrava

o dedo deficiente deforma

o dedo demónio desgrava

o dedo por dentro da norma.

Em meio a várias indicações do que fazem os dedos (as pessoas), observamos que os verbos dialogam com os adjetivos apresentados para as palavras dedos. As semioses das orações, neste sentido, sugerem a imensidão e variedade das ações das pessoas em suas vidas, numa superabundância de ações que esclarecem cada indivíduo através de suas realizações. Somos aquilo que fazemos, dizem os psicólogos.

O teor dialético deste pp pode ser notado em meio a irregularidade de algumas palavras em meio a uma regularidade predominante em toda a estrutura. Todas as estrofes apresentam a aliteração em *d*, mas em algumas delas isso se dá em várias palavras e em outras não. Por exemplo, a primeira estrofe apresenta os dois últimos

versos sem essa totalidade das palavras iniciadas em *d*; já na segunda estrofe todas têm; na terceira estrofe apenas o terceiro verso não tem; na quarta estrofe mais uma vez os dois últimos versos têm; na quinta os dois últimos versos não têm; e na sexta estrofe apenas a última não tem.

Além disso, temos também outro indício dialético da forma quando observamos que dos vinte e quatro versos dispostos nas seis estrofes, apenas o quarto verso e o último não apresentam um adjetivo para a palavra *dedo*, fugindo da norma e se contradizendo à medida que o verso diz que está “por dentro da norma”. Este é o único verso (único *dedo*/única pessoa) que não realiza nenhuma ação, em meio a todos os outros que se caracterizam como variadas e realistas ações do ser humano.

9. -----

OS DEDOS

NA FRENTE.

OS DEDOS

POR TRÁS.

OS DEDOS

POR UM TRIZ.

O pp acima tem como característica, além da melopeia poundiana, características da poesia concreta, já que utilizam a palavra se valendo do espaço visual para realizar sugestões semióticas. A palavra *trás* gera a antítese com a palavra *frente* e rima com *triz*, que por sua vez alitera-se com as expressões *os dedos*, todas no plural.

Tal jogo verbal demonstra consciência da linguagem poética já que a visualidade das palavras dispostas no espaço em branco dialoga com a sonoridade das próprias palavras. Além disso, esta disposição acaba formando duas fileiras de palavras, onde se tem uma fileira (da esquerda) com as palavras anaforizadas (constantes e regulares) e

outra fileira (da esquerda) com construções prepositivas (inconstantes e irregulares sob a perspectiva da fileira oposta).

A polissemia deste pp ganha força quando pensamos nas possibilidades interpretativas das sugestões dadas. As várias possibilidades exercidas pelos dedos (na frente, por trás, por um triz) nos conduzem a semioses que variam de acordo com as sugestões poéticas: os dedos (os homens) na frente indicam certa posição; já os de trás indicam outra; já outros vivem “por um triz”.

A filosofia estético-dialógica deste pp faz analogia à existência humana, em que as pessoas se veem ora por cima, ora por baixo; ora vencendo (na frente), ora perdendo (atrás); e ora “escapando” como podem (por um triz).

10. -----

a dado dedo dá-se-lhe duro. dói.

Diz-se desse dedo:

a dor deu-se em dado dedo dorido.

A constância da aliteração em *d*, juntamente com a aliteração em *s*, mantém a melopeia encontrada em outros pps numa cadência que também joga sonoricamente com as vogais *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Ou seja, todos os fonemas do primeiro verso se reorganizam sintagmaticamente para formarem o segundo e o terceiro versos. São os mesmos fonemas redistribuídos numa determinada cadência rítmica.

A palavra *duro* tem uma enorme carga poética já que dá o tom do discurso: “*a dado dedo* (a alguém) *dá-se-lhe duro*”. Tal dureza que afeta alguém é confirmada com a dor que isso causa. O verbo *dar* do primeiro verso sugere a ação de um sujeito, alguém que deu/fez algo duro e isso fez doer.

O tema da ação humana representada pelos dedos mais uma vez percorre o *Soneto Digital*. Já o verbo do segundo verso é *dizer*. A ação humana agora é

dizer/falar/comentar dessa pessoa (desse dedo) que sofreu certa dor. E o que se diz: que o sofrimento ocorreu com uma pessoa dolorida, sofredora.

O sentimento expresso poeticamente neste pp gira em torno da dor e do sofrimento de certas pessoas, o que é conseguido através de uma melopeia bastante acentuada.

11. -----

dão-se damas.

dão-se deixas.

dão-se ditos.

dão-se doces.

dádivas.

dão-se danos.

dão-se dardos.

dão-se dores.

dão-se dedos.

dói.

dão-se dedos.

e isso dói.

Temos no pp acima uma estrutura composta por três estrofes, sendo os dois primeiros quintetos e o último um dístico. Esta forma nos possibilita abordar o poema em seu caráter dialético, já que a primeira estrofe apresenta fatos relativos a coisas boas e agradáveis, como mulheres, perspectivas, doces e dizeres, o que caracteriza este primeiro momento do poema como as “dádivas” dos relacionamentos das pessoas.

A segunda estrofe, no entanto, já mostra o outro lado desta realidade (seu caráter antagônico) ao apresentar outros fatos também advindos destes relacionamentos, como dores, prejuízos e agressões dirigidas a cada um (dardos).

A conclusão desta estrofe, o que vai ser repetida e portanto confirmada/potencializada na última estrofe, é que quando nos relacionamos, ou seja, quando “dão-se dedos”, saímos machucados. As anáforas e a aliteração em *d* são as responsáveis pela melopeia deste pp.

12. -----

se ser dedo é ser carne!

se ser dedo é ter osso!

se ser dedo é ser sangue!

se ser dedo é ter veias!

se ser dedo é ser nervos!

se ser dedo é ter pele!

antes dedo

que dado!

A sonoridade tem como base a anáfora “se ser dedo” e as aliterações em *r* e *s*. A disposição dos versos – uns mais a frente do que outros alternadamente – demonstra certa espacialização das palavras, algo que se tornou característica fundamental da obra de Fernando Aguiar, que é muito conhecido como poeta visual, além de experimental e performático.

O discurso que se realiza neste pp nos mostra a confirmação de que os dedos representam os humanos.

A dialética aqui gira em torno da vida e da morte já que na primeira estrofe de seis versos temos uma série de condições que sugerem a vida (ser carne, osso, sangue, ter veias, nervos, pele) e na última estrofe de dois versos temos a constatação de que antes vivo do que inanimado/sem vida, morto (ser dado).

13. -----

um dedo de conversa



Este pp é composto por um famoso poema de Fernando Aguiar intitulado *Dois dedos de conversa*, de 1978. A utilização deste poema do livro *O Dedo no Soneto*

Digital, assim como todos os outros, apresenta uma diferença importante, já que agora traz um novo título: um dedo de conversa. Um e não dois: a oposição fica bem evidente.

14. -----

Nenhuma expressão verbal. O ícone quando acessado faz adiantarem e se moverem na tela todos os outros dedos, o que pode representar uma forma concisa de todas as outras formas (todos ao mesmo tempo agindo/apontando).

4. Caminhos de uma nova semiose poética: a digital.

Busquemos agora o entendimento do todo pelo entendimento das partes, num processo fenomenológico que nos permite olhar o poema, escutá-lo e também, como nos ensina Ezra Pound, pensar sobre ele, valendo-se de quem é entendedor quando precisarmos, ou seja, valendo-nos de embasamentos teóricos que nos permitam uma maior eficiência no processo da abordagem.

A semiose digital, como se configura, requer do leitor uma interpretação que capte, inicialmente, as estéticas do objeto. Assim como no cultismo barroco, o leitor precisa definir caminhos textuais através das mais diversas significações na abordagem do poema para percorrê-lo em vez de tentar interpretá-lo de imediato.

A interpretação, portanto, é própria de cada caminho escolhido pelo leitor, que precisa perceber a mensagem estética decorrente do processo de tradução intersemiótica que ocorre no espaço da tela.

Depois de olhar o *Soneto Digital* em sua estrutura tecno-artístico-poética inicial e depois de olhá-lo mas também escutá-lo em seu nível verbal, o foco agora é a semiose geral do poema, resultada da relação de seus estratos significativos (imagem, verbo, movimento, arte, tecnologia, hipertexto, hipermídia, entre outros).

4.1. A poética visual e os recursos tecnológicos: possibilidades semióticas

O *Soneto Digital* se apresenta ao leitor como uma imagem artística característica das artes plásticas. São dedos dispostos em fileiras na tela em meio a um fundo que representa duas paredes, uma na esquerda e outra na direita, com texturas diferentes, etc., como já foi demonstrado.

As palavras ainda não estão lá, mas surgirão de acordo com o manusear do *mouse* sobre certos ícones no espaço do ecrã. Este diálogo com as artes plásticas traz importantes contribuições à linguagem poética.

Segundo Jorge Luiz Antonio:

Embora sejam elementos estruturais distintos, poesia e artes se “encontram” na mediação sógnica, na intervenção de uma na outra e na transmutação em uma ou outra, especialmente porque a linguagem poética é essencialmente icônica e interdisciplinar. (ANTONIO, 2008, p. 44)

Além desta característica interdisciplinar, temos na imagem do poema uma característica da poesia digital que é apresentar as palavras, não através de tintas ou riscando alguma superfície, por exemplo, mas através de recursos tecnológicos advindos de uma linguagem traduzida em códigos numérico-binários lançados em meio a feixes de luz. E no caso do *Soneto Digital*, esta realidade virtual da palavra se dá também de acordo com o acesso do leitor, através do *mouse*, aos elos significativos verbais do poema.

A estética literária deste texto digital poético apresenta a palavra relacionada semioticamente à imagem artística, à tecnologia, à interatividade, à hipertextualidade e ao espaço físico da tela, entre outras coisas, graças a circuitos eletrônicos (*hardwares*) que se valem de programas computacionais (*softwares*), os quais são usados por Fernando Aguiar para realizar seu ato semiótico. Estes procedimentos tecnológicos são criados pelo poeta/programador ou equipe criadora para adquirirem um valor lúdico que se configura esteticamente.

Segundo Pierre Lévy:

Os signos são adquiridos, por intermédio dos softwares, dessa escrita tornada viva; uma potência da ação autônoma de um ambiente numérico que lhe é próprio. (LÉVY, *apud* LEMOS, 2004, p. 12)

O poeta precisou, neste sentido, saber manusear programas computacionais e conhecer as opções que os *hardwares* e *softwares* lhe ofereceram. Muitas vezes, para se conseguir criar um poema digital – isso quando o poeta não entende de programação – são necessários o poeta e um ou mais programadores, o que representa uma equipe criadora. Diz Jorge Luiz Antonio, em relação à negociação semiótica entre poeta e a tecnologia que:

O resultado obtido nessa negociação é diretamente proporcional ao conhecimento de que o poeta dispõe: quanto mais ele conhece a tecnologia, sabe como ela funciona, domina um grande número de recursos técnicos, mais possibilidades de intervenção tornam-se possíveis. (ANTONIO, 2010, p. 28)

Os programas, assim, fazem parte do próprio processo de criação semiótica, já que funcionam como procedimentos que atuam no momento da leitura de acordo com o conhecimento necessário do leitor para poder acessar estes programas, geralmente através de ícones que funcionam como links hipertextuais e/ou hipermediáticos. O resultado deste *Soneto Digital* de Fernando Aguiar é um poema que dialoga com a poesia visual, interativa, sonora, imagística (no plano das figuras verbais), numa linguagem híbrida cheia de recursos tecnológicos, artísticos, científicos e poéticos, e potencializadora dos efeitos estéticos poundianos (meloopia, fanopeia e logopeia).

Tal poética se caracteriza por interrelações que se configuram através da contribuição do leitor, à medida que este faz suas leituras cheias de transposições, mediações, conversões e migrações, quando decide passar o *mouse* sobre os ícones e extrair deles imagens ou poemas-parte. Pode escolher, neste sentido, se vai ler um pp depois do outro ou se vai ler um pp e depois uma imagem alternadamente ou não; se vai

realizar interpretações dando ênfase basilar a este ou aquele pp, a esta ou aquela imagem, etc.

A possibilidade interativa que vai potencializar as semioses já existentes no plano visual da tela é uma característica bem peculiar desta obra digital, já que o leitor, muito mais do que em outros tempos, interage da forma que quiser na realização de suas leituras.

Passando o *mouse* pela fileira de dedos da direita obtém-se a visualização dos poemas-parte, um por vez (apesar de dois deles quase se apresentarem ao mesmo tempo quando passamos o mouse rapidamente sobre os ícones/dedo). Já a fileira icônica da esquerda faz surgir imagens de dedos apontando caracteres dispersos.

Apenas letras, ora poucas e dispersas no espaço da imagem, ora muitas e coladas desarticuladamente, sem elaboração discursiva. Algumas destas letras aparecem sob superfícies diferentes, mas em apenas uma imagem a base vai ser uma parte de um corpo humano (uma barriga com seu umbigo).

Ou seja, se o leitor escolher começar sua leitura pela esquerda terá seus sentidos voltados para imagens; se começar pela direita terá discursos poéticos. Estas transmutações e intervenções semióticas entre as linguagens poéticas, artísticas e tecnológicas, segundo Jorge Luiz Antonio (2010), são o foco predominante deste tipo de poesia, que ele escolhe chamar de poesia eletrônica ou tecnopoesia. Isso demonstra a liberdade de leitura por parte do leitor que se torna um co-criador do texto.

Julio Plaza, referindo-se as ideias de Edmond Couchot sobre a interatividade, no artigo “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”, já citado, diz que:

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

Este diálogo das modalidades de linguagem a que se refere Julio Plaza, diálogo que se realiza através das opções de leitura advindas da interatividade proposta na estrutura, é fruto de uma linguagem tecnopoética que se revela essencialmente da metamorfose que se reflete no ecrã. O leitor, no novo meio eletrónico digital, através de um simples clique, obtém associações múltiplas entre palavras, sons e imagens, aproximando-o da semiose infinita de Peirce.

4.2 Características da poética de Fernando Aguiar

A fileira de dedos da esquerda, como dito acima, apresenta imagens com várias letras dispersas e misturadas, com pouco ou muita quantidade. São dedos que apontam estas letras e algumas delas estão sob uma barriga. Esta é uma característica do estilo de Fernando Aguiar, que em vários de seus poemas visuais apresenta esta relação entre a pessoa (o corpo humano ou partes dele) e letras embaralhadas em meio a imagens sugestivas.

Vejamos alguns destes poemas visuais para exemplificarmos esta tendência de estilo do poeta:

THE POETICS OF ACTION Fernando Aguiar





A poesia visual não é novidade em literatura – Simias de Rodes já nos apresentava um poema visual em 300 a.c., como já foi dito, mas com a poesia digital este processo ganha dimensões nunca antes vistas já que a visualidade dialoga com a interação, com o movimento, a temporalidade e as cores, num processo que se dá através de clicks/escolhas do leitor em meio a processos inter e hipertextuais, além de hipermediáticos, cheios de novas semioses que se caracterizam por este hibridismo tecnoartístico, o que se consegue unicamente através da tradução da palavra em dígitos e feixes de luz.

A palavra dígito – nunca é tarde para lembrar – procede do latim *digitus*, que significa dedo. Fernando Aguir parece brincar semioticamente com isso já que através de nossos dedos acessamos os dedos do *Soneto Digital* e chegamos a semioses literárias digitais, carregadas de arte, ciência, poesia e tecnologia. O próprio eu-lírico, no vigésimo verso do pp 8 aqui analisado, menciona este discurso metalinguístico quando diz que “o dedo digital lancha”. É justamente este processo interativo de escolher/devorar/lanchar a obra que permite ao leitor se ver como co-criador do poema.

A dialética deste processo faz-nos pensar, em meio a este novo contexto do pós-humano, nas relações cada vez mais intrincadas da natureza humana e da tecnologia das máquinas. O dedo que representa o homem significa também o dígito que representa a linguagem da máquina. Ou seja, a tecnologia torna-se natural e a máquina humaniza-se. Tal dialética, que percorre praticamente todos os elementos verbivocovisuais do poema,

é a própria essência desta mensagem estética que, entre outras coisas, faz-nos pensar sobre o advento do pós-humano. Santaella apresenta um panorama histórico desta arte de invenção e ideias pós-modernas dizendo que elas:

Foram dando forma a esse corpo híbrido entre o orgânico e o maquínico e que culminaram na convicção de que o ser humano já está imerso em uma era pós-biológica, pós-humana. (SANTAELLA, 2004, p. 182)

As significações desta nova semiose digital se configuram em meio a uma poética hipertextual e interativa carregada de ideias opostas, apresentando, assim, caminhos filosóficos de interpretação e reflexão: a sonoridade, a visualidade, o movimento, as cores, texturas e o verbal são dialéticas e corroboram com a discussão em torno da convergência poética entre o homem (enquanto todo da metonímia dedo) e a tecnologia maquínica (enquanto dedo sendo representação de dígito).

A dialética computacional de Fernando Aguiar apresenta o homem como tese (são os dedos que realizam as ações dando forma à existência) e a tecnologia computacional como antítese (a existência se configura cada vez mais como a realidade das máquinas – o próprio homem vem se tornando *cyborg*). A síntese é justamente a linguagem literária digital do poema que no possibilita um percurso opcional e evolutivo de leitura através de um novo conteúdo em meio a registros voláteis no processamento do ecrã. O efeito de “estranhamento” dos formalistas russos ganha dimensões inimagináveis até antes do advento dos computadores pessoais. Cabe lembrar, uma vez mais, que o primeiro poema digital de que se tem notícia foi criado por Theo Lutz, em 1959.

O que se observa no *Soneto Digital* é um jogo relacional entre uma determinada imagem atual do poema (a imagem que se apresenta sem a interação do leitor) e entre outros estados atuais, resultados do acesso aos pps que se apresentam no espaço da tela. Tal procedimento só pode ser realizado em meio a recursos tecnológicos, o que caracteriza este novo momento da expressão poética. A antítese, como vimos, ganha uma dimensão visual e sonora através de programas computacionais, o que reconfigura num processo intersemiótico a natureza desta figura.

O *Soneto Digital* se apresenta como uma criação poética que nos permite uma leitura/escrita não-sequencial em meio a recursos tecnológicos, já que o receptor interfere e transforma a mensagem através de seus cliques, configurando-se como uma nova experiência estética. O poema, neste sentido, permite múltiplas leituras devido ao seu formato hipertextual, interativo e inventivo entre tradição e ruptura, através de uma montagem artística multimídia.

Neste processo de criação tecno-artístico-poética do poeta/artista digital Fernando Aguiar, observa-se uma consciência das intencionalidades semióticas em meio às intersemioses conseguidas através de um suporte numérico/binário que promove a aproximação entre arte, literatura e tecnologia.

O poema não é puramente verbal, já que se alastra exorbitantemente em direção à música, às artes visuais e a elementos multimidiáticos, por exemplo. Sua essência digital configura-o numa nova proposta semântico-estilística, através da simbiose entre elementos signícos de naturezas diferentes. Esta propriedade dialógica é manifestada em diferentes graus de hipertextualidade e interatividade, produzindo assim os mais diversos efeitos sobre os leitores.

Numa entrevista concedida a Joaquim Palmeira, Fernando Aguiar diz que:

O eixo da minha poética anda em torno do verbal e do visual, de preferência interligados, com todas as possibilidades que essa junção permite. O verbal potencializado pelo visual ou o visual valorizado pela verbalidade constituem um interminável campo em exploração. E se acrescentarmos todas as técnicas e tecnologias onde aplicar o binómio verbal/visual, os caminhos a trilhar são, na verdade, praticamente infinitos. A isso podemos ainda acrescentar a dimensão sonora do poema, conferindo ao conjunto um maximizar das potencialidades. No fundo é pegar na máxima do grupo Noigandres e passar à prática a verbo/voco/visualidade.¹⁸

¹⁸ http://www.triplov.com/poesia/fernando_aguiar/2009/entrevista/index.htm

Diz ainda nesta entrevista:

Facilmente se pode traduzir essa poética noutros signos que não sejam apenas os verbais, apesar das letras também serem, em última análise, signos visuais e não apenas componentes de palavras. Basta l(v)er o poema “Organismo” (1960) de Décio Pignatari para se entender o que quero dizer. Um conceito poético pode exprimir-se através da forma, da cor, da textura, do objeto, até com elementos da própria natureza (como, por exemplo, o “Soneto Ecológico” que “escrevi” na cidade de Matosinhos, no norte de Portugal, em 2005), sem deixar de ser poesia. Ou até pelo movimento, como é o caso das performances poéticas, nas quais o poema é a ação. No entanto procuro não esquecer o conteúdo do poema, apesar dele ser transmitido por imagens ou por signos não-verbais. O poema mais completo, aquele que se diz por inteiro, é um poema que alia a sua mensagem à forma como se diz.¹⁹

Esta estética literário-artística do *Soneto Digital*, tradução intersemiótica do livro lançado no começo da década de 70 do século passado, *O dedo*, mostra-nos uma corrente criativa que herdou das poesias de vanguarda (poesia concreta, visual e inventiva/experimental) sua essência compositiva.

O que observamos é uma obra tecno-artístico-poética que gira em torno do homem em meio à tecnologia e de suas ações existenciais, digamos assim: o dedo que aponta é a pessoa que julga (“o dedo descarado encara”; “o dedo depravado dispara”, etc); o dedo que age é a pessoa que realiza (“o dedo nos lábios”; “o dedo no pescoço”; “o dedo no sexo”, etc.); as imagens dos dedos representam o que as pessoas parecem (as impressões digitais de cada um); os discursos dos dedos são discursos próprios da humanidade (“os dedos na frente, os dedos atrás, os dedos por um triz”); enfim, os dedos que, imagística ou verbalmente, sugerem ideias dialéticas que representam a própria contradição da existência humana.

A semiose gerada não remete necessariamente à ideia de que as pessoas são boas ou más, certas ou erradas, regradas ou desregradas, constantes ou não, mas sim que vivem em meio a estes paradigmas antagônicos que fazem da vida este processo cheio de realidades opostas e/ou contraditórias.

¹⁹ http://www.triplov.com/poesia/fernando_aguiar/2009/entrevista/index.htm

Como se espera ter demonstrado também neste capítulo, o uso do computador modifica e condiciona um novo processo de criação verbal em que se dialogam os elementos verbais, artísticos e tecnológicos em meio a processos hipertextuais e hipermidiáticos. Neste sentido, a função poética da linguagem é o que predomina nesta obra já que o verbal se impõe como principal signo da semiótica estética que se realiza.

Capítulo V – Modelizações poético-digitais

1. A Semiótica da Cultura

Após trabalharmos isoladamente cada um dos três objetos de estudo, usando para isso várias abordagens diferentes, lançaremos agora um olhar sobre *Soneto Digital*, *Oraculum* e *pancircular* – e sobre a poesia digital em si – de uma forma mais panorâmica, tentando traduzir, assim, o que já foi dito até agora. A aplicação da Semiótica da Cultura (semiótica aplicada), de extração russa, nos parece fundamental neste momento, até mesmo para reafirmar em mais uma base teórica a conduta que nos orientou nos três capítulos de abordagens dos objetos.

Lúri Lótman, no texto “Sobre o problema da tipologia da cultura” (SCHNAIDERMAN, 2010), nos ensina que cultura é informação e funciona como um texto. Segundo Lótman, existe certa unidade nas atividades humanas que englobam processamento, troca e conservação da informação. A noção de texto é vista, assim, como um espaço de conservação e transmissão de informações.

A cultura representa uma estrutura veiculadora de sentidos através de informações que se configuram entre cruzamentos variados de textos culturais. São destes cruzamentos que surgem a unidade dos textos, à medida que nenhum sistema codificado, nenhuma mensagem cultural através de linguagens, possui meios para funcionar isoladamente.

Os métodos de pesquisa desenvolvidos por Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Lótman e Uspênski, apenas para citar alguns dos principais estudiosos, nos permitem examinar etapas isoladas da cultura, assim como todo o conjunto de fatos histórico-culturais. Para isso, aplicam-se métodos da Semiótica, da Linguística, das Teorias da Informação e da Comunicação, entre outras, sendo fundamental, para o desenvolvimento da pesquisa, ter a devida noção dos conceitos de *código* e *mensagem* desenvolvidos por Jakobson.

O que a Semiótica da Cultura nos apresenta é uma Tipologia das Culturas. O texto cultural passa a ser visto como uma hierarquia, historicamente formada, de códigos. Ou seja, a história da cultura é vista através de uma determinada informação de conteúdo e de acordo com um sistema de códigos sociais: a história “tipológica-estrutural da cultura”.

Lúri Lótman nos diz que “a cultura edifica-se sobre a língua natural e sua relação com ela constitui um de seus parâmetros essenciais” (LÓTMAN, 1978, p. 36). Estes “parâmetros essenciais”, ou seja, as relações estabelecidas com a língua natural, definem-se como “modelizações” (unificação de vários sistemas) ocorridas em cada texto cultural. Como os textos culturais devem ser vistos à luz da língua natural, são vistos como “sistemas modelizantes secundários” – mito, artes, música, literatura, religião, etc. – que são códigos e sistemas semióticos da cultura.

No que diz respeito à modelização, a cultura é encarada como texto – como conjunto unificado de sistemas – e a comunicação como um sistema semiótico. Desta forma, modelizar é interpretar os sistemas de signos a partir de uma estrutura básica: a língua natural. Tal procedimento, no entanto, deve se voltar não para o modelo da língua natural, mas para a estrutura sistemática que a partir dela foi construída.

Podemos observar, através desta aplicação teórica, que nossas abordagens seguem neste caminho que busca esclarecer as relações significativas dos elementos dentro dos textos, compreendendo os mecanismos geradores dos signos em meio à cultura [digital]. Assim como dos semioticistas russos, o comportamento que nos guia nestas reflexões é o de procurar observar quais são os procedimentos que envolvem o circuito arte-ciência-poesia-tecnologia, e como este esquema abala as tradições – mesmo não deixando de estar preso a elas – modificando, assim, certa ordem dos fenômenos literário-culturais.

Nos três capítulos de abordagem dos objetos, concentramo-nos nas variadas semioses digitais que ocorrem nas obras selecionadas, desconstruindo e reconstruindo informações de sentido através de processos de tradução (modelização), sempre focados nas taxas de informação estética geradas pelos textos digitais. Tradução de traduções intersemióticas.

É importante destacar que a semiose está na própria raiz do conceito de modelização. Todos os códigos são sistemas modelizantes que organizam e desenvolvem as informações. Como nos ensina Jakobson, relembro, o alvo não é a estrutura pronta dos textos (no nosso caso os alvos não estão sendo precisamente as estruturas prontas do *Soneto Digital*, de *Pancircular* e de *Oraculum*), mas a “*estruturalidade*” que apresentam.

2. Modelizações poético-digitais

A abordagem de tais estruturalidades poético-digitais deve levar em conta a realidade desafiadora que é a que nos apresenta um ambiente tecnológico (um suporte computacional) afetando o fazer poético, alterando o caráter dos símbolos, através de uma escrita multimídia e hipertextual. O signo verbal se converte em *bits* e passa a dialogar com as artes, com a tecnologia, com as ciências, com o próprio leitor no momento da interação, e com tudo o que a máquina lhe permite, como já mostramos.

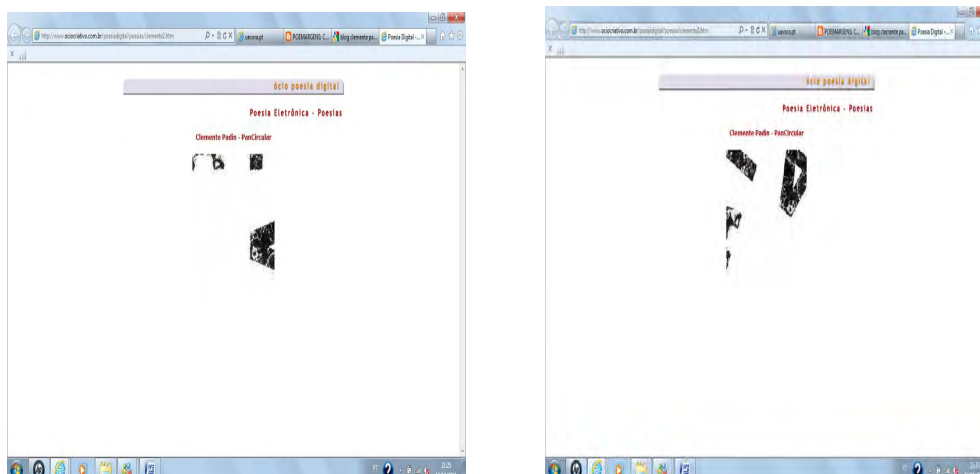
Cada uma das semioses ocorridas em *pancircular* (forma visual dos signos, relações dos vocábulos, movimento de informação redundante, informação nova, etc.); em *Oraculum* (poéticas no plano verbal, relações do verbo com o movimento, interação, sonoridade, hipertextualidade, etc.); e no *Soneto Digital* (poéticas no plano verbivocovisual, imagens, artes, interação, etc.), cada uma delas [das semioses] configura-se num campo híbrido e intersemiótico: o campo das modelizações poético-digitais.

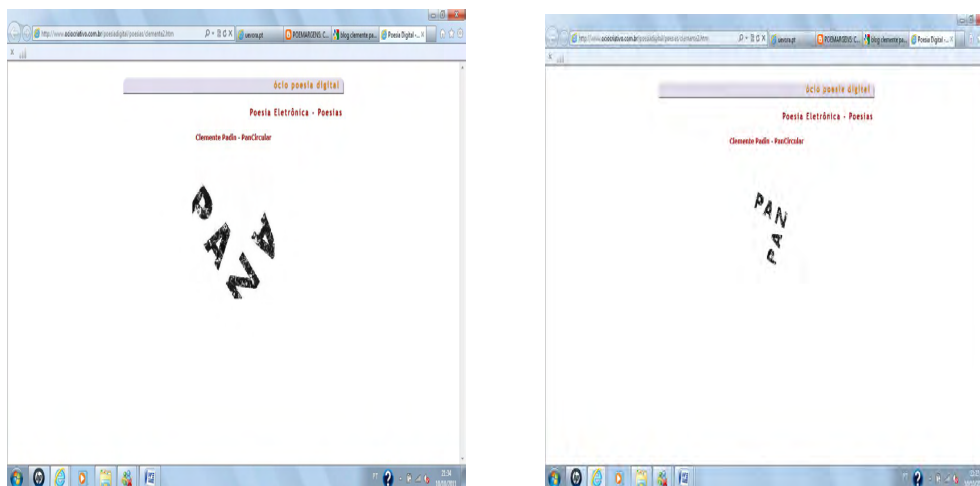
Este novo campo de semioses, proporcionado por computadores sob o controle de artistas e técnicos, existe apenas em meio a organizações sistêmicas solidárias que mantêm suas propriedades estruturais ao se relacionarem, mas também geram novas estruturalidades carregadas de novas informações. Tal campo semiótico, portanto, deve ser visto como um texto de textos que se relacionam. Foi o que fizemos ao analisar o *Soneto Digital*, *Oraculum* e *pancircular*, por exemplo. Abordamos os textos-sistemas (sonoros, visuais, verbais, de movimento, etc., e suas misturas) que formam o grande texto aberto, multissemiótico e fluido.

No ensaio “Arte como linguagem” (1978), Lózman reflete sobre como se abordar um objeto artístico, dizendo que devemos extrair suas semelhanças com qualquer tipo de linguagem, mas também extrair a linguagem que lhe é própria. Diz que a arte é uma linguagem modelizada e que a obra de arte é um texto nesta linguagem. É esta que vem sendo nossa direção de análise, a noção de que é através do entendimento das relações sistêmicas que cada obra apresenta (no suporte digital) que chegaremos a uma melhor noção do texto poético realizado.

Todos os signos que vêm sendo abordados e interpretados nas análises realizadas neste trabalho estão sendo encarados como portadores de informações poéticas (afinal, queremos demonstrar que as três obras escolhidas apresentam uma estrutura poética) e sobrevivem apenas em função de suas relações com as informações de signos de naturezas diferentes (modelizações sistêmicas).

Em *pancircular*, de Clemente Padin, o sistema visual que se apresenta no suporte do papel ou em qualquer linguagem que ele tenha optado em outras obras (fotografia, superposições de imagens, etc.) – o das duas palavras imbricadas pelo signo da última letra – passa a se relacionar semioticamente com o sistema do movimento, que apresenta os signos surgindo dos lados da tela, de sua moldura, em círculo, num movimento que sugere, como dissemos, a volta de um bumerangue se aproximando de um ponto base. Relembremos:





Este movimento, sistema semiótico modelizante graças à sua relação com a ideia visual do objeto, pode nos sugerir, como já disse, o entendimento de uma informação que nos conduz a campos mais abrangentes de interpretação: a questão de um movimento político-contestatório que volta à tona; a questão de signos que ganham vida e sentido após um segundo do movimento na tela (os signos que se movimentam em *bits* no ecrã conduzem nossos olhos e nossos sentidos); a sugestão dos signos que se movimentam e param para se ter uma ideia de finitude das coisas (começo, meio e fim). Segundo Lótmán, “a mensagem é a informação que surge num determinado tempo” (LÓTMAN, 1978, p. 45).

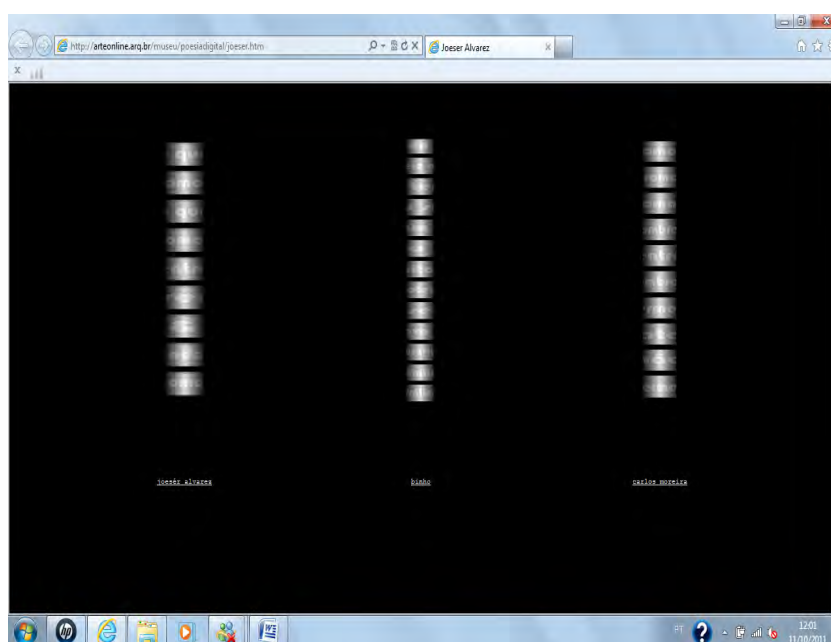
Tais caminhos de interpretação, quando mediados por modelizações poético-digitais, são possíveis apenas neste formato computacional, em meio a *bits* que se proliferam e desaparecem na tela ao toque de um clique ou ao movimento de um *mouse*. Ou seja, cada informação conseguida, codificada e interpretada existe apenas em meio à estrutura poético-digital que cada obra apresenta. Diz o semiótico russo que “a ideia artística é inconcebível fora da estrutura (...) Todos os seus elementos são elementos de sentido” (*id, ib*, p. 41)

A informação estética (linguagem estética) que se projeta numa obra artística, segundo Lótmán, ainda no texto “Arte como linguagem”, configura-se como um labirinto infinito de encadeamentos (essência da arte). Diz ele, portanto, que devemos observar as leis que servem de encadeamentos.

E é isso que estamos tentando demonstrar. Na poesia digital, como se observa, modelizações poético-digitais se dão através das semioses proporcionadas por programas que levam os *bits* a se relacionarem com o signo verbal em meio a várias

possibilidades semióticas diferentes (som, imagem, movimento, textura, superposição, hipertextualidade, interação, etc.). Como ensina Lótmán, “para receber uma afirmação transmitida pelos meios da arte, é preciso conhecer a linguagem” (LÓTMAN, 1978, p. 43).

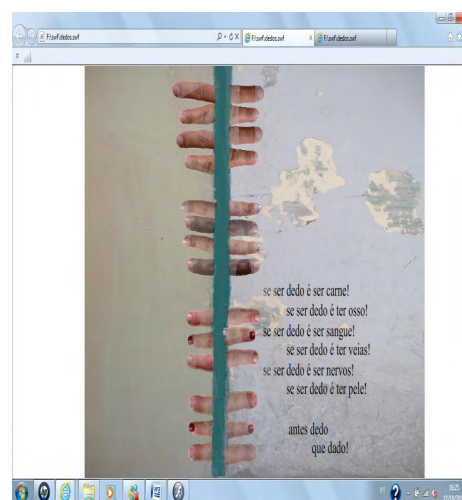
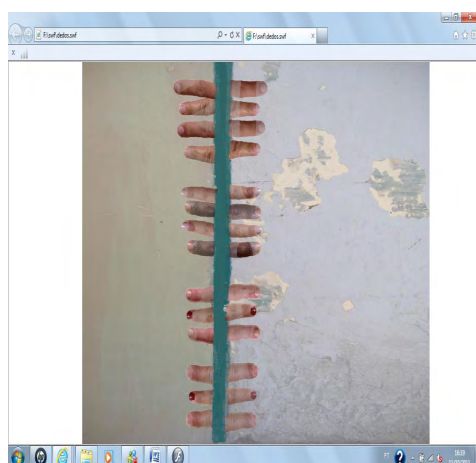
Em *Oraculum*, de Joesér Alvarez, tem-se imagens, movimentos, sons, cores e interação em meio a uma poética digital, como vimos:



Temos aqui, como nos outros objetos de análise, uma pluralidade de códigos artísticos que proporciona uma obra aberta e polissêmica, poética e artística, tradicional e inovadora, tudo ao mesmo tempo. Seguimos, nesta abordagem, Lótmán ao dizer que “o texto é um signo completo e todos os signos isolados do texto linguístico geral são levados ao nível de elementos do signo” (*id.*, *ib.*, p. 56). Seguindo estas orientações de Lótmán e outras que dizem que “ao longo da passagem do emissor ao receptor, a quantidade dos elementos estruturais significativos pode aumentar” (*id.* *ib.*, p. 62), procuramos demonstrar que *Oraculum* apresenta uma estrutura poética efetiva e rica devido à sua capacidade de acumular informação estética ao ser interpretada. Afinal, podemos fazer leituras em muitos sentidos diferentes, interativamente, sempre de acordo com nossas opções de fazer girar o espaço onde se encontram as palavras.

A aplicação da Semiótica da Cultura neste objeto demonstra sua pertinência quando busca entender não exatamente os signos tecno-poético-artísticos que se apresentam, mas suas relações semióticas: o escuro predominante da tela, os poemas-totem com suas bases rodopiantes, a essência verbal da linearidade ou não-linearidade das palavras, a possibilidade interativa, o som misterioso, o mistério da vida, sua natureza cíclica, etc. Podemos observar como os signos se interrelacionam para gerar informações novas, através de sistemas que se codificam e se manifestam como linguagem poética.

Relembremos, finalmente, o *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar, sob a perspectiva da Semiótica da Cultura: obra digital, híbrida, carregada de elementos, como artes, tecnologia e poesia. A obra se configura através de sistemas modelizantes poético-digitais e está imbuída de informações estéticas. O olhar lançado neste objeto procurou, assim como nos outros, o caminho da desconstrução e reconstrução dos sistemas codificados e suas trocas de informação estética.



Ao abordarmos semioticamente os vários sistemas modelizantes da obra, sempre relacionando com o texto geral na tela, seguimos mais uma vez os ensinamentos da semiótica russa, precisamente os de Lótman quando diz que:

Na linguagem da arte, com a sua dupla tarefa de modelização simultânea do objeto e do sujeito, gera-se uma constante luta entre a representação da unidade da linguagem e da possibilidade de uma escolha entre sistemas de comunicação artísticos adequados numa certa medida (LÓTMAN, 1978, p. 51)

Esta escolha entre os sistemas funciona como um caminho essencial que leva à competência semiótica por parte do leitor. A possibilidade de escolha, a articulação semiótica e a competência interpretativa das informações estético-sígnicas, nos caminham para um olhar coerente sobre a obra, à medida que temos que “representar os textos no interior de cada grupo como um único texto, reduzindo-os a variáveis de um certo tipo de invariante” (*id. ib.*, p. 54).

No *Soneto Digital*, assim como nas outras obras, buscou-se identificar e interpretar sistemas modelizantes nas relações entre as estruturas. Nosso foco foi traduzir como as informações tecnológicas foram transformadas em sistemas poéticos (linguagens poéticas). Buscou-se observar como os sistemas se relacionam sem perder suas individualidades, postura essencial da semiótica russa. Em nosso caso, procurou-se demonstrar as modelizações poético-digitais estabelecidas.

3. Poesia, Tecnologia e Semiodiversidade.

Para os semioticistas russos, tendo como legado os estudos de Lomonóssov (MACHADO, 2003), a cultura é um grande texto repleto de informações em meio a linguagens. A vida, assim, é pura linguagem. Ora, se é verdade que estamos vivenciando grandes transformações no mundo, obviamente as linguagens também passam por suas mutações sígnicas.

A escrita, como estamos presenciando, transforma-se quando inserida no meio digital. O verbo virtualiza-se. Novos sentidos surgem, assim como novas dúvidas, na semiodiversidade que ora se processa. A vida e sua linguagem pedem novos entendimentos semióticos.

Diante disso, a poesia digital que vem se manifestando há poucas décadas participa de um processo histórico-dialógico em que a tradução das tradições precisa ser estabelecida para que se possa estabelecer um encontro entre culturas, cada uma mantendo sua individualidade e sendo vista a partir do olhar da outra.

Esta tradução das tradições a que me refiro – expressão pertencente a Lótman – diz respeito às possibilidades proporcionadas pela tecnologia computacional: a tradição poética envolve-se e se transforma neste novo meio. Uma nova abertura se configura para felicidade dos poetas e artistas que precisam se expressar de acordo com as técnicas desenvolvidas no tempo em que vivem.

É sem dúvida o que percebemos em *Oraculum*, em *pancircular* e no *Soneto Digital*, assim como em muitos outros textos que se apresentam como poesia digital. A poética verbal sobrevive apenas em meio às modelizações digitais proporcionada pelas relações sígnicas geradas por sistemas que proporcionam um elenco de semioses possíveis.

Ao lançarmos nosso olhar sobre os objetos de pesquisa, procuramos destacar suas estruturalidades nas relações intersemióticas existentes, de acordo com as traduções realizadas. Exploramos, entre outras coisas, a natureza inventiva das obras, já que tais experimentações poéticas vislumbram um horizonte ainda pouco configurado. Buscamos, também, demonstrar como os autores se inquietaram e realizaram suas negociações semióticas com outro suporte.

Vejamos o que nos ensina Iúri Lótman, com sua abordagem dialético-funcional do texto, no ensaio “Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto” (LÓTMAN *apud* SCHNAIDERMAN, 2010). Vejamos como estas orientações têm sido nossa conduta no momento das abordagens de cada objeto escolhido.

Segundo o semioticista russo, a obra artística possui uma correlação entre “construções estáticas” e “construções móveis”, que representam sua “estrutura

dinâmica”. Sendo assim, os métodos de descrição escolhidos (as “construções estáticas”) no nosso caso, os sistemas computacionais diferentes: verbal, visual, sonoro, artístico, de movimento, etc. – devem buscar, através de suas relações, as distâncias semânticas que se configuram nas aproximações de ideias que parecem afastadas do tema. As “construções estáticas” passam a ser vistas, assim relacionadas e traduzidas umas nas outras, como “construções móveis”.

Diz Lótman:

Um mesmo texto pode ser descrito de algumas maneiras diferentes. Sendo assim, se cada uma dessas descrições for tomada isoladamente, isto só será possível na qualidade de sistema estático, e então a estrutura dinâmica surgirá de suas relações (LÓTMAN *apud* SCHNAIDERMAN, 2010, p. 132).

As descrições estáticas, como se pode perceber nas palavras de Lótman, são elementos que fazem parte de uma etapa indispensável na interpretação da obra em suas significações.

Seguindo esta linha reflexiva, em que se busca na estrutura de uma obra a organização hierárquica de elementos em diferentes níveis, diz o autor que “um ou outro modelo estático não reflete absolutamente a estrutura do texto, mas apenas a estrutura de um dos princípios construtivos, *na intersecção* dos quais vive o texto” (*id. ib.*, p.133).

Lembrando o que fizemos nas abordagens de *pancircular*, de *Oraculum* e do *Soneto Digital*, ao lançarmos olhares isoladamente de cada sistema de composição das obras e depois os relacionando, prossigamos com as palavras de Lótman:

Essencialmente, é provável que, na arte, qualquer plano construtivo possa ser dividido em subsistemas relacionados conflitivamente e, inversamente, quaisquer duas estruturas que estejam reciprocamente em conflito, na descrição possam ser “fotografadas” numa única construção estática (*id, ib.*, p. 133).

É o caso, por exemplo, de explorar semioses entre a visão da arte plástica dos dedos no *Soneto Digital*, com qualquer poema ou imagem que se apresente de acordo com a vontade do leitor ao passar o *mouse* sobre os ícones visuais.

A tensão surgida entre a elaboração e reelaboração de perspectivas de leitura, entre o conflito do verbal com o visual, representam construções estáticas momentâneas geradoras de semioses, mas que na interatividade do leitor se dissolvem em suas possibilidades móveis.

Para percebermos melhor como funcionam estas modelizações poético-digitais, esta hierarquia – e multicontribuições – entre estruturas sistêmicas, ou seja, como funcionam estas novas semioses computacionais observadas em nossos objetos de análise, vejamos o que nos diz nosso ilustre semioticista russo:

Pode-se separar este modelo [organização hierárquica dos elementos de diferentes níveis] em camadas. Pode-se destacar uma estrutura que ligará o texto que nos interessa com a tradição literária precedente. Esta será a estrutura esperada pelo leitor. A segunda camada configurará a sub-estrutura que reúne os elementos que estão fora da tradição dada (eles também podem coincidir com alguma estrutura tradicional, porém outra). Dessa maneira, no texto percebido irão trabalhar dois mecanismos ao mesmo tempo: um deles servirá para manter constantemente na cabeça do auditório a memória de uma certa organização tradicional do texto, fornecendo-lhe, com isso, alguma estrutura esperada, e o outro irá destruir esta estrutura, desautomatizar a percepção, constituir o individual no fundo da construção geral (LÓTMAN *apud* SCHNAIDERMAN, 2010. p. 134).

Estas duas camadas inseparáveis de interpretação do texto define uma circunstância em que, segundo Lótman, “luta” e “conflito” entram em tensão nestas modelizações para se conseguir significação dentro das contradições internas da estrutura artística.

Este “roçar” semiótico entre sistemas, estas “camadas” estáticas e móveis a que se refere Lótman, podem ser vistas também no conceito de “molduras” desenvolvido por B. A. Uspênski no ensaio “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de

arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura” (LÓTMAN *apud* SCHNAIDERMAN, 2010).

Segundo o autor, as “molduras” são vistas como as fronteiras da obra artística, ou seja, princípios estruturais gerais em que se dá a passagem da vida real para a representação, do ponto de vista “externo” para o “interno”.

Sem querer aprofundar estes conceitos, é importante apenas destacarmos o caráter do espaço de relações semióticas possibilitado nas obras artísticas onde a noção de começos e fins são imprescindíveis para a percepção estética. Afinal, segundo Uspênski, ao se referir às artes plásticas:

Uma paisagem sem moldura não significa praticamente nada, mas é suficiente colocar uma fronteira qualquer (um caixilho, uma janela, um arco, [uma tela, em nosso caso] e assim por diante), e ela passa a ser percebida como representação (USPÊNSKI *apud* SCHNAIDERMAN, 2010, 177).

As noções de “fronteira” e “moldura” são importantes para sistematizar a presença de códigos culturais diferentes (visuais, sonoros, etc.) e criar sistemas semióticos específicos. As fronteiras, de acordo com autor, podem ser modificadas, mas nunca devemos transgredi-las nas sínteses sistêmicas. Irene Machado, em *Escola de Semiótica. A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da cultura*, procura esclarecer como a Semiótica da Cultura “funda o moderno conceito de texto como um novo domínio de ideias científicas onde operam as mais diversas formas de semioses (MACHADO, 2003, p. 53).

Segundo a autora, os semioticistas russos refletiram como se dá o processo de realização de textos, ou seja, como se situa a passagem da informação que se organiza em texto e qual a codificação utilizada para se chegar aos “sistemas modelizantes de segundo grau”.

Segunda a definição de Irene Machado, fronteira, na perspectiva dos semióticos russos de Tártu-Moscou, é:

(...) Espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade ganha a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. Formulado para caracterizar o espaço semiótico da *semiosfera*²⁰, o conceito de fronteira foi pensado no contexto da matemática: “um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior” (LÓTMAN, 1996, p. 24). (...) A fronteira define-se, então, como um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto. (MACHADO, 2003, p. 159/160)

A poesia criada em meios digitais, com suas diversas possibilidades tecnológicas, produz textos que vão desde simples movimentação ou coloração/descoloração de palavras na tela até configurações visuais e sonoras de alta complexidade.

Sem dúvida, dentro destas complexas zonas de fronteiras semióticas possíveis, mais qualidade artístico-poética terá aqueles sistemas em que se destaque a polissemia estética intercódigos.

A aplicação da semiótica russa nestes casos se preocupa não com a aproximação dos códigos gerados pelos programas, mas com suas fusões de linguagens na geração de informações novas, dentro de novos sistemas modelizantes, de novos textos, numa poesia nova, renovada, conseguida através de novas formas de escrita.

A seleção de nossos objetos de pesquisa em meio a tão variada e ainda indefinível produção poética digital busca demonstrar que em seus sistemas existe um

²⁰ Semiosfera, segundo Irene Machado, é “o espaço de produção de semioses na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos. (...) Espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos. Fora desse espaço, não há comunicação, não há linguagem e é impossível a existência da própria semiose. A semiosfera diz respeito à diversidade, condição para o desenvolvimento da cultura. Daí o núcleo de sua preocupação ser a heterogeneidade e a assimetria (*id. ib.* p. 164)

corpo, um texto²¹ – espaço de informações estéticas – que possibilita relações entre estruturas de diferentes sistemas. A mistura desses sistemas e as novas estruturas geradas por essa transmutação demonstram que a tendência à diversidade e à uniformidade são mecanismos básicos dos sistemas culturais. Analisar textos poético-digitais requer, nesta multiplicidade intersistemas, um olhar que lance mão de várias abordagens diferentes e necessárias devido à natureza computacional da escrita.

O que a Semiótica da Cultura nos oferece, como já vimos, é um misto de Teoria Literária, Linguística, Semiótica, Cibernética, Crítica da Arte, Teorias da Informação e Comunicação e Lógica Matemática, todas possibilidades que ajudam numa leitura semiótica coerente e eficiente das poesias digitais. Em relação ao uso da Semiótica da Cultura nos estudos culturais russos, Irene Machado cita vários de seus campos de atuação: Sociosemiótica, Semiótica Discursiva, Biossemiótica, Ecossemiótica, Semiótica das Mídias, Semiótica cultural e a que mais especificamente nos interessa, a Cibersemiótica.

Segundo a autora:

Nunca se falou tanto em linguagem e em texto como no campo recém-nascido da cibercultura. Exatamente porque a comunicação agenciada por processos ou redes digitais permitiu não apenas a expansão da linguagem para além do campo linguístico, como também a percepção de relação de linguagens em sistemas nunca antes considerados – do biológico ao digital – tornou-se imperativo encarar a semioticidade deste novo campo da cultura. Por ora, os principais temas desse campo são: o processamento dos códigos pela digitalização, a contaminação entre sistemas de diferentes linguagens, os discursos criados pelo diálogo planetário (...). (MACHADO, 2003, p. 64)

²¹ Segundo Irene Machado, “o texto é dado à coletividade antes da linguagem e a linguagem é calculada a partir do texto. O texto é um complexo dispositivo que guarda variados códigos, capazes de transformar as mensagens recebidas e de gerar novas mensagens. Isso quer dizer que um texto não é um recipiente passivo de tudo o que vem do exterior. O texto é um mecanismo semiótico gerador de sentidos. (...) O texto é um espaço semiótico em que interagem, se interferem e se auto-organizam hierarquicamente as linguagens como ‘dispositivos pensantes’, ou melhor, como dispositivos dialógicos” (MACHADO, 2003, p. 169).

As abordagens que realizamos de *Oraculum*, de Joesér Alvarez, do *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar e de *pancircular*, de Clemente Padin, procuraram demonstrar, portanto, como as informações (os signos tecnológicos) se traduziram em mensagens poéticas com a ajuda de linguagens desautomatizadas em meio a sistemas semióticos complexos de relações de vários códigos (verbo, som, imagem, movimento, etc.).

Tais projeções demonstram como os sistemas se vinculam uns aos outros, como se enriquecem e como se expandem nas interligações entre os sistemas. Ou seja, como sistemas diferentes se interpenetram dialogicamente, preservando suas características e não imprimindo obstáculos em suas expansões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nova era a que se refere Umberto Eco apresenta como fenômeno dos tempos modernos o que estamos nomeando como poesia digital. O processo de sua configuração na cultura está apenas no começo, de forma que muito pouco ainda foi dito e se tem muito ainda a refletir sobre esta nova questão das artes em geral.

A hibridização entre artes, computador e ciências vem proporcionando à poesia uma nova possibilidade de expressão poética e por isso precisa ser pensada em todos os seus pormenores artístico-poético-científicos.

As tecnologias computacionais – como esperamos ter demonstrado na abordagem das três obras selecionadas – servem como meios de criações sígnicas que reformulam toda uma forma de se compor poeticamente. Seus usos em composições estéticas – ao inverterem-se as perspectivas predominantes das mensagens, passando de signos informáticos com funções referenciais para signos que apresentam função poética à medida que se inter-relacionam – têm sido tema de discussões importantes em meio a este novo mundo cada vez mais mediado pela cibercultura.

Estes novos valores poético-estéticos que se produzem através de objetos eletrônicos-computacionais são determinados pelas tendências estabelecidas nas obras contemporâneas, cheias de hibridizações e reconfigurações, o que ainda obscurece a visão de várias interpretações.

As abordagens realizadas em nossa pesquisa visaram, entre outros objetivos, entender como as informações estéticas atuam na poesia digital, de forma a concebê-las como elementos estruturais de uma obra poética e aberta a variadas interpretações. J. Teixeira Coelho Netto, no livro *Semiótica, informação e comunicação* (2010), diz que “o valor de um estado estético é tanto maior quanto mais ‘ilógica’ for sua forma, isto é, quanto mais ela se afastar dos padrões habituais, quanto mais imprevisível for” (COELHO NETTO, 2010, p. 170).

Foi justamente este condicionamento teórico que nos possibilitou ver as obras digitais aqui abordadas como objetos que apresentam alta taxa de informação estética em suas mensagens, possibilitando as mais variadas abordagens por elas permitidas.

Neste sentido, procuramos demonstrar que suas informações estéticas não se esgotavam, pelo contrário, esperamos ter exposto com clareza como há sempre algo novo a ser explorado nessas mensagens estéticas computacionais, o que configura a poesia digital como uma realidade literária inquestionável que deve ser mais bem entendida e não banalizada e/ou temida.

Ao nos debruçarmos sobre as obras, tivemos a oportunidade de observar tendências poéticas entrelaçando-se com inovações estéticas advindas do suporte informático, o que possibilita novas e renovadas significações semióticas, num processo de desfamiliarização de signos em função da perspectiva de “estranhamento” do objeto em sua singularização, para relembrar o que nos ensina a Semiótica da Cultura.

No entanto, muitos problemas de interpretação surgiram à medida que as teorias disponíveis nem sempre alcançavam certas peculiaridades estéticas de cada obra, o que foi resolvido com a interpretação, o mais coerente possível, dos processos de semioses estabelecidos nas interfaces entre poesia, artes e tecnologias.

A noção de “obra aberta” de Umberto Eco muito nos ajudou neste sentido, assim como as teorias da Informação de Max Bense e da Tradução Intersemiótica de Jakobson desenvolvida por Julio Plaza, além das semióticas peirceana e da cultura. Pierre Lévy também foi uma peça teórica importante em nossa pesquisa através de seu “retrato” da cibercultura. Em nossos objetos, demonstramos como a nova tríade autor-obra-leitor vem se configurando nesta poética contemporânea. Segundo Lévy:

A cibercultura coloca muito em questão a importância e a função do signatário. O engenheiro de mundos não assina uma obra acabada, mas um ambiente por essência inacabado, cabendo aos exploradores construir não apenas o sentido variável, múltiplo, inesperado, mas também a ordem de leitura e as formas sensíveis (LÉVY, 1999, p. 149).

Nas reflexões de Pierre Lévy, o ciberespaço proporciona novas configuração e mudanças nas relações sociais e do saber. Para o filósofo, é necessário otimismo diante deste contexto da cibercultura. Fiquemos com suas palavras:

Peço apenas que permaneçamos abertos, benevolentes, receptivos em relação à novidade. Que tentemos compreendê-la, pois a verdadeira questão não é ser contra ou a favor, mas sim reconhecer as mudanças qualitativas na ecologia dos signos, o ambiente inédito que resulta da extensão das novas redes de comunicação para a vida social e cultural (LÉVY, 1999, p. 12).

Sem a pretensão de trazer novos conceitos teóricos ou métodos críticos, visamos aplicar noções teóricas e críticas, mesmo que modestamente, em meio a uma discussão existente há poucas décadas, de forma a melhor esclarecer apenas uma tendência da poesia digital que é a que se constrói a partir de traduções intersemióticas de poemas já existentes em outros suportes e com outros signos para as telas do computador, no espaço do ecrã. No fim das contas, procurou-se refletir sobre a poesia digital ou eletrônica de uma forma geral. Concentramo-nos no caminho esperado por Pierre Lévy quando diz:

Inventar novas estruturas discursivas, descobrir as retóricas ainda desconhecidas do esquema dinâmico, do texto de geometria variável e da imagem animada, conceber ideografia nas quais as cores, o som e o movimento irão se associar para significar, estas são as tarefas que esperam os autores e editores do próximo século. (LÉVY *apud* (RISÉRIO, 1998, p. 198).

Creemos ter conseguido, neste sentido, obter resultados satisfatórios no que diz respeito a um melhor esclarecimento das semioses poéticas ocorridas na hibridização da poesia com as artes, a ciência e a tecnologia, que surgem nos processos de transmutação poética.

Espera-se que as abordagens realizadas em nosso trabalho possam orientar de forma clara e precisa caminhos aplicáveis de análise poética do contexto digital, levando em consideração todos os novos elementos que definem este novo objeto semiótico [computador] em que se insere a poesia.

Existem muitíssimas outras obras importantes esperando uma abordagem semiótica de certo fôlego, o que seria importante para o desenvolvimento teórico e crítico nesta área. Pesquisas no sentido de se realizar um mapeamento da poesia digital, seja no Brasil ou em qualquer parte do mundo, seriam importantes para se obter com

maior clareza e precisão, quantitativa e qualitativamente, dados que confirmem até que ponto tendências e inovações estéticas interatuam nesta nova poética realizada por meio do computador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BARBOSA, Pedro. O Computador como Máquina Semiótica. In: *Revista de Comunicação & Linguagens*. (O Campo da Semiótica), Universidade Nova de Lisboa, Nº 29, Abril 2001, pp.303-327.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Organização de Haroldo de Campos e tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos*. – Cotia, SP: Ateliê Editoria, 2006.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

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

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

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 22ª ed. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEMO, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

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

MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce* – 3ª ed., São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles, Sander. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo, Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. – Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

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

_____. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. In. *Revista de Pós graduação*, CPG, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 2006.

REIS, Pedro. *Poesia e(m) computador*, Trabalho apresentado em Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Estudos Literários / Estudos Culturais, In Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Estudos Literários / Estudos Culturais, Évora, 2001.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 2ª ed. São Paulo Paulus, 2004.

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

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris (Org). *Semiótica russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TINIANOV, Iuri. “O ritmo como fator construtivo do verso”. In: COSTA LIMA, Luiz. (seleção e introdução) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. I.

TORRES, Rui. Poesia em meio digital: algumas considerações. In: GOUVEIA, Luíz Borges e GALO, Sofia (Org). *Sociedade da Informação: balanço e implicações*. . Porto: Edições UFP, 2004, p. 321-28.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/anauribe.htm>), p. 15

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/augustodecampos.htm>), p. 16

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/annieabrahams.htm>), p. 16

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/arteroids/indexportuguese.htm>), p. 17

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/daviddaniels.htm>), p. 17

(<http://www.andrevallias.com/oratorio/load.html>), p. 18

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/jorge.htm>), p. 18

(<http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/sonya/opening.html>), p. 19

(<http://www.arteria8.net/>, p. 19

(http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/setembro2009/ju440_pag0607.php), p. 20

(http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm), p. 35

(<http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/clemente2.htm>), p. 37

(<http://pan-paz.crosses.net/ppi/001.htm>), p. 39

(<http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/clemente2.htm>), P. 40

(http://www.germinaliteratura.com.br/clemente_padin_2.htm), p. 52

(<http://escaner.cl/netart/padin1.html>);), p. 52

(<http://escaner.cl/netart/padin1.html>), p. 52

(<http://www.escaner.cl/padin>), p. 52

(<http://pan-paz.crosses.net/ppi/001.htm>), p. 53

(<http://arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/Joésér.htm>), p. 58

(<http://ocontrariodotempo.blogspot.com>), p. 77

(<http://po-ex.net/fernandoaguiar>), p. 77

(<http://www.anamnese.pt/index2.php?projecto=az>), p. 77

(<http://domadordesenhos.pt.vu>), p. 77

(http://www.triplov.com/poesia/fernando_aguiar/2009/entrevista/index.htm), p. 108

(http://www.triplov.com/poesia/fernando_aguiar/2009/entrevista/index.htm), p. 109