



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

COMO LER POÉTICAS DIGITAIS
(perspectivas de leituras)

FLAVIANO MACIEL VIEIRA

João Pessoa – PB

2017

FLAVIANO MACIEL VIEIRA

COMO LER POÉTICAS DIGITAIS
(perspectivas de leituras)

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Junior

João Pessoa – PB

2017

V658c

Vieira, Flaviano Maciel.

Como ler poéticas digitais: (perspectivas de leituras) /
Flaviano Maciel Vieira. - João Pessoa, 2017.
203 f. : il. -

Orientador: Expedito Ferraz Junior.

Tese (Doutorado) - UFPB/PPGL

1. Poesia digital. 2. Semiótica. 3. Leitura - Metodologia.
I. Título.

UFPB/BC

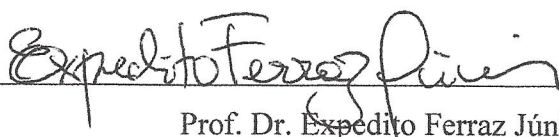
CDU: 82-1(043)

COMO LER POÉTICAS DIGITAIS
(perspectivas de leituras)

FLAVIANO MACIEL VIEIRA

Tese submetida e aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

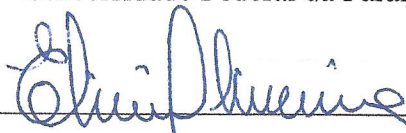
Orientador

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto

Examinador – Membro interno

Universidade Federal da Paraíba – UFPB



Profª. Drª. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

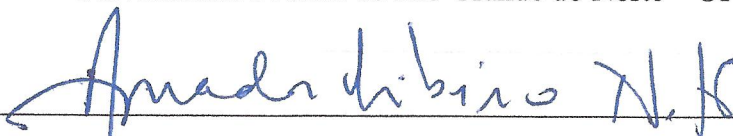
Examinadora – Membro interno

Universidade Federal da Paraíba – UFPB

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino

Examinador – Membro externo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN



Prof. Dr. Luis André Bezerra de Araújo

Examinador – Membro externo

Centro Universitário Doutor Leão Sampaio (UNILEÃO)

Dedico esta tese à memória de meu falecido pai José Vieira Filho, à minha mãe Antônia Maciel Vieira, à minha esposa Ingrid Davis Gadelha Vieira, a toda minha família e a todos os amigos, colegas e alunos envolvidos de alguma forma na trajetória de minha vida acadêmica. Viver em torno de vocês tem sido maravilhoso e produtivo. Sintam-se abraçados com muito carinho.

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. Expedito Ferraz Júnior pela valiosa orientação, sempre de forma competente e agradável;

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 esposa Ingrid Davis Gadelha Vieira, por estar sempre apoiando-me e me entendendo nos momentos difíceis da pesquisa e da vida. Sua ajuda e seu amor foram fundamentais para a realização desta tese.

A Amador Ribeiro Neto, responsável pelo primeiro contato que tive com a poesia digital (2009). Sem ele, e sem o seu grupo de pesquisa LES, provavelmente nem minha dissertação de mestrado, nem esta tese de doutorado existiriam.

*A Fernando Aguiar pela ajuda inestimável de retornar meus e-mails com muita simpatia sempre que entrei em contato. Presenteou-me com seu livro **Dedos** (1981). Sua obra e sua humildade são realmente grandiosas.*

*A Jorge Luiz Antonio por demonstrar-se disponível a ajudar no que fosse preciso na pesquisa, e também por presentear-me com a **Tabela Poética dos Números Íntimos**, de Daniel Santiago. Gostei tanto que acabou entrando na discussão da tese.*

A Daniel Santiago pela extrema gentileza em rapidamente responder quando entrei em contato em busca de algumas informações biográficas e também bibliográficas. Sua tabela poética tem me ensinado bastante. Inventiva e problematizadora. Adorável.

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

“De um ponto de vista antropológico geral, não há nenhuma diferença fundamental entre o poeta que aciona a tecnologia do grafite, o poeta que se serve dos tipos móveis de Gutemberg e o poeta que manipula computadores. Todos recorrem ao repertório tecnológico de sua época e cultura. Nem há, evidentemente, tecnologias eleitas. Ou ‘sagradas’”.

(Antonio Risério, “Ensaio sobre o texto poético em contexto digital”)

“Só depois de um trabalho de análise muito árduo sentimo-nos finalmente capacitados a situar no sistema as concepções a que a experiência nos levou”

(Charles Sanders Peirce. “Semiótica”)

Resumo

Novas formas de fazer poesia surgem em meio aos suportes computacionais. Esse novo fazer poético apresenta uma inovadora forma de escrita artística, consequentemente categorias poéticas próprias do suporte computacional começam a se configurar nos sistemas criados nesses meios. Isso exige dos leitores novos olhares e interpretações, numa adequada forma de ver-ler-ouvir-traduzir a poesia. Considerando esse novo contexto midiático, o problema levantado no presente trabalho é: como ler poesia digital? O objetivo da tese é apresentar uma possível metodologia de leitura de poéticas digitais, independente da tecnologia e programas disponíveis no momento histórico de suas composições. Portanto, a hipótese é a de que essas categorias serão ferramentas eficientes para tais leituras. Dessa forma, nesse trabalho questões conceituais são problematizadas em meio ao contexto das artes contemporâneas; categorias são formuladas e apresentadas como métodos de leitura; e poéticas *avant la lettre* digitais e digitais são analisadas com o objetivo de aplicar o método desenvolvido. Sem dúvida, investigação importante para melhor situar a crítica literária diante das poéticas dos meios computacionais. Tem-se neste trabalho diálogos teóricos realizados em meio a uma revisão bibliográfica de livros e textos fundamentais para a discussão sobre o que é poesia digital e sobre como podemos lê-la. A base teórica que auxilia a abordagem é a semiótica triádica de Charles Sanders Peirce. A importância da semiótica peirceana está em dispor de um método teórico que abrange o estudo dos signos verbais e não-verbais. Para Décio Pignatari (2004), a semiótica peirceana destina-se a desempenhar um papel de relevo, tanto na crítica literária quanto na teoria. Espera-se, neste sentido, contribuir com o percurso conceitual-teórico geral já existente sobre poesia em meios computacionais, algo que vem sendo tão bem desenvolvido por autores como Julio Plaza, Antônio Risério, Philadelpho Menezes, José Augusto Mourão, Pedro Barbosa, Jorge Luiz Antonio, Alckmar Luiz dos Santos, Pedro Reis, Rui Torres, Mônica Tavares e Amador Ribeiro Neto, para citar alguns importantes pesquisadores brasileiros e portugueses.

Palavras-chave: Poesia digital; Semiótica; Metodologia de leitura.

Abstract

New ways of making poetry arise from new digital technologies. This new way of making poetry presents an innovative form of artistic writing, consequently poetic categories specific to the computer programs used begin to form in the systems created with these media. This demands from readers new ways of looking and interpreting, to seek an appropriate way of seeing-reading-hearing-translating the poetry. Within this new media context, the problem raised in this work is: how to read digital poetry? The aim of the thesis is to present a possible methodology for reading digital poetry, independent of the technology and computer programs available at the historical moment of its composition. Therefore, the hypothesis is that these categories will be efficient tools for such readings. Thus, in this work, conceptual issues are problematized in the context of contemporary arts; categories are formulated and presented as reading methods; and *avant la lettre* digital and digital poetics are analyzed in order to apply the developed method. Undoubtedly, more research is important to best situate literary criticism in the face of the poetry made with new digital technologies. This work includes theoretical dialogues within a bibliographical review of books and texts that are fundamental to the discussion of what digital poetry is and how we can read it. The theoretical basis that informs our approach is the triadic semiotics of Charles Sanders Peirce. The importance of Peircean semiotics lies in having a theoretical method that covers the study of verbal and nonverbal symbols. For Décio Pignatari (2004), Peircean semiotics is destined to play a prominent role, both in literary criticism and in theory. It is hoped, in this sense, to contribute to the general conceptual-theoretical course already existing around poetry in computational media, something which has been so well developed by authors like Julio Plaza, Antônio Risério, Philadelpho Menezes, José Augusto Mourão, Pedro Barbosa, Jorge Luiz Antonio, Alckmar Luiz dos Santos, Pedro Reis, Rui Torres, Mônica Tavares, and Amador Ribeiro Neto, just to name some important Brazilian and Portuguese researchers.

Key words: Digital poetry; Semiotics; Methodology of reading

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – O problema da pesquisa e o método hipotético a ser apresentado.....	20
1. McLuhan e o meio como mensagem.....	20
2. A cultura globalizada e cibernética segundo Pierre Lévy.....	24
3. A inespecificidade estética nas poéticas contemporâneas.....	29
4. Conceitos de “abertura” das estéticas contemporâneas a partir de Haroldo de Campos e de Umberto Eco: projeções teóricas no universo da poesia digital.....	33
5. A poesia Concreta como poesia <i>avant la lettre</i> digital.....	39
CAPÍTULO II – Método <i>CAPODI</i> (<i>Categorias Poético-Digitais</i>).....	46
1. A semiótica peirceana como base teórica do método.....	47
1.1 <i>Semiótica triádica</i>	48
1.2 <i>SIGNO</i>	50
1.2.1 <i>Conceito de signo</i>	50
1.2.2 <i>Objetos do signo</i>	50
1.2.3 <i>Os interpretantes do signo</i>	51
1.2.4 <i>Divisão e categorias do signo</i>	52
2. Categorias poético-digitais.....	54
2.1 <i>Categoria Verbo-digital</i>	56
Corpo: coisa só , de Amarildo Anzolin	58
Pó , de Augusto de Campos.....	64
2.1.1 <i>Subcategorias do Verbo-digital</i>	66
2.2 <i>Categoria HHMI</i>	70
<i>Poesia multimidiática e Intermediática</i>	71
<i>A hipertextualidade</i>	72
<i>A interatividade</i>	76
Amor de Clarice , de Rui Torres.....	78
Antologia Labiríntica , de André Vallias.....	80
Sweet Old Etcetera , de Alisson Clifford.....	82
2.3 <i>Categoria Tradução-intercódi</i> gos.....	84
<i>Tradução como pensamento em signos</i>	86
<i>Tradução como intercurso dos sentidos</i>	88

<i>Tradução como transcrição de formas</i>	89
cidade city cité , de Augusto de Campos.....	94
REVER , de Augusto de Campos.....	95
Cinco Poemas Concretos , de Cristian Casseli.....	98
 <i>2.4 Categoria Sonoro-poético-digital</i>	102
Oraculun , de Joeser Álvarez.....	108
Roda Lume , de Melo e Castro.....	110
A encantação pelo riso , de André Vallias.....	112
 <i>2.5 Categoria Tempo-poético-digital</i>	114
Meio/Inteiro , de Paulo Aquarone.....	116
Strings , de Dan Waber.....	118
Esfriesquenta , de Sechi.....	121
 <i>2.6 Categoria Imagético-digital</i>	122
Tempoespaço , de Paulo Aquarone.....	134
Logo Logos , de Jorge Luiz Antonio e Célia Pinto.....	135
Fênis Pênis , de Arnaldo Antunes.....	136
 CAPÍTULO III – Aplicação do método: diálogos teóricos.....	139
 PRIMEIRA PARTE: Poesia neobarroco-digital: diálogos teóricos-conceituais.....	139
1. Tabela poética dos números íntimos , de Daniel Santiago.....	142
2. (Des)ordem , de Fernando Aguiar.....	152
 SEGUNDA PARTE: Outra abordagem, outros diálogos.....	168
EUSENCONTRO2EUSENCONTROS , de Célia Mello.....	169
1. <i>O processo dialético da tradução intersemiótica</i>	171
2. <i>A poética autorreferencial de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS</i>	171
3. <i>Poesia digital e fotografia</i>	177
4. <i>Poesia digital e pintura</i>	184
5. <i>Poesia digital e cinema</i>	189
6. <i>Poesia e tecnologia</i>	192
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	200

INTRODUÇÃO

O que seria poesia digital? Estamos diante de novos objetos estéticos que representam a passagem da logoesfera para a videoesfera, o que representa a existência de novas unidades de significação textual que passam a sistematizar-se numa nova gramática do discurso, com novos paradigmas e novas constituições sintagmáticas, através das mais variadas ações sógnicas, graças à inovação do suporte.

Essa nova escritura, muitas vezes hipertextual, hipermediática, não-linear, transmutável e interativa, apresenta uma estética geradora de diversos sentidos possíveis, em que tanto os signos tecnológicos quanto os que convergiram de outras artes, como a pintura, a música e o cinema, por exemplo, reconfiguram-se através dos *softwares* numa linguagem de *bits*¹. Este fenômeno poético é, mais do que nunca, híbrido, e é justamente este super-hibridismo, multipotencializado em meio à revolução tecnológica, que torna as obras digitais repletas de processos de sentidos diferentes, inesperados e inovadores, exigindo, assim, uma ampliação do leque teórico do leitor e do crítico para se realizar abordagens efetivas e eficientes, já que apenas a teoria da literatura não mais dá conta de traduzir, numa linguagem metalinguística apropriada, o que os novos signos representam.

O quem vem sendo chamado de poesia digital ou poesia eletrônica, entre outros termos², faz parte das novas linguagens iconográficas – de natureza audiovisual e eletrônica –

¹ Bit (simplificação para dígito binário, "*BinarydigiT*" em inglês) é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida. Usado na Computação e na Teoria da Informação, um bit pode assumir somente 2 valores, por exemplo: 0 ou 1, verdadeiro ou falso. Embora os computadores tenham instruções (ou comandos) que possam testar e manipular bits, geralmente são idealizados para armazenar instruções em múltiplos de bits, chamados bytes. (Wikipédia) – acesso em 13/05/2015.

² Jorge Luiz Antonio (2008) faz um levantamento de vários termos usados por escritores e artistas de todo o mundo ao se referirem à poesia realizada no suporte computacional. São expressões de acordo com a observação que faz das inúmeras formas de expressão artístico-computacional-poéticas a que teve acesso em sua pesquisa. Algumas delas são: Infopoesia, Poesia-código, Poesia programa, Poesia internet, Vídeo-poesia, Poesia interativa, colaborativa e performática, Ciberpoesia, Poesia hipertextual, Poesia hiperfídias, Holopoesia, Autopoema, Click poetry, Poema acróstico / mesóstico, Anipoema, Arte assistida por computador, Biopoesia, Cibervisual, Poesia cinematográfica eletrônica, Poesia-do-clique, Clip-poemas digitais, Poesia gerada no/pelo computador etc. Jorge Luiz Antônio, atualmente, prefere o termo tecnopoesia.

instauradas em nosso contexto cibercultural. A iconografia poética coloca em crise os diversos sistemas de representação existentes, devido às suas novas características que se diferenciam enormemente das técnicas instauradas pela tradição. Essa realidade nada mais é do que o momento de uma convergência pela qual vem passando a palavra poética, o que é natural dada a natureza intersemiótica da poesia.

É na década de 50 do século passado que surgem as primeiras discussões preocupadas em entender o fenômeno das relações das artes com as tecnologias. Em 1968, Max Bense e Jasia Reichardt realizam a exposição “Cybernetic Serendipity”. Nela, pela primeira vez, segundo Julio Plaza, expõem-se obras criadas com o auxílio do computador e em que se coloca a polêmica sobre o computador poder ou não criar obras de arte e se estas obras possuem valor estético. No Brasil, em São Paulo (1969), Waldemar Cordeiro realiza a exposição “Computer plotter-arte” e procura identificar a arte computacional com as tendências da arte contemporânea de cunho “construtivo” e “industrial”. Já o ensaio “Art ou non-Art?”, ainda segundo Julio Plaza, surgido em *Dossiers de l’audiovisuel*, n. 15 (1987: 41-4), apresenta vários depoimentos de artistas, posicionando-se a respeito destas questões. Vejamos alguns deles: Philippe Queau diz que “a iconografia computadorizada se anuncia como uma nova ferramenta de expressão artística que dispõe de um duplo campo de investigação formal e sinestésico” (QUEAU *apud* PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVI); Gene Youngblood aponta que o “computador terminará por englobar todos os meios, todos os sistemas diferenciados de que dispomos atualmente; fotografia, cinema e escritas funcionarão a partir de um certo código numérico”(YOUNGBLOOD *apud* PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVI); Yoichiro Kawaguchi expõe que ser natural e evidente que a arte tradicional e a infográfica recorram “a métodos diferenciados para perceber o tempo e o espaço, mas pode-se pensar, hoje, que virá o tempo onde a imagem e o som infográficos vibrarão sobre o mesmo diapasão de qualidade que as artes tradicionais” (KAWAGUCHI *apud* PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII); Françoise Holtz-Bonneau salienta que “a pesquisa sobre a arte numérica não pode estar restrita à técnica. (...) A imagem numérica chama a criação.” Diz ainda: “Entendo por ‘créatique’ uma criação artística gerada por computador (...) onde a geração da imagem será analisada e determinada, não pelos expertos em sistemas-expertos, mas pelos expertos em imagens”, considerados enfim como os “especialistas da criação artística infográfica” (HOLTZ-BONNEAU *apud* PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII); e para A. Moles “A arte não é uma coisa como a

‘Vênus de Milo’ ou o ‘Empire State Building’”. Para Moles, a arte “é uma relação ativa do homem com as coisas, mais-valia de vida, programação da sensualidade ou experiência de sensualização das formas”. Diz ainda ser sempre o mesmo jogo: “‘formatar’ o ambiente ou ser ‘formatado’ por ele (...) não é mais o resultado de uma continuidade espontânea do movimento da mão, mas uma vontade de forma” (MOLES *apud* PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII). Todas estas e outras discussões levantadas ao longo de seis décadas demonstram que questões como relações sinestésicas nas artes, sistemas diferenciados a partir de um código numérico binário, relação das obras digitais com as artes tradicionais, criação artística feita por computadores, novas reconfigurações das formas etc., precisam continuar sendo alvo de reflexões já que novos referentes têm sido criados nas composições poéticas e, por isso mesmo, preocupa-nos considerar – nos mais variados aspectos – estas novas produções de nível estético em seus encontros com a tecnologia.

Para entender melhor esta discussão das relações da poesia com a tecnologia, é preciso lembrar, mesmo que panoramicamente, o processo pelo qual a poesia se desenvolveu até os dias de hoje. Salvo alguns exemplos esparsos na antiguidade clássica e na Idade Média, é a partir do Simbolismo que a poesia vem cada vez mais interagindo com as outras artes e querendo “saltar” fora da folha de papel, através de cruzamentos sinestésicos nos quais as unidades textuais são recheadas de porções verbais, sonoras e visuais. É a “floresta de símbolos” baudelairiana. Este processo de potencialização intersemiótica ganha força com as vanguardas europeias e amadurece com a poesia concreta, que seria uma espécie de poesia *avant la lettre*³ devido às sugestões que apresentou (ideia de movimento dos ícones, espaço em branco carregado de significado, parataxe, não-linearidade, visualidade etc.), características que agora são básicas na poética dos computadores. Este momento atual de convergência ocorre devido ao novo meio em que o fazer poético insere-se: um suporte computacional. Mudar de uma folha de papel para uma tela de computador vem possibilitando aos poetas e artistas em geral novas formas de expressão, através de linguagens artístico-poético-computacionais, que possibilitam melhor sintetizar esteticamente o momento histórico que ora se opera, o da revolução digital.

³ A ideia de poesia concreta como poesia *avant la lettre* digital será melhor discutida num tópico específico do primeiro capítulo, em que se terá um aprofundamento do contexto do problema: como ler poéticas digitais?

Essa nova configuração da palavra, essa nova forma de “escrever” com a palavra, em meio a uma tela de computador, onde se processam *bits* em forma de feixes de luz, que bailam no espaço da tela numa linguagem binária e ao sabor dos *softwares* (programas de computador), representa uma nova forma de escritura poética, o que não anula as anteriores, obviamente. A poesia mais uma vez segue sua natureza intersemiótica e passa a dialogar com os signos que melhor representam esta revolução atual: os signos computacionais. Tem-se então processos de sentidos poético-digitais nos quais se estabelecem ações realizadoras de novas formas, com novos modos de fazer, de criar, através de novos métodos de recodificação.

Está bem claro, portanto, que nosso tempo é de misturas: uma imensa possibilidade de linguagens, códigos e hibridizações são proporcionadas pelos meios tecnológicos que homogeneízam e pasteurizam as diferenças. Este novo fenômeno requer do leitor e da crítica, portanto, uma nova forma de aproximação, já que as linguagens digitais, como diz Julio Plaza, “tendem cada vez mais para a desmaterialização” (PLAZA, 2010, p. 206). Segundo o autor, o caráter *transductor* e de *interface* das novas formas eletrônicas tem uma importância ainda não avaliada na sua dimensão exata.

Entender os processamentos de sentidos nos novos meios é caminho básico para uma pesquisa nestas direções. Sendo assim, qualquer trabalho que tenha como objetivo orientar possíveis abordagens de poéticas digitais, na tentativa de amenizar a dificuldade que muitos ainda têm para ler poesias contemporâneas, principalmente poesias digitais, é uma contribuição importante para a pesquisa acadêmica nesta área do conhecimento. Para Lucia Santaella, no artigo “Para compreender a ciberliteratura”:

A criação, a teoria e a crítica literárias exigem a redefinição de seus paradigmas herdados da era de Gutemberg. Mediante as mídias digitais, a configuração da literatura sofreu um salto qualitativo em todos os seus aspectos (...). Isso obriga à reflexão, a partir de pressupostos digitais, sobre a produção literária, a recepção multimídia, a leitura e a interpretação literárias (...). (SANTAELLA, 2012, p. 229)

Para a autora, a literatura eletrônica exige uma leitura diferente da literatura impressa, sendo necessário distinguir a literatura que nasce da transposição do papel para o digital e a literatura que é produzida exclusivamente pelo digital (*digital-born*). A perspectiva adotada neste trabalho é a do estudo que busca entender este *digital-born*, ou seja, as

poéticas produzidas no meio computacional, “cuja morfogênese é inseparável dos recursos digitais” (2012, p. 233). Diz Santaella que Viires concebe a expressão ciberliteratura, ou as similares, designando três ramos da produção.

1. Textos de escritores profissionais – em poema e prosa – disponível nas redes (sites, blogs, antologias digitais, revistas eletrônicas on-line);
2. Textos literários não profissionais gerais disponíveis na internet, num espaço independente de produção;
3. Textos literários de estrutura mais complexa, hipertextuais e multimidiáticos, repletos de misturas entre as artes visuais, o vídeo e a música.

Tal panorama demonstra que as perspectivas da ciberliteratura são várias e que será necessária uma boa definição do(s) objeto(s) que se quer estudar e do que se entende por poesia digital.

Dando sequência a uma pesquisa iniciada em 2009, através do *LES* – Laboratório de Estudos Semióticos, da UFPB, coordenado pelo prof. Dr. Amador Ribeiro Neto, que resultou na dissertação de mestrado intitulada *Poesia Digital e Tradução Intersemiótica*, defendida em 2011, no PPGL da UFPB, também sob orientação do mesmo professor, esta tese é o resultado de uma constante inquietação, enquanto pesquisador, em relação ao fenômeno da poesia digital. Em tempos de revolução tecnológica, pesquisas neste sentido são fundamentais para melhor entendermos as novas reconfigurações literárias, principalmente no campo da poesia.

Minha principal pergunta (problema da pesquisa) a ser respondida foi: haveria um método eficiente para abordar estéticas computacionais tantas vezes enormemente complexas? Se sim, como sistematizar este método? Em busca dessa resposta, formulei a hipótese de que os caminhos traçados pela poesia nas estéticas computacionais (hipertexto, cores, multimídia, hibridismo, movimento, som etc.) podem ser agrupados e reconfigurados em algumas categorias elementares, presentes e recorrentes nas diversas obras. A ideia é de que a consciência da existência ou não das categorias nas obras reforça a leitura efetiva e dá ao leitor base conceitual para uma melhor observação e análise da poesia digital. O que motiva esta tese, portanto, é uma reflexão sobre as chamadas poesias digitais em busca de um delineamento sistemático em torno de seis possíveis categorias existentes nos mais variados poemas feitos com os recursos do

computador. Ou seja, o objetivo é apresentar uma metodologia de leitura para poéticas digitais baseada nas categorias: *Verbo-digital*; *Sonoro-poético-digital*; *Tempo-poético-digital*; *Imagético-digital*; *HHMI* (Hipermediática, Hipertextual, Multimidiática e Interativa); e *Tradução-intercódigos*.

Desde que as criei como teoria de leitura, em 2011, até hoje, passados os anos de desenvolvimento da pesquisa, venho estudando, apresentando e discutindo estas categorias em palestras, minicursos e em sala de aula, com resultados satisfatórios no que diz respeito à aceitação e confiança no método, já que de um horizonte sem nenhuma expectativa de leitura de uma poesia digital (contexto geral de todos os públicos com os quais trabalhei as categorias), passa-se a ter, através do uso do método *CAPODI* (Categorias Poético-digitais), uma chave de acesso às obras, facilitando a forma de ler efetivamente a linguagem poética dos computadores.

Justifica-se daí a importância de uma pesquisa neste sentido, abrindo caminhos de leitura num horizonte teórico-crítico ainda tão pouco explorado na academia e nas escolas. Isso pode ser visto nas palavras de Jorge Luiz Antonio, quando realiza as considerações finais de seu livro *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Diante dos resultados de sua pesquisa, diz o autor:

Notamos também que os estudos de poesia eletrônica costumam descrever experimentações, ao invés de analisá-las. Isso indica uma necessidade de reflexão que envolva conceituações desse tipo e alguns modelos gerais de análise, a exemplo do que fazemos com a poesia verbal impressa. Seria necessária uma abordagem interdisciplinar dos aspectos poéticos, artísticos e tecnológicos da linguagem tecnopoética, e esse é um dos futuros estudos que precisam ser feitos. (ANTONIO, 2008, p. 194)

Parece clara a importância, portanto, da configuração de um método de leitura como o realizado nesta tese. Será usado o suporte teórico da Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce, principalmente o que se refere a sua segunda tricotomia dos signos, a que diz respeito às relações entre os signos e seus objetos, em suas formas de representação simbólica, indexical e icônica. O papel da abordagem semiótica da literatura é criar um discurso crítico pautado pela metalinguagem, à medida que constrói e desconstrói modelos poéticos através de sistemas estruturais. São muitos os autores que influenciaram os estudos semióticos sobre os textos literários: Lévi-Strauss (noções

de arquétipos nas estruturas literárias); Roland Barthes (crítica eclética: semiologia, marxismo, psicanálise etc.); Todorov (crítica semiótica-estruturalista); Greimas (sistemas de significação literária, relações actanciais, modulações etc.); Tinianov (sistemas correlatos e cultura dinâmica); entre outros.

A semiótica peirceana parece-me das mais importantes para abordagens desses tipos de objetos estéticos, funcionando como eficiente chave de acesso à poesia computacional, desengajada da noção antiga de língua e pautada pela diversidade da linguagem polifônica. Tais características cabem perfeitamente a um olhar semiótico, já que ocorrem nesta nova linguagem redefinições estruturais de signo e sentido.

Com a semiótica de Peirce, os enfoques ganharão certo sentido de organização do fenômeno em questão. Dessa forma, ficará mais evidente perceber como podem ser analisados os sentidos dos signos poético-digitais, seja na perspectiva de suas qualidades e propriedades internas, seja nas referências que fazem daquilo que indicam, com seu poder de significar, ou seja, nos tipos de efeitos que estão aptos a produzir em seus interpretantes. Entre outros textos, alguns livros foram fundamentais para nortear a aplicação da semiótica peirceana em objetos literários: *Semiótica*, de Charles Sanders Peirce (2010), *Semiótica e Literatura* (2004), de Décio Pignatari, e *Semiótica Aplicada à Linguagem Literária* (2012), de Expedito Ferraz Júnior.

Com a base teórica peirceana, será realizada uma revisão bibliográfica de livros e textos importantes para a discussão do que seja poesia digital e discussão de um método eficiente de leitura. Algumas teorias e críticas literárias do passado e da contemporaneidade, além de teorias de outras áreas do conhecimento externos à poesia, foram imprescindíveis para o desenvolvimento desta tese. A tentativa de sistematização de categorias poético-digitais e o esforço de pesquisa neste sentido demonstram que é preciso ter cuidado quando se trata conceitualmente de poesias digitais. Afinal, nem toda poesia digital é hipertextual ou interativa, assim como nem toda poesia digital é em vídeo ou animada, citando apenas alguns exemplos de equívocos conceituais facilmente vistos em muitos textos que tratam de poesia digital.

Pierre Lévy (1999) reflete sobre as implicações culturais das novas tecnologias e pergunta quais são as novas formas artísticas relacionadas ao computador e à rede. Seguindo esta preocupação, acreditamos que definir categorias analíticas é um passo

fundamental neste processo de busca por uma metodologia de investigação eficiente que possa dar conta, em parte, do fenômeno da poesia digital.

No primeiro capítulo são levantadas questões referentes às poéticas digitais em meio às convergências das artes contemporâneas, buscando-se refletir sobre as reoperações textuais desenvolvidas nos novos meios e as aberturas proporcionadas por novas escrituras poéticas. Serão discutidas neste capítulo questões teóricas colocadas por Marshal McLuhan, Pierry Lévy, Flora Garramuño, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. É um capítulo introdutório importante para melhor entender os objetos poéticos para os quais foi criado um método de leitura. Enfim, entender o método de abordagem a ser apresentado requer entender o contexto em que estão inseridas as poéticas digitais carregadas da essencial inespecificidade estética das artes contemporâneas.

No segundo capítulo são apresentadas as seis categorias poético-digitais que configuram uma metodologia de leitura para poesias criadas com os meios informáticos (*Verbo-digital*; *Sonoro-poético-digital*; *Tempo-poético-digital*; *Imagético-digital*; *HHMI* (Hipermidiática, Hipertextual, Multimidiática e Interativa); e *Tradução-intercódigos*). Cada categoria apresentada, descrita, explicada, relacionada e discutida, dialoga com as outras em determinadas poéticas que servem como exemplos para o entendimento de cada uma delas. Tem-se, neste sentido, conceitos e exemplos variados para cada categoria poético-digital definida, facilitando assim a melhor compreensão do método.

No terceiro e último capítulo são feitas análises de poemas digitais com o objetivo de aplicar a metodologia desenvolvida, abordagens que configuram e problematizam os conceitos apresentados. Tem-se, neste sentido, um capítulo que apresenta duas partes: a primeira parte gira em torno de um diálogo teórico com o barroco e o neobarroco. Para isso foram analisadas duas obras, uma poesia visual e uma digital. A intenção é demonstrar a configuração do barroco em diálogo com outras artes no decorrer do tempo até sua reconfiguração numa poética neobarroca digital. São discutidos autores, como Affonso Ávila, Severo Sarduy, Julio Plaza, Jose Augusto Mourão, entre outros. Na segunda parte, tem-se uma nova abordagem em torno de novos diálogos, agora com a teoria da montagem cinematográfica, com a pintura expressionista e com a fotografia contemporânea. São trabalhados neste capítulo, entre outros, Eisenstein, Roland Barthes, Lucia Santaella e Antônio Risério.

CAPÍTULO I – O problema da pesquisa e o método hipotético a ser apresentado

1. McLuhan e o meio como mensagem.

É importante observar como Marshall McLuhan, no livro *Os meios de comunicação como extensão do homem*, reflete sobre os contornos adquiridos pelos homens decorrentes de seus prolongamentos nas tecnologias. Cabe aqui aplicar McLuhan no intuito de observar como estes prolongamentos são princípios de inteligibilidade que precisam ser assimilados para que se possa ler adequadamente poéticas digitais, estas estéticas surgidas nos novos *media*. Será preciso entender a origem e o desenvolvimento dessas extensões individuais para assimilar o funcionamento entorpecente decorrente delas.

Para McLuhan, “o meio é a mensagem (...) porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” e a nova tecnologia funciona como “extensão de nós mesmos” (MCLUHAN, 2007, p. 24). Ou seja, se os meios projetam e prolongam nossos sentidos, na leitura das poéticas digitais devemos observar a prevalência dessas extensões e suas configurações para entendê-las em meio às suas relações sistêmicas com os outros sentidos advindos de meios específicos. Diz ele que “os segmentos especializados da atenção deslocam-se para o campo total, e é por isso que agora podemos dizer, da maneira a mais natural possível: ‘o meio é a mensagem’” (*Op. cit.*, p. 27).

O que McLuhan demonstra é que os meios são extensões dos sentidos humanos e constituem bases em nossas energias pessoais, configurando a experiência e a consciência de cada um de nós. Se pensarmos na complexidade do contexto de leitura de uma poética digital, por menos complexa que seja, observaremos que nas poéticas contemporâneas, mais do que nunca, o funcionamento do meio determina a atenção para o efeito total em detrimento de suas partes extensivas isoladas.

Isso pode ser configurado no que diz Macluhan quando afirma que “o interesse antes pelo efeito do que pelo significado é uma mudança básica de nosso tempo, pois o efeito envolve a situação total e não apenas o plano do movimento da informação”

(MCLUHAN, 2007, p. 42-43). Ler uma poesia digital é se deixar levar pelo entorpecimento dos sentidos estendidos através dos meios tecnológicos, levando as percepções do leitor a se acomodarem no êxtase dos signos: “Fisiologicamente, sobram razões para que uma extensão de nós mesmos nos mergulhe num estado de entorpecimento” (*Op. cit.*, p. 60). Com a apresentação das categorias poético-digitais que fundamentam esta tese, espera-se, entre outros objetivos referentes à leitura dessas poesias no meio computacional, que possa ser demonstrado o quanto a presença e prevalência dessas extensões determinam caminhos viáveis de leitura desse tipo de estética, tão híbrida e indeterminada.

Na leitura de uma poética digital, imersa na tecnologia computacional, tem-se o corpo numa extensão vária, fazendo o leitor modificar-se enquanto ser entorpecido, hipnotizado pelo objeto, e também fazendo-o modificar o próprio objeto a que atua como “servomecanismo”⁴ da linguagem poética apresentada. Aplicando-se a noção de servomecanismo de Macluhan à tese, veremos que se trata da posição do leitor diante do sistema estético da poesia digital advindo dos meios informáticos. Seria uma idolatria consciente do funcionamento dos objetos estéticos das mais variadas poéticas digitais. Enfim, a estética digital funciona como um prolongamento de nossas faculdades mentais, ou seja, o entorpecimento de nossos sentidos, prolongados através dos novos meios. Tal leitura imersiva faz do leitor um “órgão sexual do mundo da máquina, como a abelha do mundo das plantas, fecundando-o e permitindo o envolver de formas sempre novas” (*Op. cit.*, p. 65).

As *categorias poético-digitais* defendidas nesta tese representam o que Macluhan chama de “agentes produtores de acontecimentos” e não produtores de consciência. As relações intersemióticas observadas nas poesias digitais que serão abordadas demonstrarão o que McLuhan chama de “energia híbrida”, ocorrida quando o cruzamento dos meios/sentidos libera grande força em torno da fusão dos signos.

⁴ Se, como diz McLuhan, o índio é servomecanismo de sua canoa e o vaqueiro é o servomecanismo de seu cavalo, o leitor de poesias digitais é o servomecanismo do meio computacional em que se configura a poesia digital, poesia que apresenta uma linguagem desenvolvida na tela de um computador ou em uma projeção qualquer, seja em paredes, como se vê em muitas manifestações artísticas, seja no chão, como ocorrido na instalação artística *Narrativas Poéticas* realizada em 2015, no Espaço Cultural, em João Pessoa, na Paraíba.

Para o teórico, “a hibridização ou combinação desses agentes oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais” (MCLUHAN, 2007, p. 67). Diz também que:

Os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam. (*Op. cit.*, p. 72)

Para McLuhan, como pode-se observar, a mistura de energias, meios, ou extensões é a base de onde surge o sentido novo, a arte nova. Na poesia dos computadores, como veremos, diálogos intersemióticos configuram objetos que nos fazem sair da “narcose narcísica”, desentorpecendo-nos dos nossos sentidos estendidos pelo(s) meio(s). A hibridização criativa e homogeneizada dos meios computacionais fazem com que o sentido geral seja colocado através de uma arquitetura de misturas, numa estética amalgamada e inclusiva, aberta e problematizadora.

O desafio do leitor será ler nas relações intersemióticas. A própria configuração dos meios é o que guiará a tradução do passado, que se configura num presente e alerta para o que se perpetuará (ou não) no futuro. Para se ler efetivamente poesias digitais é preciso conhecer funcionamentos sígnicos para entender suas traduções intersemióticas nos meios computacionais. McLuhan diz que “as tecnologias são meios de traduzir uma espécie de conhecimento para outra (...) a tradução é, pois, um desvendamento do conhecimento” (MCLUHAN, 2007, p. 76).

Para o autor, traduzir um meio em outro é como criar para o outro uma metáfora, já que: “assim como a metáfora transmite e transforma a experiência, assim fazem os meios” (*Op. cit.*, p. 80). Diz também que “todos os meios são metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas” (*Op. cit.*, p. 76). O que se tem, portanto, é uma necessidade por parte do leitor de realizar analogias sistêmicas em suas abordagens de poéticas digitais, para que possa traduzir eficiente e criativamente os meios e seus respectivos funcionamentos sígnicos. Ou seja, o leitor deve, dialogando com McLuhan, imprimir sua leitura “rumo à extensão tecnológica da consciência”:

Na era da eletricidade, nós mesmos nos vemos traduzidos mais e mais em termos de informação (...). Queremos dizer que podemos traduzir a nós mesmos cada vez mais em outras formas de expressão que nos superam. (*Op. cit.*, p. 77)

Dialogar com McLuhan em busca de uma reflexão sobre possíveis leituras de poéticas digitais – identificando-lhes categorias e características próprias em busca dos novos efeitos poéticos – é corroborar com sua ideia de que:

Nas artes, isto [técnica de proceder na leitura em recuo, passo a passo, como numa linha de montagem] significa partir do efeito para chegar-se ao poema, ao quadro, à construção que produzam aquele efeito e não outro. (MCLUHAN, 2007, p. 82)

Esse efeito conseguido pelo artista, segundo McLuhan, é o de transpor as barreiras do entorpecimento decorrentes das extensões tecnológicas em busca de uma abertura perceptiva dos meios, forçando assim, na leitura das novas formas, “os portões do julgamento e da percepção” (*Op. cit.*, p. 82). Neste sentido, diz o autor que a arte permanece imune aos entorpecimentos tecnológicos dos meios, já que é o artista aquele que consegue melhor compreender, analisar e configurar as estruturas criadas pela tecnologia. Para o autor canadense:

O artista apanha a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que ocorra seu impacto transformador (...) O artista é o homem que, em qualquer campo, científico ou humanístico, percebe as implicações de suas ações e do novo conhecimento de seu tempo. Ele é o homem da consciência integral. (MCLUHAN, 2007, p. 84-85)

Enfim, fiquemos com esta formulação de McLuhan, que pode nos ajudar a melhor entender a poesia digital – e sua reconfiguração da tríade autor-texto-leitor – em meio às mais diversas traduções intersemióticas existentes nas novas poéticas digitais:

Hoje os computadores parecem prometer os meios de se poder traduzir qualquer língua em qualquer outra, qualquer código em outro código – e instantaneamente. Em suma, o computador, pela tecnologia, anuncia uma condição pentecostal de compreensão e unidade universais. (*Op. cit.*, p. 98-99)

Depois de discutidas algumas importantes questões colocadas por McLuhan em busca de uma melhor contextualização do problema aqui destacado, o de como ler poéticas digitais, vejamos a seguir o que diz Pierre Lévy em seu livro *Cibercultura*.

2. A cultura globalizada e cibernética, segundo Pierre Lévy

“Não quero de forma alguma dar a impressão de que tudo o que é feito com as redes digitais seja ‘bom’. Isso seria tão absurdo quanto supor que todos os livros sejam excelentes. Peço apenas que permaneçam 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 (...)” (Pierre Lévy, *Cibercultura*, 2010)

Analisar obras estéticas digitais – diante do contexto amplo e complexo que as envolve – requer a abertura para o novo, como diz Pierre Lévy, sem achar, no entanto, que todas as obras realizadas neste contexto sejam realmente de qualidade, como se o meio por si só representasse o ato artístico⁵. O meio é a mensagem, como vimos com McLuhan, mas ainda não garante a consciência da linguagem poética que vai estar no diálogo entre a composição estética em sua iconicidade e a recepção crítica do objeto por parte de um leitor-criador, leitor-autor, leitor-poeta. Obras sem essa consciência não passam de pseudo-estéticas ou montagens criativas sem uma codificação artística definida. Tentar compreender e orientar a leitura dessas novas estéticas – das poéticas digitais – é seguir também a orientação dada por Pierre Lévy à medida que reconhecemos os novos funcionamentos dos signos poéticos, agora surgidos, criados e imaginados, também, no meio computacional. Dialoguemos, enfim, com o filósofo neste sentido.

Dividido em três partes, seu livro *Cibercultura* descreve de forma sintética importantes conceitos técnicos que dão expressão e sustentam a cibercultura. Além disso, trata também do lado negativo da cibercultura, em torno dos interesses e jogos de poder responsáveis por conflitos e críticas em torno do ciberespaço. Mas a reflexão do autor que mais interessa à tese a ser defendida é a que trata da nova universalidade presente no movimento social inovador em que está inserida, com seus novos gêneros artísticos. Nesse sentido trata também das “perturbações que suscita na relação com o saber” (LÉVY, 2010, p. 18).

⁵ “Sempre entendi que a utilização de novos mídia não assegura, por si só, arte, poesia ou invenção. Mas a passagem dos mídia pode ser altamente estimulante para o artista, sugerindo caminhos não-batizados pela imaginação, reciclando-a, ajudando-a a criar outras imagens e magias” (CAMPOS, A. *apud* KHOURI, 1996, p. 143).

Vejamos alguns pontos que podem nos conduzir às poéticas digitais quando ele trata das formas estéticas da cibercultura e também quando ele refere-se a traços da cibercultura em geral. Assim como as de Macluhan, as ideias de Pierre Lévy serão importantes para melhor contextualizar o problema desta tese, o de como ler poéticas digitais. O autor trata de questões que vão desde os fenômenos sociais e culturais que passam a sustentar essa revolução tecnológica, até as novas formas artísticas que se relacionam aos computadores e às redes. Digitalização, memória, navegação, realidade virtual, interatividade, multimídia, hipertexto, hipermídia, e outros, são elementos tratados pelo filósofo.

Ler uma poética digital, nesse contexto, é uma experiência que pode oferecer às nossas percepções direcionamentos tanto lineares quanto não-lineares, tanto icônicos quanto simbólicos, tanto estáticos quanto dinâmicos, interativos e hipertextuais, ou mesmo todos ou quase todos presentes em momentos diferentes de uma mesma obra. Tem-se uma nova complexidade de signos que determina uma estética indeterminada e fluida, sem a possibilidade de se atingir a totalidade de suas relações sógnicas.

O ciberespaço, para Lévy, é a expressão de um novo universal, agora sem totalidade, diferentes das formas culturais anteriores (oralidade, escrita), pois se constrói na indeterminação de um sentido global qualquer. Tal expressão universal e indeterminada é fundada num “sistema de sistemas”, “num sistema do caos”, o que pode ser observado em muitos sistemas poéticos digitais. Para o filósofo, esse sistema:

Desenha e redesenha várias vezes a figura de um labirinto móvel, em expansão, sem plano possível, universal (...) Essa universalidade desprovida de significado central, esse sistema da desordem, essa transparência labiríntica, chamo-a de “universal sem totalidade”. Constitui a essência paradoxal da cibercultura. (LÉVY, 2010, p. 113)

Ser capaz de ler objetos estéticos num sistema indeterminado como esse – universal mas sem totalidade – é um desafio que precisa ser pensado. É preciso encontrar “caminhos” de leitura que possam dar conta das novas escritas com suas novas significações advindas de relações intersemióticas inimagináveis fora do sistema computacional. Neste sentido, refletir sobre categorias poético-digitais pode ser um caminho viável para a criação de uma metodologia de leitura eficiente para tais poéticas.

Para Pierre Lévy, “será preciso inventar os mapas e instrumentos de navegação para esse novo oceano” (LÉVY, 2010, p. 123). É justamente isso a que esta tese se propõe. Pensar um método de navegação/leitura do “oceano” poético a que muitas poéticas digitais estão imersas. Serão apresentadas na tese, neste sentido, categorias intersemióticas e dialógicas, ora presentes, ora ausentes nos objetos; ora primárias, ora secundárias, de acordo com suas importâncias em cada estética; ora envolvendo-se com signos da tradição, ora adentrando-se em novos paradigmas poéticos da contemporaneidade. Enfim, como diz Lévy, é preciso se abrir e entender as novas realidades desse universal sem totalidade que se apresenta na cibercultura emergente.

No capítulo “As artes da cibercultura”, o autor trata da adequação entre as formas estéticas da cibercultura e os dispositivos tecnossociais que as compõem. Para o autor, o “engenheiro de mundos” seria o grande artista do século XXI, isso porque diante do novo contexto “provê as virtualidades, arquiteta os espaços de comunicação, organiza os equipamentos coletivos da cognição e da memória, estrutura a interação sensório-motora com o universo dos dados” (*Op. cit.*, p. 147). A nova postura criativa do artista/poeta na cibercultura, em meio à realidade virtual que a engloba, seria esta capacidade de criar estéticas inespecíficas que representam sua teoria do “universal sem totalidade”, o que passa a reorganizar a “economia da comunicação” e “o sistema das artes”. Lévy trata destes novos fazeres estéticos na cibercultura chamando a atenção para a interatividade, processo que vai ser tratado nesta tese como parte de uma das categorias muitas vezes presentes nas poéticas digitais, a que engloba a interação leitor-texto-autor, a categoria *HHMI* – Hipertextual, Hipermidiática, Multimidiática e Interativa. Diz ele que:

Mesmo off-line⁶, a obra interativa requer a aplicação daqueles que a experimentam. O interagente participa da estruturação da mensagem que recebe. Tanto quanto as obras dos engenheiros de mundos, os mundos virtuais multiparticipantes são criações coletivas de seus criadores. Os testemunhos artísticos da cibercultura são obras-fluxo, obras processo, ou mesmo obras-acontecimento pouco adequadas ao armazenamento e à conservação. (*Op. cit.*, p. 149)

⁶ “As obras off-line podem oferecer de forma cômoda uma projeção parcial e temporária da inteligência e da imaginação coletivas que se desdobram na rede. Podem também tirar proveito de restrições técnicas mais favoráveis. Em particular, não conhecem os limites devidos à insuficiência das taxas de transmissão. Trabalham, enfim, para constituir ilhas de originalidade e criatividade fora do fluxo contínuo da comunicação” (*Op. cit.*, p. 148).

A interação seria, assim, um traço importante na construção da leitura de tais estéticas, já que funcionam como “obras abertas”, lembrando Umberto Eco, não apenas por possibilitarem interpretações múltiplas, mas principalmente porque, muitas vezes, acomodam fisicamente a participação imersiva de um leitor-explorador das várias possibilidades oferecidas pela interação e interconexão, algo típico da cibercultura.

Também será discutida nesta tese a ainda maior importância do leitor, precisando ser mesmo um leitor-poeta, criador e atualizador de sentidos. Um de seus principais atributos é a capacidade de perceber na obra a consciência de linguagem de um autor, ou seja, perceber as marcas sógnicas ou pistas textuais que traduzem a engenharia de seu mundo estético. Identificar este autor é para Pierre Lévy o primeiro desafio para atribuir sentidos às obras da cibercultura. Diz ele que:

Mesmo se o significado da obra se pretende aberto ou múltiplo, devemos ainda assim pressupor um autor se quisermos interpretar intenções, decodificar um projeto, uma expressão social ou mesmo um inconsciente. O autor é a condição de possibilidade de qualquer horizonte de sentido estável. Mas tornou-se banal dizer que a literatura 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, 2010, p. 149-150)

Parece claro que identificar um autor e sua consciência da linguagem poética, expressa em sistemas sógnicos interpenetrantes, multifacetados e híbridos, é um desafio urgente e motivador. É justamente este “ambiente por essência inacabado”, ou seja, este novo ambiente poético digital, que precisa ser mais e melhor interpretado para que suas possibilidades de sentidos sejam criativa e efetivamente atualizadas nas abordagens.

Tal complexidade de análise pode ser transformada em técnicas de leituras à medida que se entende melhor a tríade autor-texto-leitor nas criações poéticas realizadas através do computador.

Aproximando-se um pouco mais do que será defendido nesta tese, Pierre Lévy chama a atenção para a característica fundamental da cibercultura (“o universal sem totalidade”), que também abarca as artes nas concepções de *texto*, *música* e *imagem*. Nesta tese, das seis possíveis categorias poético-digitais a serem discutidas, duas delas são o *Imagético-*

digital e o *Sonoro-poético-digital*. Vejamos como Lévy trata dos elementos apontados. Diz o autor:

Para cada uma das grandes modalidades do signo, texto alfabético, música ou imagem, a cibercultura faz emergir uma nova forma e maneira de agir. O texto dobra-se, redobra-se, divide-se e volta a colar-se pelas pontas e fragmentos: transmuta-se em hipertexto, e os hipertextos conectam-se para formar o plano hipertextual indefinidamente aberto e móvel da Web. (LÉVY, 2010, p. 151-152)

Esta nova forma de funcionamento textual estético das artes da cibercultura exigem de nossas leituras capacidades que devem estar atentas às novas realidades do meio computacional, no caso das poesias digitais.

Diante de estéticas inespecíficas e multifacetadas, será preciso ter em mente, enfim, que, segundo Pierre Lévy, “a música certamente pode prestar-se a uma navegação descontínua por meio de hiperlinks (...) sampling, mixagem e remixagem.”; a imagem (o que chamo de *Imagético-digital* nas poesias digitais) “perde sua exterioridade de espetáculo para abrir-se à imersão”; e “a interação e a imersão, típicas das realidades virtuais, ilustram um princípio de imanência da mensagem ao seu receptor que não pode ser aplicado a todas as modalidades do digital”, ou seja, “a obra não está mais distante, e sim ao alcance da mão. Participamos dela, a transformamos, somos em parte seus autores” (*Op. cit.*, p. 152-153).

Através de um rápido levantamento de algumas das importantes questões colocadas por Pierre Lévy no livro *Cibercultura*, espera-se que aspectos da cultura globalizada e cibernética desenvolvida e problematizada pelo autor possam ajudar no entendimento da elaboração desta tese, quando discutidas as possíveis categorias a serem levadas em conta nas análises de poesias digitais, o que será visto já no segundo capítulo.

Antes, vejamos outras importantes reflexões que podem reforçar ainda mais o embasamento necessário para tratar das categorias poético-digitais e aplicá-las nas análises de obras digitais.

3. A inespecificidade estética nas poéticas contemporâneas

A estranheza de muitos enquadramentos artísticos nas poéticas contemporâneas – que enfatizam mais os processos que os produtos da arte, criando uma espécie de jogo que passa a ser peça chave de leitura – é a forma com que os artistas usam suas expressões para desnudar uma realidade diferente, problematizadora e nova.

A partir de “Fruto Estranho”, instalação do artista Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010, Florência Garramuño, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, reflete sobre a não-transparência das poéticas contemporâneas como uma de suas virtudes já que – como ela percebeu na instalação de Nuno Ramos e pode-se perceber também em muitas outras obras contemporâneas:

Questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita (...) Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origens, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 13)

A descrição da instalação feita pela autora pode muito bem ser aplicada às poéticas realizadas no suporte do computador. Essa inespecificidade em meio a tantas convergências configura sua própria condição existencial. Os “desenquadramentos” de origens e de gêneros são o ponto de partida para novos enquadramentos de leitura.

Esse entrecruzamento interdisciplinar de meios e formas faz com que cada signo artístico cultural se desdobre no outro ou em outros, conquistando novos espaços, aventurando-se em terras estrangeiras, desierarquizando limites e fronteiras, desdobrando, enfim, as barreiras que possam contê-lo aprisionado à ideia de uma arte em particular ou à ideia de uma arte como específica. Diz a autora:

Trata-se de pensar a instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

Seria nessa mistura e no não-pertencimento que residiria o potencial crítico de muitas poéticas contemporâneas já que descontroem hierarquias entre autor e expectador/leitor, entre a contemplação e a ação, propiciando um cenário de nivelamentos através da desapropriação da especificidade que caracteriza a prática do não-pertencimento, organizando assim novas formas de discurso poético, em que transbordam muitos limites que definiram o literário até meados do século XX. Esse novo campo expansivo traz em si conotações de implosões internas constantemente reformuladas e ampliadas. Para Florência Garramuño:

Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar. (*Op. cit.*, p. 36)

A evidência desse transbordamento sógnico está na diversidade de formas discursivas próprias da contemporaneidade, o que faz a poesia digital ser uma ciberliteratura própria da cibercultura, do presente em ação, dos códigos inevitáveis com os quais o poeta ou equipe de composição artística (os escribas digitais) devem relacionar-se poeticamente, ou seja, colocando suas expressões subjetivas da ideia de poesia digital de forma objetiva e artisticamente condizente com os novos códigos nos diálogos das artes e dos demais códigos culturais da revolução digital que ora se instaura. Isso pode ser visto numa composição que, inevitável e inventivamente, problematiza a visão de diversos campos e disciplinas, como as ciências, as artes, a literatura, a antropologia, o cinema, a pintura, os games, a publicidade, as artes plásticas etc.

A literatura contemporânea seria uma literatura “fora de si”, “literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma”. Diz a autora em relação à convergência expansiva dos signos: “Não se deve comparar duas entidades diferentes em suas semelhanças ou diferenças, mas transitar seus fluxos, percorrer seus contratos e, sobretudo, propor conexões conceituais entre elas” (*Op. cit.*, p. 44). Percebe-se que

essa ideia de literatura fora de si determina, em grande parte das poéticas contemporâneas, a ideia de novas comunidades.

Para a autora, a poesia em prosa de Baudelaire fundou uma ideia de arte moderna “para a qual a saída para fora de si teria sido o seu dispositivo mais contundente” (GARRAMUÑO, 2014, p. 52). Cita Benjamim (1980) para indicar que Baudelaire inaugurou com essa poesia uma crise do poético e do lírico ao explorar novas zonas e novos materiais para a poesia, distanciando também a subjetividade da emoção.

A vontade de crise da poesia tão fecundada no simbolismo de Baudelaire e em sua “floresta de símbolos” possibilitou diferentes formas de expressar a emoção através de uma linguagem poética. Na poesia digital, essa multiplicidade de vozes discursivas é própria das poéticas de cada obra e dos sentidos gerados na expansividade dos signos, ao mesclarem-se e incorporarem-se em novas e diversas linguagens. Tem-se a expansividade ao cruzarem-se fronteiras clandestinamente, forçando e ampliando os limites do poético, atualizando assim o passado – através de uma linguagem poética – no presente, com seus códigos específicos.

Para Florencia Garramuño, nessa *arte inespecífica* ocorre uma exploração da figura do não pertencimento, já que no formato de seu meio, incorpora-se, de modo crescente, diversas outras linguagens no interior de seu discurso: fotografias, pinturas, imagens, blog, chats, discursos literários e outros. Para ela, “o modo como este *pôr em crise* o específico redefine os modos de conceitualizar o potencial político da arte contemporânea” (GARRAMUÑO, 2014, p. 81, grifo do autor).

Ao tratar da instalação *Fruto Estranho*, de Nuno Ramos, ela aborda a força política “estranha” do trabalho do autor em seu espaço-tempo-sensorial, proporcionado pela combinação de diferenças e heterogeneidades que coexistem contemplativamente entre espaços e extensões, num cruzamento entre tecnologia, cultura popular, artes visuais, literatura e muitas outras ordens discursivas que intervêm na instalação. Essa característica do estranhamento na linguagem – o que já se percebe desde Schelling, Shopenhauer, Poe, entre outros, até consolidar-se com os Formalistas Russos, é bem explicada por Stvetlana Boym, citada por Florência Garramuño:

O estranhamento enfatiza o processo mais que o produto da arte, a retardação e a demora do desenvolvimento, a ambivalência cognitiva e

o jogo. Ao fazer as coisas estranhas, o artista não só as desloca simplesmente de um contexto cotidiano para levá-las a um enquadramento artístico; o artista também ajuda a devolver sensação a vida mesma, a experimentar a vida como nova. Assim, o estranhamento desnuda os limites entre arte e vida mas nunca pretende aboli-los ou apagá-los. Dessa maneira, o dispositivo define e ao mesmo tempo desafia a autonomia da arte. (BOYM *apud* GARRAMUÑO, 2014, p. 106)

A experimentação artística realizada por Nuno Ramos, em *Frutos Estranhos*, é o retrato das poéticas contemporâneas que experimentam novos meios expressivos, novas formas do fazer artístico através da abertura ao outro, ampliando seus horizontes num diálogo estético de convergências intersemióticas de forma deslocada do pertencimento e da propriedade. Nem a arte, nem a tecnologia são superadas, apenas novas possibilidades artísticas são exploradas através das fusões nas interseções entre arte e tecnologia em variados suportes.

A exposição *Narrativas Poéticas*, apresentada no período de 17 de junho a 16 de agosto de 2015, na galeria Archidy Picado, na Fundação Espaço Cultural da Paraíba, que faz parte da coleção Santander Brasil, é outro exemplo da inespecificidade na estética contemporânea e também de como vêm se configurando novos gêneros poéticos, fazendo-nos com que nos preocupemos com suas devidas leituras. Na exposição, tem-se a presença de Di Cavalcanti (Pintura), Brecheret (escultura), Vinicius de Moraes (poesia), Augusto de Campos (Poesia digital, com seu “poema bomba” sendo projetado no chão, em consonância com a sonoridade da voz de Augusto declamando o poema).

Tem-se aqui um exemplo da multimidialidade e hipermidialidade tanto da poesia digital quanto da exposição no geral, e outros, incluindo também fotografias, montagens, e poemas digitais projetados no piso, através de um projetor que faz as letras dos poemas embaralharem-se e deslocarem-se ao sabor do som de uma ventania que parece ser a própria a “soprar” as letras que se movem aos pés dos leitores.

A questão é: qual a linguagem artística da exposição? Será pintura? Poesia? Fotografia? Ou não será nada disso e tudo isso ao mesmo tempo? Sua característica é justamente essa inespecificidade que reconfigura a tríade autor-texto-leitor.

A proposta é a de que o visitante da exposição possa envolver-se nessas convergências artísticas e tecnológicas para desfrutar do ambiente estético proporcionado pela

aproximação de linguagens diferentes que passam a gerar inevitáveis questionamentos por parte dos leitores à medida que cruzam seus olhares na absorção de significados não substanciais, mas correlacionais, o que é próprio da arte e agora mais do que nunca próprio das estéticas contemporâneas e dos novos gêneros poéticos, também digitais, que se configuram na contemporaneidade.

O envolvimento do leitor no ambiente estético das poesias digitais é uma condição de leitura que pode ser discutida também em torno da ideia de *obra aberta* levantada por Haroldo de Campos e Umberto Eco, o que veremos a seguir.

4. Conceitos de “abertura” das estéticas contemporâneas a partir de Haroldo de Campos e de Umberto Eco: projeções teóricas no universo da poesia digital

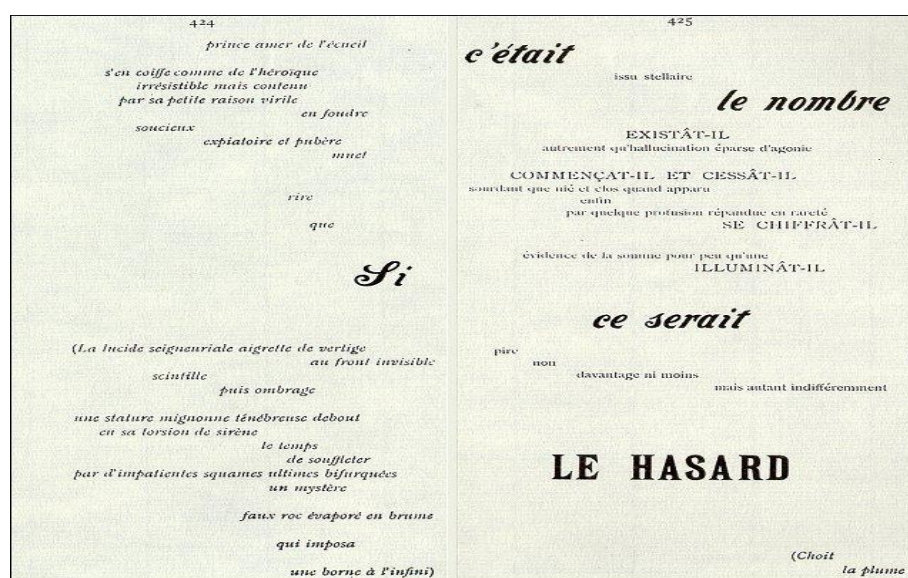
A criatividade e eficiência necessárias ao leitor para se debruçar criticamente sobre poesias digitais advém necessariamente da consciência de sua autonomia diante da interpretação de tais objetos, já que deverá imprimir na leitura execuções conscientes das liberdades criativas diante de estéticas tão indeterminadas. Entender tais indeterminações requer também ter em mente o conceito de “obra aberta”, problema teórico primeiramente – e de forma bastante panorâmica – colocado por Haroldo de Campos num dos ensaios do livro *Poesia concreta*, capítulo intitulado “A obra de arte aberta”, publicado no Diário de São Paulo, em 1955, e republicado no Correio da Manhã, em 1956.

Tal problema também é colocado por Umberto Eco alguns anos depois sem que nenhum deles soubesse da existência dos escritos sobre obra aberta um do outro. Fato é que Eco aprofunda e expande os conceitos gerais já colocados por Haroldo, inclusive citando, algumas vezes, os mesmos exemplos, como Mallarmé e Joyce, entre outros. Para Haroldo de Campos, Mallarmé, Joyce, Cummings e Pound representam exemplos de obras abertas, cada um a sua maneira. Em *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, observa sua estrutura “pluridividida e capilarizada”, como um “poema-constelação”.

Ou seja, liquida-se a linearidade da estrutura e explora-se uma “estrutura circular da matéria poética”. Neste sentido, a abertura potencialmente estaria na noção visual do espaço gráfico, “notação prismática da imaginação poética” (CAMPOS, H., 2006, p.

50). No *Finnegans Wake*, de Joyce, chama atenção para o desenvolvimento linear do tempo, que flui de forma polidimensional e sem fim, “círculo vico-vicioso”, “constelação do todo na parte” (*Op. cit.*, p. 50). Em *Webern*, de Cummings, a letra seria o elemento fundamental da composição em que elementos de base determinam a transformação do material sem serem eles mesmos transformados. E, por fim, em Pound, nos seus *Cantos*, teríamos uma estrutura aberta em meio a um método ideogramático, numa “perpétua interação de blocos de ideias que se criticam reciprocamente, produzindo uma soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano” (*Op. cit.*, p. 53).

Para Umberto Eco, em seu livro *Obra aberta* – expandindo a ideia já colocada por Haroldo de Campos sobre a problemática da obra aberta no mundo contemporâneo – a autonomia de execução do intérprete deve condicionar sua leitura fazendo-o sujeito ativo de uma “rede de relações inesgotáveis”. Já que a literatura é um objeto “incerto”, tem-se uma “abertura” que reconfigura a relação autor-texto-leitor, como um “novo barroco”, diálogo teórico que será explorado num dos tópicos do Capítulo III desta tese. Eco cita Mallarmé para demonstrar como o espaço em branco em torno da palavra e o jogo tipográfico das palavras, por exemplo, condicionam composições espaciais que “contribuem para entender o termo num halo de indefinição, para impregná-lo de mil sugestões diversas” (ECO, 2010, p. 46).



(Un coup de Dés, de Mallarmé)

Estas “mil sugestões diversas” exemplificam bem a realidade das poéticas digitais em torno das quais criei as seis categorias de análise. Nessas estéticas, plurívocas e indefinidas, tem-se uma série de possibilidades móveis e intercambiáveis de significação poética na medida em que o leitor promove diversos feixes de relações em torno dos sistemas signos indicados pelas categorias, processo de leitura, de “operação” e “manobra” do objeto que corresponde à noção de obra aberta colocada por Umberto Eco.

É justamente nesse intercâmbio de relações que reside a força interpretativa do método *CAPODI*, movimento de leitura dialético em que se define limites relacionáveis de interpretação entre as categorias em busca do máximo de ambiguidade e abertura nas obras, “entendendo-se por ‘obra’ um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar das perspectivas” (ECO, 2010, p. 23).

Para Umberto Eco, a noção de “obra aberta” estabelece um modelo hipotético que poderia explicar e exemplificar as direções da arte contemporânea em torno de várias tendências poéticas, elaborando assim um modelo indicativo para diversos fenômenos. A poesia digital tem, neste sentido, uma “forma” que se caracteriza por um sistema de relações comuns a outros sistemas.

Ou seja, sua forma adquire contornos que envolvem sistemas linguísticos, sonoros, computacionais, pictóricos etc., todos voltados para uma estruturação “aberta” e “ambígua”. As categorias existentes em cada obra, como será defendido no próximo capítulo, representam uma poética da obra aberta, exigindo do leitor, como veremos, a intervenção na forma de composição através da identificação, escolha e apreciação de categorias representativas dos processos poéticos de significação:

A definição de “aberta” dada a essas obras, ainda que sirvam magistralmente para delinear uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão. (*Op. cit.*, p. 39-40)

Essa abertura proporcionada ao leitor pela estrutura possibilita a organização de uma série de efeitos de sentido que, através de estímulos variados, dá vazão a significações

poéticas variadas advindas dessa dialética obra aberta-intérprete, dialética compreendida segundo perspectivas diversas de análise em que cada leitura seria uma execução da obra, ou seja, cada execução da estrutura da obra seria uma leitura frutiva, o que pode ser facilmente obtido com a utilização do método proposto aqui, em torno de categorias analíticas de poéticas digitais. Diz Umberto Eco que:

O autor produz uma forma acabada de si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (um sinal de trânsito, ao invés, só pode ser encarado de maneira única e inequívoca, e ser for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser *aquela* sinal com aquele significado específico). Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (*Op. cit.*, p. 40)

O que Eco nos mostra é que existem na leitura da obra aberta atos conscientes de liberdade frutiva, não podendo ser efetivamente compreendida se o intérprete não a reinventar num processo de diálogo criativo com o autor que propõe a obra de modo a produzir uma maior abertura possível. Tal abertura nas poéticas digitais pode ser observada na capacidade do leitor de adequar suas experiências à utilização ou não das categorias poético-digitais em suas abordagens. Isso vai depender do conhecimento prévio do leitor, suas experiências em campos diversos e suas motivações estéticas para leitura.

Naturalmente um leitor que não conheça minimamente estéticas composicionais sentirá enorme dificuldade em absorver e interpretar categorias como a do *Verbo-digital* e/ou a categoria *HHMI*, por exemplo, assim como um conhecedor do conceito de tradução intersemiótica vai se beneficiar na abordagem da categoria *Tradução-intercódigos*, e um

conhecedor de poéticas sonoras vai ter facilidade em identificar e utilizar a categoria *Sonoro-poético-digital* em sua análise, citando apenas alguns exemplos da importância do conhecimento de mundo do leitor no momento de se captar eficientemente as sugestões de sentidos das obras com base no método de leitura *CAPODI* para poéticas digitais.

Com a poética da sugestão a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente disposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela esse gênero de “abertura”. (ECO, 2010, p. 46)

Para Eco, como podemos ver, uma obra de arte é uma estrutura que pode ser usada de forma livre e criativa tanto pelo leitor quanto pelo próprio autor, dadas suas contínuas possibilidades de abertura. Na busca dos sentidos poéticos-digitais, a utilização das categorias coloca o leitor no centro de uma rede de relações interpenetrantes em torno de graus de aproximação e pontos de encontros na leitura que são utilizados simultaneamente em grandes quantidades de graduações e dimensões possíveis, dinamizando, multiplicando e problematizando instrumentos de assimilação do objeto.

O método de leitura para poéticas digitais aqui proposto dialoga com a noção de obra aberta na medida em que encara as categorias como como peças de um todo estético, partes de um sistema que se configura inseparavelmente da mistura sígnica de sua estrutura. A imagem só gera um sentido aberto e ambíguo na medida em que se relaciona com o verbo, o som, o movimento, as cores etc., ou mesmo com todos juntos. Ou seja, qualquer uma das categorias terá uma maior ressonância de sentido quando em tensão com as outras categorias, os outros efeitos de sentido, cabendo ao leitor saber realizar esta leitura gestaltiana.

Uma ou mais categorias terão uma maior carga de significação, enquanto outras poderão nem estar presentes na obra ou apenas presentes e pouco expressivas. Diz Eco

que “o objeto, para ser definido, deve ser transcendido em relação à série total da qual ele, enquanto uma das possíveis aparições, é membro” (ECO, 2010, p. 58). Este tipo de “abertura” encontra-se em cada ato perceptivo na leitura de um poema digital, o que caracteriza cada momento de nossa experiência de leitura, já que cada fenômeno poético – imagético, sonoro, verbal, temporal, tradutor, hipertextual, multimidiático e interativo – é habitado por certa potência semiótica para a linguagem desautomatizadora da poesia, cabendo ao leitor entrelaçar e traduzir os sentidos. Neste sentido, vejamos o que diz Umberto Eco:

Os infinitos pontos de vista dos intérpretes e os infinitos aspectos da obra se correspondem e se encontram e se esclarecem reciprocamente, de maneira que determinado ponto de vista consegue revelar a obra inteira somente se conseguir captá-la naquele seu particularíssimo aspecto, assim também um aspecto peculiar da obra, que a desvende inteira sob uma nova luz, deve esperar o ponto de vista capaz de captá-lo e projetá-lo. (*Op. cit.*, p. 64)

A projeção de significações variadas e relacionáveis na leitura demonstra que a “abertura” é condição fundamental do fruidor e do artista contemporâneo em diversos níveis de intensidade. Enfim, por enquanto, o que a *Obra Aberta* de Eco nos mostra (e continuará nos mostrando no capítulo das análises) é que temos instaurado nas poéticas contemporâneas novas relações entre artista e público, com uma “nova mecânica da percepção estética”. Ou seja, temos uma “nova relação entre contemplação e uso da obra de arte” (*Op. cit.*, p. 66).

Portanto, a poesia digital, como as poéticas contemporâneas tratadas por Umberto Eco, apresenta-nos uma série de novas formas que exigem do leitor uma nova mobilidade para as interpretações, pautada por múltiplas variedades e complexas perspectivas.

Muitas das características dessa poesia dos computadores (como passaremos a tratar agora no próximo e último tópico deste primeiro capítulo) podem ser vistas já na poesia concreta, por isso a enfocaremos na perspectiva de ser ela uma poesia *avant la lettre* digital. Tais relações da poesia concreta com a poesia digital serão importantes para que possamos melhor entender o surgimento de algumas das categorias do método *CAPODI*.

5. A Poesia Concreta como poesia *avant la lettre* digital

“Como ‘arte geral da linguagem’ [a poesia concreta] as relações intersemióticas com a publicidade, imprensa, o rádio, a televisão, o cinema entre outros meios, prenunciam uma abertura para o universo tecnológico atual”

*(Arte e interatividade: Autor-Obra-Recepção-
Julio Plaza)*

Será importante, neste momento do trabalho, finalizar o primeiro capítulo fazendo um *link* necessário com o próximo, no qual se apresentará, discutirá e problematizará as categorias poético-digitais criadas como hipótese para o método de leitura *CAPODI*. Conhecer bem essa tradição poética advinda da poesia concreta é fundamental para melhor compreender as estratégias de leituras baseadas em categorias poético-digitais.

Vejamos como a poesia concreta pode ser vista, com as devidas proporções, como uma poesia *avant la lettre* digital, já que se estabeleceu, vista de hoje, como um momento de passagens para as estéticas poéticas nos meios computacionais, apresentando em sua essência as mudanças que hoje são básicas nas poéticas dos computadores, o que eleva o *verbivocovisual* joyciano – elemento essencial na poesia concreta – a situações multipotencializadas e até mesmo novas.

Dialoguemos então com a *Teoria da Poesia Concreta* (2006), textos críticos e manifestos escritos por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, de 1950 a 1960. Na introdução à 1ª edição, em 1965, Haroldo de Campos demonstra como o movimento da poesia concreta apresentou problemas e propôs opções para a criação de uma “nova informação estética”. Para Haroldo de Campos, “um movimento que tem vitalidade para criar e reproduzir, para gerar variantes” (CAMPOS, H., 2006, p. 10). Vê-se na poesia digital claramente uma dessas variantes, mantendo um “pluripercorso de ideias em ação e evolução”. Diz Haroldo que “as questões fundamentais que o movimento de poesia concreta agitou em matéria de teoria do poema e de criação constituem o núcleo dos debates da poesia e da poética atuais” (*Op. cit.*, p. 11).

Para melhor entender como a poesia concreta direcionou muito do que hoje vemos na poesia dos computadores, vejamos agora o que Augusto de Campos diz no texto “Pontos-periferia-poesia concreta”:

A verdade é que as “subdivisões prismáticas da ideia” de Mallarmé, o método ideogrâmico 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 como 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, A., 2006, p. 42)

Este novo conceito de composição é hoje nitidamente trabalhado em poesias digitais, agora potencializado sob o efeito dos *softwares* no suporte computacional. Muitas traduções intersemióticas realizadas com poesias concretas, traduzindo-as para o suporte computacional, comprovam isso. “*Cinco poemas concretos*”⁷, poesia digital de Christian Caselli é um exemplo entre tantos outros. O próprio Augusto de Campos realizou muitas experiências neste sentido, incorporando à sua poesia novas mídias, como eventos multidisciplinares, holografias, projeções em laser, painéis eletrônicos e artes digitais.

As categorias *Imagético-digital* e *Sonoro-poético-digital*, por exemplo – que serão apresentadas logo mais, entre outras, para desenvolver o método de leitura proposto nesta tese – representam bem esta nova “organoforma” advinda da poesia concreta e instaurada na poesia digital, já que se realizam em torno de uma lógica não-discursiva mas sim ideográfica, muitas vezes considerando as palavras, citando Sartre, como coisas e não como signos. Diz Augusto de Campos, no artigo “Poesia concreta”:

As palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui esta distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que *os poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estrutura ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual”. (*Op. cit.*, p. 55-56)

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>. Acesso em 13 de agosto de 2016.

Tal entidade poética todo-dinâmica da poesia concreta, geradora de ideia, “verbivocovisual”, configurou-se no meio computacional como entidade *verbivocovisual-digital*. Tendo agregado e redefinido as noções de palavra, condensação, visualidade, ideograma, som, tempo, movimento, grafismo, parataxe, isomorfia e de dinâmica – entre outras noções já existentes na poesia concreta – o *verbivocovisual-digital* oferece, ainda, noções poéticas de hipertextualidade, hiper e multimidialidade, digitalização, tradução intersemiótica e interatividade, o que amplia e redefine a noção de “cultomorfologia” existente na poesia concreta.

No texto *Arte concreta: objeto e objetivo*, Décio Pignatari trata das fases de evolução da poesia concreta citando as relações de elementos verbivocovisuais (“passagem do verso ao ideograma, do ritmo linear ao ritmo espaço-temporal”), como “novas condições para novas estruturas da linguagem” (PIGNATARI, 2016, p. 63). Hoje, com o suporte computacional, composto por *hardwares* e *softwares*, tem-se definitivamente novas e ainda mais instigantes condições para se produzir poesias. Se Pignatari já chamava atenção para a característica da poesia concreta de “absorver as preocupações das demais correntes artísticas” (*Op. cit.*, p. 64), na poesia digital observa-se uma continuidade desta tendência de diálogo com diversos outros sistemas sígnicos, artísticos e não-artísticos, o que será visto no Capítulo III, no qual serão realizadas análises para aplicação e problematização do método que será proposto no Capítulo II.

Pensando nas categorias poético-digitais a serem defendidas nesta tese como funções sígnicas das novas estéticas com novas possibilidades de significação, e também pensando nelas como elementos poéticos que se desenvolveram em boa parte na poesia concreta, cito algumas passagens que podem exemplificar isso: “O poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções”; “O núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema”; “Funções-relações gráfico-fonéticas” (PIGNATARI, 2006, p. 72). “Atualização ‘verbivocovisual’ do OBJETO virtual”; “Assedia o OBJETO mentado em suas plurifacetadas”; “Linguagem adequadamente criativa contemporânea”; “Tensão para um novo mundo de formas, VETOR para o futuro” (CAMPOS, H., 2006. p. 73 e 76).

Tais relações da poesia concreta com a poesia digital podem ser ainda mais explicitadas no fato de que a poesia digital, como a poesia concreta, compreende uma “dialética de

formas” que as caracteriza não como “comunicação-signo”, mas como “comunicação de formas”. Tal comunicação sintético-ideogrâmica, proposta pela poesia concreta, também é vista na poesia digital, com um ritmo específico que envolve diversos elementos composicionais. Vejamos o que diz Haroldo de Campos no texto “Evolução de formas: poesia concreta” para que possamos reconhecer na poesia digital uma inevitável similitude com o que é dito em suas palavras:

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia da maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeias consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos da composição. (CAMPOS, H., 2006, p. 81)

Como podemos constatar, a poesia digital apresenta traços marcantes da poesia dos computadores, objeto sistemático de formas que cria uma nova realização rítmica e ideográfica, espaciotemporal. Se a poesia digital põe em xeque a estrutura lógica discursiva tradicional, cheia de hipertextualidade, interatividade, movimento, cores etc., a poesia concreta já havia causado essa fissura problematizadora na teoria da composição poética.

Veremos, por exemplo, na análise do poema digital **(Des)ordem**, de Fernando Aguiar, no Capítulo III, que a palavra em sua estrutura, assim como já trabalhada na poesia concreta, é desprovida de sua carga de conteúdo como elemento predominantemente discursivo para tornar-se um material de trabalho de mesma importância com outros elementos do poema, como imagens, cores e movimento, além da possibilidade de interatividade encontrada em sua estética, sendo estes últimos elementos próprios da reconfiguração exercida na poesia computacional.

Estas relações colocam a discursividade de lado em busca de uma dinâmica processual em torno de uma relação de materiais, procedimento descrito por Haroldo de Campos, no texto “Poesia concreta-linguagem-comunicação”, como sendo o problema do poema um “problema de relações” (CAMPOS, H., 2006, p. 111). Diz ele, reforçando a mesma ideia de leitura de poéticas digitais aqui defendida, que “saber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto” (*Op. cit.*, p. 118).

A dificuldade para a compreensão das estruturas-conteúdos vistas nos poemas digitais (problema que gerou a execução desta tese) também foi e ainda é vista na absorção da poesia concreta, pois, como diz Haroldo:

Apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consciência estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura. (CAMPOS, A., 2006, p. 119)

Basicamente, a dificuldade nas leituras dos conteúdos-estruturas, tanto da poesia concreta quanto na poesia digital, está também no nível de compreensão não-verbal do leitor, exigindo dele a identificação de uma *metacomunicação*, ou seja, as relações existentes entre as codificações não-verbais e verbais na comunicação das formas, em suas parte e no todo.

Décio Pignatari, no texto “Poesia concreta: organização”, diz que “o problema da significação está intimamente ligado ao problema da relação entre o todo e as partes” (PIGNATARI, 2006, p. 125). No caso da leitura de poéticas digitais, o desafio, assim como na poesia concreta, será relacionar o todo com suas partes⁸. A ideia é captar seu ritmo próprio, ou seja, sua força relacional, compreendendo a dinâmica estética em progresso de forma dialética.

Essa estrutura-conteúdo vista nos poemas digitais e em várias poéticas contemporâneas pode ser bem explicitada nas palavras de Haroldo de Campos quando trata da poesia concreta ao dizer que “o poema concreto é submetido a uma consciência rigorosamente organizadora, que o vigia em suas partes e no todo, controlando minuciosamente o campo de possibilidades abertos ao leitor” (CAMPOS, H, 2006, p. 142). Sem dúvida, o campo de possibilidades de leitura proporcionado pela estrutura-conteúdo da poesia concreta é um campo ainda mais aberto na poesia digital por conta do novo suporte.

⁸ Segundo o método *CAPODI*, as partes que devem ser relacionadas ao todo numa poesia digital, associando formas e não ideias, giram em torno das seis categorias que logo mais serão discutidas.

Isso fica ainda mais claro quando observamos o que Haroldo de Campos escreve no texto “Aspectos da poesia concreta”, no qual levanta questões e as responde de acordo com a proposta concretista. A quinta pergunta do texto é: “Não se encaminham os concretistas à descoberta da ‘máquina’, semelhante à arte combinatória de Raimundo Lullo?” A resposta diz muito do que este tópico está tratando, vendo a poesia concreta como antecipatória da filosofia de composição da poesia digital. Diz ele:

A poesia concreta é uma poesia “em situação”. Ela não se recusa (...) à máquina e aos seus produtos (...) Para começar, o poema concreto – como o quadro concreto pintado a revólver – é composto diretamente à máquina: o espacejamento fixo e a regularidade dos tipos permitem, com esse instrumento de trabalho típico do homem moderno (...) A poesia concreta é uma arte do presente: isto não obsta, porém, que ele possa prever, no futuro, a aparição de outros meios de comunicação escrita que a possam beneficiar ou mesmo pense em pôr a seu serviço meios já existentes e não experimentados ainda em fins criativos (Augusto de Campos, em *noigandres* 2, já considerava a possibilidade de utilizar luminosos ou *filmeletras* para os poemas em cores do “poetamenos”) (...) (CAMPOS, H., 2006, p. 147-148, grifos do autor)

Observa-se na passagem acima o quanto as possibilidades de uma arte combinatória realizada através de meios eletrônicos, como a cibernética, já interessavam ao poeta concreto através das novas perspectivas para organização da estética poemática. Diz Haroldo de Campos ainda neste sentido e em relação à música concreta que:

Quanto aos futuros instrumentos que o artista criativo terá à sua disposição, convém lembrar as palavras incisivas de Pierre Schaeffer (*À la Recherche d’une Musique Concrète*): “Começam a ser concebidas e construídas máquinas capazes de ler, isto é, de traduzir o grafismo em sons. São as primeiras máquinas verdadeiramente falantes. Assim poderão existir máquinas suscetíveis de traduzir o mundo do espaço num mundo de duração. Retomando o exemplo precedente, essas máquinas poderiam traduzir em sons uma composição pictórica. Espíritos fechados em um falso espiritualismo se indignarão com esse pensamento, e a palavra robô será pronunciada (não sem um certo automatismo...). Não se trata de espera de tais máquinas a criação de uma sinfonia automática, mas sim os meios ilimitados duma sinfonia voluntária. Tudo dependerá do quadro a ser lido e das relações funcionais que o artista técnico estabelecerá entre os valores espaciais e temporais. (CAMPOS, H., 2006, p. 148-149)

Após as palavras de Haroldo, fiquemos, enfim, como as palavras de Melo e Castro e de Antonio Risério. Para Castro, “a poesia concreta é o psico-estético da atual poesia digital, ou seja, da infopoesia e da videopoesia”⁹. Para Antonio Risério:

Na verdade, a década de 50 é decisiva para a formação do panorama em que hoje nos movimentamos. Período da concepção da pílula anticoncepcional, da explosão do *rock’n’roll*, do avanço da televisão, do “sputinik” e dos “luniks” iniciando a Era Espacial, da afirmação dos computadores eletrônicos, etc., este também é o momento das “neovanguardas”, substituindo as formulações fragmentadas e a pirotecnia verbal dos futuristas pelo programa coerente, o “plano piloto”, espécie de “alta pesquisa” estética de caráter quase laboratorial. Seu exemplo mais acabado, como bem viram Max Bense e Octávio Paz, está no movimento internacional de poesia concreta, *Konkrete dichtung*, e em especial no concretismo brasileiro, nucleado no grupo *noigandres*. (RISÉRIO, 1998, p. 71)

A poesia concreta, neste sentido, pode ser vista como poesia pré-digital já que, como diz Risério, “a viagem poética pelos novos media – da holografia à poesia no computador – descende em linha direta das vanguardas históricas e das neovanguardas” (*Op. cit.*, p. 72), e “o que interessa das vanguardas, em nossa conjuntura, é a incitação à invenção. A disposição para experimentar. A ideia de liberdade da linguagem” (*Op. cit.*, p. 73).

Colocados problemas fundamentais a serem discutidos quando se pesquisa poesia digital, vejamos, finalmente, como se configura o método de leitura *CAPODI* para poéticas digitais. A seguir, as categorias serão explicadas e exemplificadas em várias abordagens, mas apenas no Capítulo III teremos o emprego do método em leituras mais verticalizadas e aprofundadas.

⁹ Jornal Ipanema. Disponível em <http://www.jornalipanema.com.br/blog/andrea-freire/2677/a-poesia-digital-de-ernesto-de-m-e-castro>. Acesso em 17 de novembro de 2016.

CAPÍTULO II – Método de leitura *CAPODI (Categorias Poético-Digitais)*¹⁰

A hipótese da existência de algumas categorias poético-digitais defendida nesta tese está embasada no conceito de poesia digital como vivência de um sistema decorrente de uma experiência múltipla, de um evento intersemiótico. Para Peirce, “a hipótese é verdadeira na medida em que aquelas predições se verificam, (...) sujeita a prováveis modificações que se seguiriam a futuros experimentos” (PEIRCE, 2010, p. 30). Diz ele:

Pelo termo “predição virtual” entendo uma consequência experimental deduzida da hipótese, e escolhida entre possíveis consequências, independentemente do fato de ser conhecida, ou acreditada, de ser verdadeira ou não; de tal forma que no momento em que é escolhida como verificação da hipótese, encontramos-nos em estado de ignorância quanto a se irá comprovar ou refutar a hipótese ou, pelo menos, não escolhemos uma verificação que não deveríamos ter escolhido se fôssemos assim ignorantes. (*Op. cit.*, p. 30-31)

Foi esta “predição virtual”, portanto, a que norteou a configuração das categorias poético-digitais nesta tese. Que os exemplos e argumentos apresentados no decorrer do trabalho sejam claros o suficiente para se obter a coerência necessária a esta predição. Diante de poéticas tão indeterminadas e de difícil leitura, em caminhos múltiplos e de complexos dinamismos interpretativos, este método tem como característica prática a de ser usado não como caminho único de abordagem, mas como uma chave de acesso eficiente para se ler poéticas digitais, na medida em que a seleção e destaque de uma ou mais categorias como ponto de partida de leitura faria com que todos os outros sentidos se relacionassem aos inicialmente destacados.

¹⁰ “É desejável que qualquer ramo da ciência tenha um vocabulário que forneça uma família de palavras cognatas para cada conceito *científico*, e que cada palavra tenha um único e exato significado, a menos que seus diferentes significados se refiram a objetos de diferentes categorias que nunca poderão ser confundidas umas com as outras. (...) A ciência está continuamente ganhando novos conceitos, e todo novo conceito científico deveria receber uma nova palavra ou, melhor, uma nova família de palavras cognatas. (...) Todos deveriam esforçar-se por manter imutável e exata a essência de cada termo científico, embora uma exatidão absoluta não chegue a ser concebível” (PEIRCE, 2010, p. 40, grifo do autor).

Por exemplo, numa abordagem pode-se escolher começar a leitura interpretativa de uma poesia digital a partir do *Verbo-digital* para relacioná-lo aos outros sentidos. Pode-se também, por outro lado, começar a análise pela perspectiva da interação, destacando-se, portanto, a categoria *HHMI*. Enfim, a escolha pode ser a da *Sonoro-poético-digital* como chave inicial de acesso, ou mesmo a *Imagético-digital*, dependendo de cada analista e de sua individualidade e autonomia na absorção do método.

1. A semiótica peirceana como base teórica do método

O uso da semiótica peirceana em nossa abordagem é fundamental para uma melhor aproximação de nosso objeto. Isso devido à sua capacidade de possibilitar a observação científica lógico-racional de qualquer tipo de semiose, ou seja, a observação de como se dá o sentido e sua condição de verdade (seu processo de significação). A semiótica peirceana é uma filosofia pragmática que também foi chamada por ele de Lógica, por assemelhar-se ao raciocínio matemático. Sua doutrina dos signos funciona através de observações e raciocínios abstratos que podem ser capazes de abordar os mais diferentes tipos de linguagens através da busca das condições de verdade das representações.

O objetivo da utilização da semiótica triádica peirceana é observar nos signos estéticos digitais suas normas e naturezas de combinação para um melhor delineamento dos efeitos poéticos dos meios computacionais. A proposição geral do método *CAPODI*, neste sentido, está voltada para a busca das possibilidades lógicas dos signos estéticos digitais, a busca dos fatos presentes neles e também para a busca de suas leis.

A importância da fenomenologia de Peirce aplicada aos estudos literários, em nosso caso específico, a um objeto poético-digital, reside – mais do que tudo e entre outras coisas – em sua capacidade de situar os signos verbais em meio aos outros signos não-verbais, demonstrando as relações intersistemas e suas analogias intercódigos, tudo sendo abordado na perspectiva de uma base conceitual comum. Como diz Pignatari (2004), assim pode-se ter uma melhor compreensão do fenômeno literário. Tal aplicação nos ajudará, enfim, na apresentação do poema de forma inusitada, mais interessante do que o normal, apresentando significados que podem passar (e geralmente passam) despercebidos numa primeira leitura ou em leituras desatentas.

1.1. Semiótica triádica

Diz Peirce que “um caráter triplo envolve a concepção de síntese” (PEIRCE, 2010, p. 11). A proposta teórica desta tese, neste sentido, é relacionar as categorias poético-digitais (*Verbo-digital*, *Imagético-digital*, *Sonoro-poético-digital*, *Tempo-poético-digital*, *HHMI* e *Tradução intercódigos*) às categorias peirceanas de *Primeiridade*, de *Secundidade* e de *Terceiridade*, para, a partir daí, estabelecer sínteses interpretativas crítico-criativas dos poemas digitais analisados.

O resultado da interpretação será um sentido poético-digital extraído da interpenetração sígnica das categorias triádicas de Peirce nas categorias do método *CAPODI*, categorias estas que ora podem apresentar um sentido em que se destaca a relação dos signos com eles mesmos (*Primeiridade*), ora podem destacar a relação dos signos com seus objetos (*Secundidade*), ora a relação dos signos com seus interpretantes (*Terceiridade*), ou mesmo podem estar bem harmonizados na semiose. Segundo Peirce, nestas relações triádicas pelas quais se estabelecem os sentidos, a **Comparação** participa da natureza das possibilidades lógicas (*Primeiridade*); o **Desempenho** participa da natureza dos fatos efetivos (*Secundidade*); e o **Pensamento** participa da natureza das leis (*Terceiridade*). Será necessário para isso criar premissas, estabelecer relações, determinar métodos de inferência e adotar hipóteses provisórias para se comprovar a concordância ou não dos sentidos extraídos. Aplicar as categorias poéticas digitais ao raciocínio triádico do signo peirceano é demonstrar que “todos os fatos plurais podem ser assim reduzidos a fatos triplos”, ou seja, a fatos sobre um objeto; a fatos sobre dois objetos (relação); ou a fatos sobre vários objetos (fato sintético) (PEIRCE, 2010, p. 11), todos eles sendo vistos de forma relativa e não-relativa, através de proposições gerais – particulares e universais.

Diz Peirce que “ser uma proposição encarada como relativa ou não-relativa depende do emprego que dela se faça num argumento” (PEIRCE, 1975, p. 113). Nosso argumento, portanto – como todo argumento, segundo o autor – seguirá uma classe geral de argumentos análogos, através de uma perspectiva triádica: **dedução** (“*Podem ser necessárias ou prováveis*”; “*De premissas verdadeiras elas deverão invariavelmente levar a conclusões verdadeiras*”; “*dedução estatística*”; “*dedução provável*”); **indução** (“*Método de elaborar Símbolos Dicentes relativos a uma questão específica*”; “*A longo prazo, desvelará a verdade ou conduzirá a uma contínua aproximação da verdade, no*

que concerne a qualquer problema”; “*A verificação de uma previsão geral é um método que consiste em identificar ou criar as condições de previsão*”; e **abdução** (“*Método de elaborar previsão geral sem qualquer garantia positiva de que ela se concretizará*”). A síntese interpretativa é, neste sentido, fundamental para o “interesse da inteligibilidade”, para o “eu penso sintetizador” peirceano. Ler poéticas digitais dentro de suas realidades multissistêmicas requer essa capacidade semiótica da síntese para a compreensão e busca da verdade dos signos digitais. Diz Peirce que:

O trabalho do poeta ou novelista não é profundamente tão diferente do trabalho do homem de ciência. O artista introduz uma ficção, porém não uma ficção arbitrária; essa ficção demonstra afinidades às quais a mente atribui uma certa aprovação ao declará-las belas, o que, se não corresponde dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. O geômetra desenha um diagrama que não é necessariamente uma ficção, mas que é, pelo menos, uma criação, e através da observação desse diagrama ele é capaz de sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária. As realidades compelem-nos a colocar algumas coisas num relacionamento estrito, e outras num relacionamento não tão estrito, de um modo altamente complicado e ininteligível no (para?) o sentido; mas é a habilidade da mente que apanha todas essas sugestões de sentido, acrescenta muita coisa a elas, torna-as precisas e as exhibe numa forma inteligível nas intuições do espaço e do tempo. (PEIRCE, 2010, p. 17)

É justamente a habilidade de fazer sínteses que fará da leitura de poemas digitais um efetivo exercício de interpretação, utilizando para isso capacidades semióticas que envolverão a abstração e a relação na busca dos sentidos. Naturalmente, para se abordar uma poesia digital aplicando o método *CAPODI*, será necessário por parte do leitor um conhecimento razoável sobre a semiótica triádica de Charles Sanders Peirce, sua filosofia pragmaticista geral, sem a qual a eficiência das leituras pode ser prejudicada. Será necessário por parte do leitor, portanto, certa noção sobre o processo tricotômico da semiótica peirceana. Ao aplicá-la, no entanto, faço minhas as palavras de J. Teixeira Coelho Netto, no livro *Semiótica, Comunicação e Informação*, quando diz:

Os estudos de Peirce, para os não-iniciados, exigem um fio de linha mínimo permitindo a entrada num labirinto de textos que continuamente se reproduzem e se sobrepõem a fim de aperfeiçoar-se. A descrição que se seguirá, portanto, não abordará mais do que os primeiros centímetros desse fio e procurará justificar-se dentro dessa dimensão. (PEIRCE, 2010, p. 52)

1.2 SIGNO

1.2.1 Conceito de signo

Um signo, para Peirce, é justamente tudo aquilo que tem um poder de representar. Representa outra coisa, um novo signo, algo fora dele, seu objeto. Este novo signo (o objeto), como referencialidade do primeiro signo, tem em si uma potencialidade de gerar outro signo, o interpretante – caracterizando assim um processo triádico de produção de sentido, o que Peirce chama de semiose, vista por ele como processo que o signo percorre, partindo das qualidades materiais do signo (*Primeiridade* - fundamento do signo), passando por seus objetos (*Secundidade*) e chegando aos seus interpretantes (*Terceiridade*).

O sentido está justamente nessa dinâmica sígnica que vai da *Primeiridade* à *Terceiridade*, até que o sentido estabelecido envolve-se em uma nova *Primeiridade* que vai até nova *Terceiridade*, numa contínua semiose que pode apenas ser interrompida, mas nunca finalizada, o que Peirce chamou de semiose ilimitada.

Tem-se, então, uma tríade que corresponde ao que ele chamou de Faneroscopia, uma visão pragmática do mundo (*Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*), algo que poderia nos conduzir em direção às diversas áreas do conhecimento com uma capacidade mais prática de observação. Diz ele que “para que algo seja um signo deve ‘representar’ (...) algo diverso que é seu objeto” (PEIRCE, 2010, p. 95). Diz isso para demonstrar que “um signo parte de um signo”, podendo ele ter mais de um objeto (objeto complexo) (*Op. cit.*, p. 96).

1.2.2 Os objetos do signo

Para Peirce, o Objeto Imediato é o objeto dentro do signo, “como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto, da representação dele no signo” (PEIRCE *apud* NOTH, 2003, p. 68). Já o Objeto Dinâmico é o objeto fora do signo, podendo ser indicado apenas no processo de semiose, “aquilo que pela natureza das coisas, o signo não pode exprimir e só pode indicar, deixando para o intérprete descobri-lo por experiência colateral” (*Op. cit.*, p. 68).

J. Teixeira Coelho Netto (2010), ao tratar da semiótica peirceana, diz ser indispensável estabelecer a distinção entre Objeto Imediato e Objeto Dinâmico. Para ele:

Esta distinção torna-se necessária porque o Objeto Imediato pode envolver algum tipo de interpretação errônea, dando do objeto uma representação falsa e diferente daquilo que ele realmente é. (...) Para Peirce, em princípio não se podia falar de uma realidade que não se pudesse conhecer, e para ele o processo de interpretação sucessiva (semiose) continuaria sempre até que se chegasse a uma última interpretação cujo resultado seria, necessariamente, a identificação plena entre o que pensamos ser um objeto e sua condição real. (...) Por certo, a crença de Peirce na possibilidade de um conhecimento ilimitado e definitivo das coisas, e na existência de uma ‘interpretação final’, não é partilhada por todos indistintamente. Talvez o que levou parte da semiótica ou da semiologia a afastar a questão do objeto tenha sido exatamente essa impossibilidade ou pequena probabilidade de falar-se na existência de *um* único Objeto final do qual se pudesse ter uma interpretação inequívoca; diante da dificuldade de se chegar a este estágio, preferiu-se então explicar o processo de significação como um processo interno ao signo, fosse qual fosse seu objeto (isto é, dispensando a análise do objeto). É o caso da análise de Hjelmslev. No entanto, mesmo admitindo a inexistência de um ‘interpretante final’ ou Objeto Final, a distinção entre Objeto Imediato e Dinâmico é útil e pertinente se se pretende uma semiótica do concreto – a única que realmente interessa e para a qual esse ponto final só pode intervir como meta distante”. (COELHO NETTO, 2010, p. 69-70)

Distinguir tais objetos nas abordagens, sempre que necessário, portanto, é importante para uma análise mais detalhada da representação dos signos poéticos digitais a serem destacados no método de leitura aqui proposto.

1.2.3 Os interpretantes do signo

Para Peirce, há três interpretantes: o **Imediato** (qualidade da impressão que um signo pode produzir, sem necessariamente se ter uma reação atual, o que nada mais é do que a potencialidade do signo, o efeito que pode produzir numa mente, enfim, uma interpretabilidade possível); o **Dinâmico** (efeito real produzido por um signo sobre um intérprete, a experimentação real e singular de cada ato); e o **Final** (opinião definitiva ligada ao campo das leis e do hábito, resultado da interpretação de um signo suficientemente considerado). Utilizando o filtro de J. Teixeira Coelho Netto, temos:

O Interpretante Imediato de um signo é o interpretante tal como se revela na correta compreensão do próprio signo. Interpretante

dinâmico é o efeito concreto determinado pelo signo, e Interpretante Final é o modo pelo qual o signo tende a representar-se, ao fim de um processo, em relação a seu Objeto. (COELHO NETTO, 2010, p. 71)

Observa Peirce que do Interpretante Final pode-se dizer que é:

Aquilo que finalmente se decidiria ser a interpretação verdadeira se se considera-se o assunto de um modo tão profundo que se pudesse chegar a uma opinião definitiva” (PEIREC *apud* NETTO, 2010, p. 71).

Continua J. Teixeira Netto:

Em outras palavras, seria aquela interpretação final ou última a que se chegaria quando o Objeto Imediato identifica-se com o Objeto Dinâmico – quando se chegasse ao real, ao definitivo, quando se conhecesse plenamente uma coisa ou vento. Pode-se dizer que é no mínimo discutível a existência desse Interpretante Absoluto. Considera-se que, na teoria de Peirce, o que mais chega perto desse tipo de interpretante seriam os princípios lógicos. (NETTO, 2010, p. 71)

1.2.4 Divisão e categorias dos signos

Será destacada em nossa abordagem a tricotomia mais importante da semiótica peirceana, a por ele mais desenvolvida, a que se refere à relação do signo com seu objeto. Ou seja, um dos caminhos de leitura do método *CAPODI* é identificar níveis e predominâncias das formas de representação baseadas no *ícone*, no *índice* e no *símbolo* – campo da *Secundidade*, o que não se impede de apresentar, se necessário, a importância das outras tricotomias: *qualisigno*, *sinsigno*, e *legissigno* (relação dos signos em si, em seus fundamentos) – campo da *Primeiridade*, e; *rema*, *dicissigno* e *argumento* (relação dos signos com seus interpretantes) – campo da *Terceiridade*. Naturalmente, nem sempre é muito simples conseguir destacar algum destes três signos em relação com seu objeto, mas a observação e consequente consciência de suas complexidades é, sem dúvida, uma forma coerente de se buscar os sentidos¹¹.

¹¹ “O signo (...) é em parte causado pela referência feita e em parte por fatores sociais e psicológicos constatáveis através dos efeitos causados pelo signo sobre a atitude do receptor e de terceiros. (...) Dificilmente um tipo de signo deixa de estar marcado pela presença de outro ou outros” (COELHO NETTO, 2010, p. 56-57).

Sendo assim, apresentaremos um olhar conceitual sobre as recorrências de determinadas categorias através da ênfase dos modos de representação nos objetos observados e chamar atenção sobre seus processos de significação e as eventuais misturas e predominâncias de uma(s) ou outra(s).

Identificar autores que tragam em suas poesias digitais a predominância de algumas destas categorias – ou uma singular harmonia entre algumas delas ou entre todas elas – pode ajudar num mapeamento de muitas poéticas digitais disponíveis. Algumas podem trazer, por exemplo, a *Tradução-intercódigos* sempre dialogando com a *Sonoro-poético-digital*; outras, por outro lado, podem explorar a categoria *HHMI* sempre em relação com uma interação realizada diretamente nos símbolos do *Verbo-digital*. São inúmeras as possibilidades de relação entre as categorias e inúmeras as possibilidades de reflexão neste sentido. Vamos enfim ao esquema da semiótica triádica de Peirce e à configuração do método de leitura *CAPODI* para poéticas digitais.

Semiótica triádica de Charles Sanders Peirce



2. Categorias poético-digitais

O que veremos a seguir é uma busca por um modelo estrutural que apresente uma gramaticalidade organizadora da linguagem artística binária dos computadores. As categorias a serem apresentadas também podem ser vistas como ressonâncias de sentido em meio aos processos de significação poético-digitais. Tais ressonâncias de sentido são o resultado do esforço de compreensão dos signos poéticos em meios eletrônico-digitais para se conferir uma unidade dentro da estruturalidade dos sistemas realizadores de semioses desta natureza.

Esses sentidos poéticos imersos num meio digital apresentam, de acordo com o método que será apresentado, seis categorias essenciais, movidas por leis próprias. Elas não surgem isoladamente nos objetos, mas interagem e interpenetram-se nas percepções dos leitores. Nem todas as categorias podem aparecer numa obra, mas muitas dialogam no mesmo objeto de acordo com certa predominância de uma ou mais de uma delas. Cada uma das categorias que serão apresentadas possibilitará um campo significativo para pesquisas e desenvolvimentos teórico-conceituais, já que representam sentidos novos e inovadores. Tal configuração poética, neste sentido, apresenta imensas possibilidades de estudos no campo da ciberliteratura, especificamente no campo da poesia digital. Pesquisar, por exemplo, a poesia migrante – obras que foram traduzidas intersemioticamente das folhas de papel para a tela do computador, como os poemas concretos que foram digitalizados – já exige uma pesquisa de grandes proporções. Da mesma forma com o estudo da nova dimensão da sonoridade poética, ou com o estudo da nova forma imaterial e transmutável do verbo na tela de um computador, ou mesmo se se resolver pesquisar a imagística na poética digital, tão repleta de hibridismos entre as artes, a poesia, o design e a tecnologia. Enfim, são vários os caminhos de pesquisa.

Esta proposta de leitura segue um percurso conceitual teórico já iniciado por outros, com maior ou menor fôlego, e é apenas mais uma em meio a outras já existentes, como, por exemplo, as negociações da poesia com os processos digitais, que está implícita em *Poesia eletrônica* (2008) e *Poesia digital* (2010), de Jorge Luiz Antonio, referências obrigatórias para este tipo de pesquisa. Ele já cita a noção de predominância das dimensões sígnicas ocorridas nas obras, por exemplo. Fala, como muitos outros (José Augusto Mourão, Antônio Risério, Philadelpho Menezes, Wilton Azevedo, Rui Torres, Julio Plaza etc.), das dimensões verbais, visuais, cinéticas, sonoras, interativas e

hipertextuais. No entanto, nenhum deles se concentra objetivamente numa sistematização destas novas formas discursivas, analisando-as em grupo(s) e isoladamente, assim situando-as melhor dentro de um complexo em que muitas interagem intersemioticamente entre si. Diz Jorge Luiz Antonio no artigo “Leituras da Tecno-arte-poesia”: “É importante mapear as leituras existentes e estabelecer um percurso” (ANTONIO, 2012, p. 67). É este o nosso desafio: contribuir para este caminho ao dar sequência a um campo de discussão teórico-crítico já iniciado. Nossas formulações, através de observações e de um raciocínio abstrato, pretendem seguir em busca de algumas verdades que devem aplicar-se aos mais diversos exemplos de poesia digital, situando cada obra a ser analisada dentro de um sistema semiótico que possa auxiliar na abordagem.

Tal perspectiva estende as dimensões poéticas costumeiramente apresentadas (verbal, sonora, visual, hipertextual, hipermediática, interativa, animada, cinética) ao categorizá-las num método, redefinindo posições e adicionando conceitos, abordando além disso cada uma delas, indicando, vale repetir, importantes caminhos de pesquisa. Cada categoria estudada deve ser vista em seus diferentes níveis, não podendo ser analisadas sempre numa mesma perspectiva. Ou seja, cada poética digital, em meio às mais variadas tipologias, traz um nível próprio para cada categoria apresentada. Por outro lado, a presença de uma categoria numa obra não determinará que esta seja sua maior qualidade compositiva, já que seu nível de representação pode estar menos expressivo, por isso não sendo tão importante quanto outras categorias em meio aos processos de significação de cada objeto.

A divisão que será apresentada será apenas didática, já que nenhuma das categorias pode ser interpretada sem ser à luz de outra ou das outras. Em meio à exposição sobre cada uma delas, algumas abordagens servirão de exemplos da metodologia exposta. Cabe deixar claro que a proposta teórica do método *CAPODI* é de natureza crítica e aberta, permitindo assim que em sua aplicação outros campos teóricos possam dialogar, exercendo no método uma dinâmica ainda mais geradora de sentidos. No Capítulo III – no qual veremos abordagens mais verticalizadas e aprofundadas de algumas estéticas contemporâneas, digitais e não-digitais – diálogos teóricos serão explorados na aplicação do método, como com o neobarroco, por exemplo, para demonstrar a abertura crítica do método, cabendo ao leitor criatividade em sua execução.

2.1 Categoria Verbo-digital

“Escrita e movimento já não se opõem. As novas tecnologias de inscrição sígnica permitem insuflar na letra a centelha ígnea que a anima. A letra recebe o sopro vital. Move-se, dança, deforma-se, explode, se recompõe. De repente, pode estar suspensa acima do solo, irisada, tridimensionalizada, brilhando no meio da sala escura. Ou pode esquecer a página e se projetar sobre uma tela, uma cortina, uma parede, uma nuvem”.

(Antonio Risério, *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*)

Esta categoria diz respeito ao signo verbal convertido em *bits*. Ao selecionar seu objeto de abordagem, movido, obviamente, por critérios que devem distingui-lo de pseudo-obras que não passam de experimentalismos sem nenhuma consciência da linguagem poética, ou seja, após uma escolha do poema digital movida pela filtragem necessária, pergunte-se: como o verbal está apresentado na obra?

Um elemento metodológico fundamental para uma análise neste sentido é a devida articulação dialógica que deve ser estabelecida entre a tradição poético-verbal – vinda da oralidade e da bidimensionalidade do papel – e a palavra-poética convertida em *bits*. A forma de representação da palavra no meio digital – em sua essência imaterial e transmutável – vai dizer muito sobre as relações sígnicas que poderão ser estabelecidas quando se fizerem as devidas relações intersistemas na leitura de uma obra.

Diz Antonio Risério que é importante entender o “significado geral da estruturação da informação estética verbal, sob os efeitos das tecnologias contemporâneas de inscrição sígnica” (RISÉRIO, 1998, p. 43). Diz também que “a novidade tecnológica nos dá distanciamento, e nos leva a refletir acerca de outras espécies de estruturação verbal” (Op. cit., p. 194). Vale destacar ainda que, segundo o autor:

A nova escrita é uma escrita nômade, infixa, independente do suporte de celulose, do “território” gráfico, assim como a nossa vida já não se encontra necessariamente presa a uma base geográfica. Errância social e errância escritural, portanto. Em vez de repousar ou jazer num suporte inerte, paralítico, a palavra eletrônica é signo energizado, excitável, girando num computador e deslizando em rede. (Op. cit., p. 194)

Entender a unidade estrutural na qual a matriz sígnica *Verbo-digital* está inserida, seja através de que recurso tecnológico ou programa for¹², é entender a informação estética verbal como uma espécie de “evento” visual – traço a se mover no espaço – em que a palavra passa a animar-se em meio a uma codificação digital.

Tal estética existe moldada em relações intersemióticas que operam na tela do computador, por isso é preciso ter consciência da palavra tipográfica, da fisicalidade das letras (em movimento ou estáticas), consciência de suas materializações e desmaterializações, de suas sequências e recorrências (seja em uma ou em mais telas), possibilidade ou não de interação etc., tudo isso em meio a um cruzamento de signos que representam uma escrita digital em expansão.

A atividade imaginativa será necessária para uma reinvenção da leitura na palavra poética digital, através de uma reinvenção do olhar. É preciso perceber as chaves periféricas de interpretação e os caminhos de experimentação de leitura, explícitos ou em forma de charadas e testes. Décio Pignatari (2004) chama o signo literário de signo verbal sensível e que, “para defender sua sensibilidade, opera na interface” (PIGNATARI, 2004, p. 13).

É esta interface entre os vários signos diferentes que representa a própria essência da categoria *Verbo-digital* e da poesia digital em geral. Esta interface apresentará o lirismo da obra, sua forma de representação e o papel da tradição no sistema. O estudo das coordenações entre sons e significados, próprios do estudo das línguas, deve ser encarado, no contexto da poesia feita com computadores, como o estudo de uma nova língua (computadorizada) que se funde com os signos verbais. A palavra passa a se realizar através de feixes de luz que transitam no espaço da tela. Sendo assim, pode aparecer e desaparecer, ou aumentar de tamanho, ou mesmo transformar-se num ícone ou em vários.

¹² Sem dúvida, em maior ou menor grau, certo conhecimento de programação e de *softwares* são fundamentais na abordagem de poemas digitais. Fiquemos com as palavras de uma importante defensora desta perspectiva, Irene A. Machado, no ensaio “Gêneros no Contexto Digital”: “Se para o contexto de investigação de Bakhtin bastava afirmar que ‘por trás de todo texto está uma língua’, no ambiente da cultura digital é necessário introduzir alguns acréscimos (...) É preciso considerar também as ferramentas que constroem os gêneros. A tela dialógica é construída por programas capazes de modelizar as interações. Desse conjunto resulta o ‘enunciado concreto’ da comunicação digital” (MACHADO, 2002, p. 75).

Além disso podem ser expressas de forma mais ou menos tradicional (sintaxe linear, mesmo tamanho e cores dos caracteres etc.); de forma artística e visual; em forma de ícones animados; em forma de oralidade nos vídeos etc. São extremamente transmutáveis graças aos cada vez mais potentes *softwares*. Por isso mesmo precisam ser analisadas neste sentido de imaterialidade, pois oferecem novas formas de expressão que conduzem a leitura a novas percepções sensitivas e a novas configurações do inteligível. A estética do estranhamento e sua fixação verbal podem ser abordadas através da compreensão de suas formas de representação. Isso quer dizer que os signos digitais verbo-poéticos estarão amalgamados num determinado nível semiótico de relação intercódigos, repleto de mobilidades plásticas, e precisarão ser decifrados para a realização das leituras e explicação dos sentidos, demonstrando o desempenho dos signos.

Compreender as representações do *Verbo-digital* exige – segundo a semiótica do método *CAPODI* – a compreensão do objeto a ser identificado e interpretado. Para isso será necessário refletir sobre a iconicidade do signo *Verbo-digital*, o que ele indica e sua simbologia, ou seja, pensar o *ícone*, o *índice* e o *símbolo* desta categoria em meio ao campo da *Secundidade* peirceana, campo da relação (semântica) do signo com seu objeto. Naturalmente, um deles poderá predominar no grau de importância em relação à geração de sentidos, cabendo ao leitor-autor explorar determinadas diretrizes de leitura. Vejamos isso em algumas rápidas e panorâmicas abordagens:

Corpo: coisa só, de Amarildo Anzolin¹³

Para aplicar o método de leitura *CAPODI* ao poema digital *Corpo: coisa só*, de Amarildo Anzolin, por exemplo, será necessário primeiramente identificar as categorias presentes na obra e suas importâncias no funcionamento sistêmico dos signos estéticos apresentados.

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.



(*Corpo: coisa só*, de Amarildo Anzolin)

Em *Corpo: coisa só* pode-se observar as presenças das categorias *Verbo-digital*, *Sonoro-poético-digital*, *Imagético-digital* e *Tempo-poético-digital*, descritos aqui em escala de importância na obra. As categorias pouco significativas ou mesmo ausentes são as *HHMI* (Hipertextual, Hipermediática, Multimidiática e Interativa) e *Tradução-Intercódigos*. Identificadas as categorias, resta refletir sobre as estratégias de produção de sentido estabelecidas pelo autor e as possibilidades criativas de interpretação por parte do leitor para identificar, entre as categorias presentes, a ou as mais importantes na poética da obra. No caso do poema digital *Corpo: coisa só*, temos claramente a presença da categoria *Verbo-digital* como grande responsável pelo funcionamento estético.

O delineamento desta categoria gira em torno – naturalmente por ser signo de regra ou convenção¹⁴ – da maior presença dos signos simbólicos, sejam eles escritos digitalmente, ao estilo da folha de papel, ou sonoros, recitados por uma voz (a do próprio autor) que, paralelamente à realização dos versos escritos que surgem na tela, ora com tipografias pequenas, ora maiores; ora movimentando-se lentamente, ora mais acelerados; configuram uma semântica *Verbo-digital* de duas frentes, cabendo ao leitor relacioná-las poeticamente com outros sentidos (outras categorias) em meio à interface das formas de representação.

Naturalmente, pensar os sentidos advindos das semânticas verbais digitais é, inevitavelmente, pensar a impregnação de sentidos das outras categorias, em maior ou menor escala. A categoria *Sonoro-poético-digital*, por exemplo, ao estar presente paralelamente à expressividade visual do verbo, faz dela uma importante chave de acesso ao sentido, já que discursos paralelos se inter cruzam gerando uma semiose rica semioticamente.

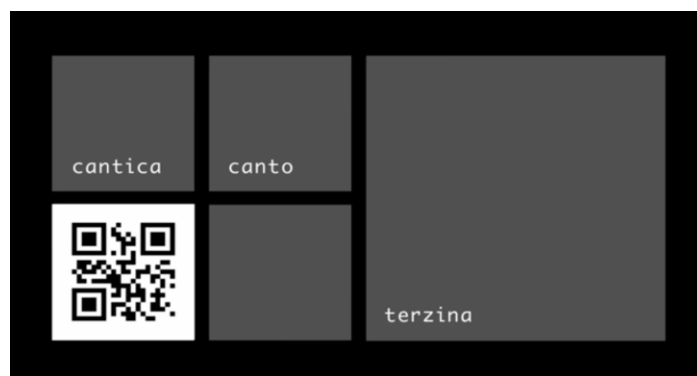
As qualidades icônicas do *Verbo-digital*, em *Corpo: coisa só*, estão figuradas em letras de uma mesma tipografia, mudando apenas de tamanho em certas passagens do poema. Ora são brancas num fundo preto, ora pretas num fundo branco. Se a fisicalidade dos caracteres verbais variam pouco apenas no tamanho, suas materializações e desmaterializações apresentam passagens com movimentos diferentes, ora mais lentos, ora mais rápidos. Como o verbo está no campo da regra, da convenção e do simbólico, sua iconicidade neste poema é menos importante do que seu objeto (o que ele indica) e suas possibilidades de interpretação em meio à convenção sígnica apresentada.

Caberá ao crítico ir em busca das representações do objeto da categoria *Verbo-digital* para, a partir da conexão direta com suas indicações, estabelecer interpretações conscientes da linguagem poética digital. Outras frentes de leitura podem ser conseguidas através das categorias *Imagético-digital* e *Tempo-poético-digital*. Sempre relacionadas ao *Verbo-digital*, principal categoria desta estética, elas podem ser exploradas em busca de novos sentidos sistêmicos.

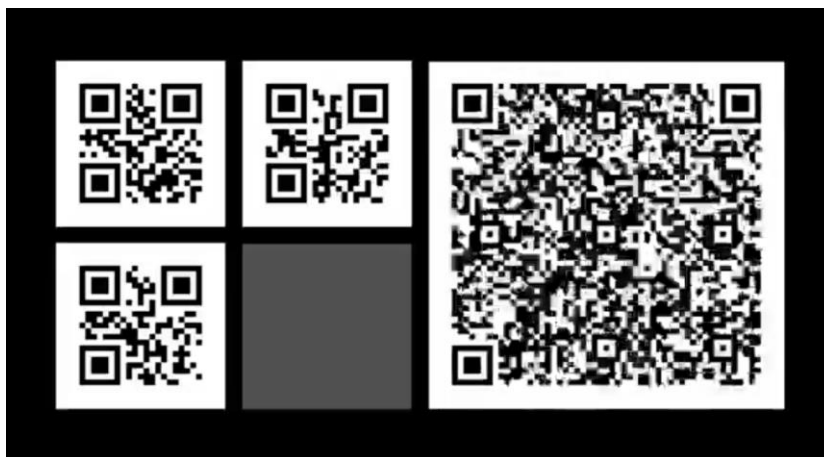
¹⁴ Diz Peirce que “Um *Símbolo* é um representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante” (PEIRCE, 2010, p. 71, grifo do autor).

Afinal, as cores preto e branco, o movimento dos signos, a materialização e desmaterialização dos caracteres e a voz do autor, com seu tom e dicção específicos, além da rapidez com que temos de tentar ler todos os signos, já que são misturados e paralelos, são elementos importantes a serem explorados na interpretação.

A técnica seria a mesma: identificar o signo predominante nestas categorias: o *ícone*, o *índice* ou *símbolo* na categoria *Imagético-digital*; e o *ícone*, o *índice* ou *símbolo* na categoria *Tempo-poético-digital*. O desafio é abstrair o suficiente as categorias no momento das interpretações em busca de um melhor delineamento sistêmico da estética da obra, conseguido apenas através da capacidade de ler nas interfaces dinâmicas do poema. Vale destacar que o caso específico da estética digital de *Corpo: coisa só* traz um delineamento semântico com pouca complexidade em relação a outros poemas nos quais a presença do *Verbo-digital* é extremamente complexa. Existem, enfim, vários níveis de representação da categoria *Verbo-digital*, desde casos em que umas poucas palavras surgem na tela, predominando o *Imagético-digital* e o *Sonoro-poético-digital*, como em *Comedia*¹⁵, de André Vallias, até casos em que o *Verbo-digital* se apresenta de

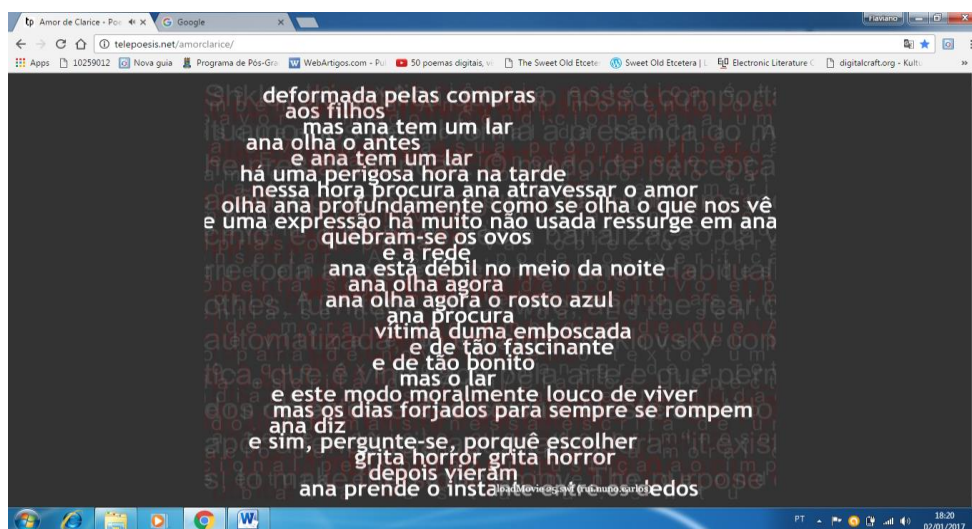


¹⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=74yIuV5UtsE>. Rachelina Sinfrônio de Lacerda, num capítulo do livro *Turbilhões do tempo: notas e anotações sobre a poesia digital*, organizado por Amador Ribeiro Neto, analisa este poema digital de André Vallias de forma mais aprofundada. Outras importantes abordagens podem ser vistas no livro, como a do poema “Scalpoema”, de Joesér Álvarez (Raíra Costa Maia de Vasconcelos) e a do poema “Fiat luz”, de Sechi (Pedro Isaac Vanderlei de Sousa). Também participo deste livro com a análise de EUSEENCONTROSEUSENCONTROS, de Célia Melo. Vale destacar neste livro também os capítulos “O livro impresso e a linguagem digital”, de Amador Ribeiro Neto, e “Gêneros no ciberespaço e novas interações literárias”, de Luis André Bezerra de Araújo. (**Turbilhões do tempo: notas e anotações sobre poesia digital**. - Amador Ribeiro Neto (Org). João Pessoa: Ideia, 2015).

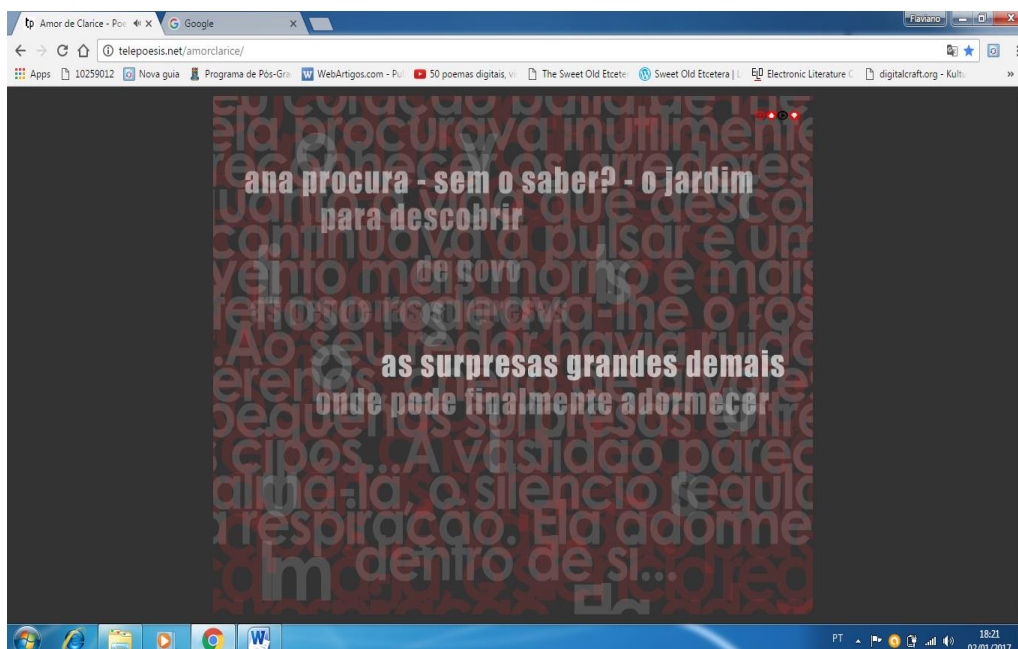
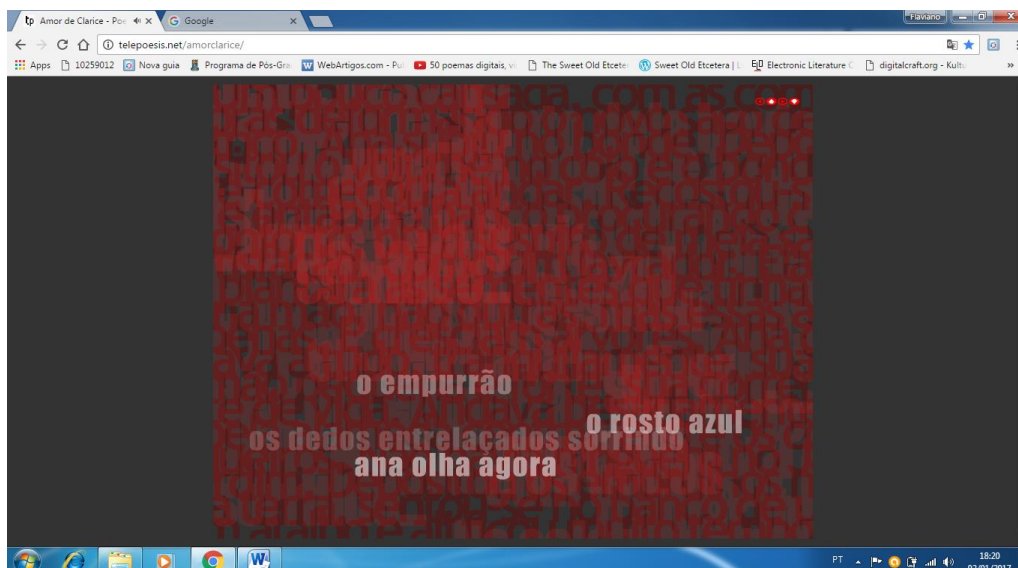


(*Comedia*, de André Vallias)

forma tão abundante em meio às hiper e intertextualidades das várias telas, da interatividades por parte do leitor, e da sonoridade de uma voz que tanto afeta o objeto do poema, como no caso de *Amor de Clarice*⁶⁷, poesia digital de Rui Torres inspirada num conto de Clarice Lispector. Esta versão hipermídia foi programada em *flash/Actionscript* por Rui Torres com as participações de Nuno M. Cardoso (voz), Carlos Morgado (som), Luis Aly (som) e Ana Carvalho (vídeo).



¹⁶ Disponível em <http://telepoesis.net/amorclarice/>



(*Amor de Clarice*, de Rui Torres)

Neste caso, todas as categorias podem ser destacadas na abordagem da obra para uma possível interpretação com chaves de acesso bem interessantes, isso porque a categoria *Verbo-digital* está diretamente afetada pelas categorias *HHMI* (principalmente por conta da hipertextualidade e interação por parte do leitor); pela *Sonoro-poético-digital* (na voz existente na dinâmica do sistema, ora paralelamente aos signos escritos, ora transgredindo este paralelismo e indicando novos referentes); pela *Tempo-poético-digital*, já que a interação do leitor faz dele um criador de caminhos com tempos

próprios de realização, inevitavelmente afetando o sentido extraído num determinado tempo de leitura do poema que se apresenta em processo; a categoria *Verbo-digital* é diretamente afetada também pela categoria de *Tradução-intercódi*gos, dado o contexto do poema ser inspirado numa literatura impressa (um conto de Clarice Lispector, como já indicado), sendo, neste sentido, o resultado de uma tradução intersemiótica.

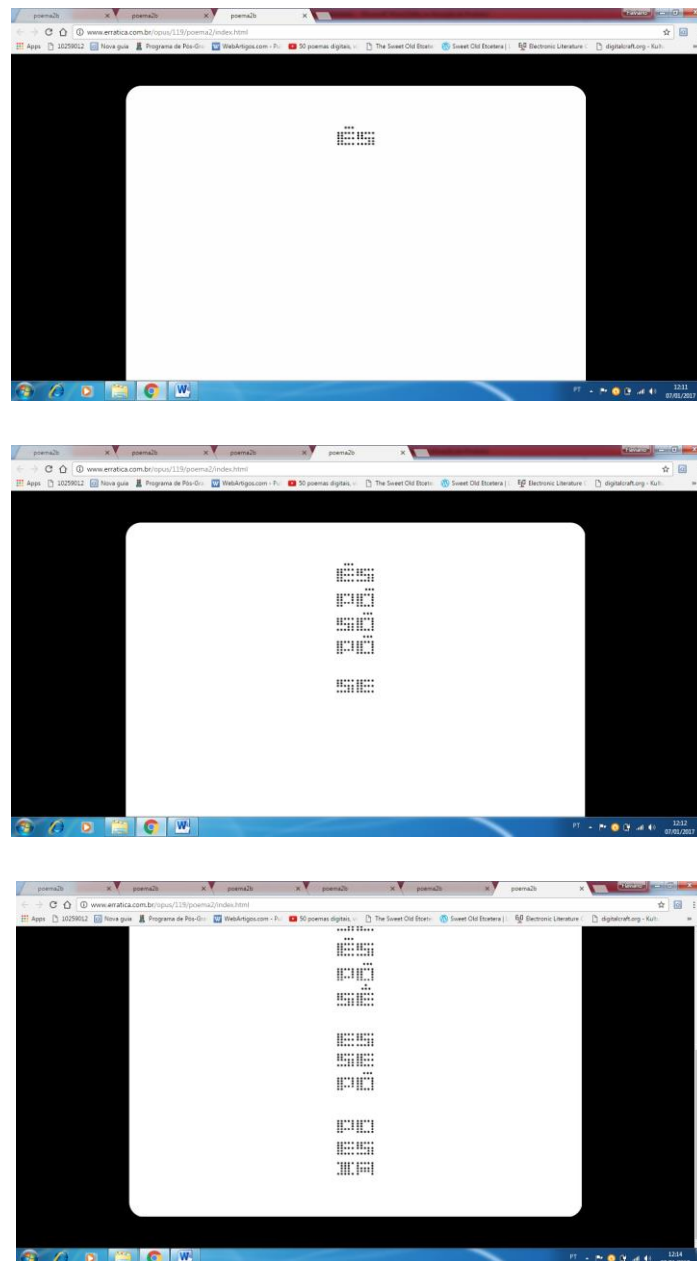
Além da categoria *Imagético-digital*, que abarca na plenitude todas as outras: as várias telas, os vários textos, o movimento dos signos, as cores e a interação, entre outras características, fazem com que se tenha a própria essência imagística digital da obra. Enfim, são muitas frentes de leitura, cabendo ao crítico operar sua análise nessas interfaces, abordando os objetos dos signos em suas iconicidades, indicialidade e simbologias próprias de uma poética digital.

Pó, de Augusto de Campos¹⁷

Uma chave de acesso ao sentido poético desta obra pode ser conseguida ao se destacar em suas referências – em seu(s) objeto(s) – a iconicidade sígnica em destaque, na medida em que os sintagmas do poema parecem dirigir-se diretamente à transformação em ícone, em imagem, em coisa. O símbolo querendo ser ícone. A linguagem querendo ser pó.

Observa-se no poema, entre outras coisas, versos que surgem lentamente na tela e se unem ao seguinte, pouco a pouco construindo os sintagmas responsáveis pela grande poeira sígnica constitutiva da linguagem poética, “esse/pó/poesia”. Cores e formas que remetem ao verbal do papel mas são a própria tecnologia em ação. Sucessivamente, tem-se duas letras em cada seguimento, que por si só são compostas por pequenos pontos pretos em meio à tela branca, os pigmentos de uma poeira poética que vão se constituindo em cada verso fragmentado, com inversão dos paradigmas *e* e *s*, e dos sintagmas *pó* e *só* em paronomásia, formando “és/pó/só/pó/se/és/pó/ sê/esse/pó/poesia”.

¹⁷ <http://www.erratica.com.br/opus/119/poema2/index.html>



(Pó, de Augusto de Campos)

Explorar a predominância poética da categoria *Verbo-digital* neste poema é destacar o sentido de um signo que tem alguma semelhança com o objeto a que representa. Para Peirce:

Um ícone é um Representamen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. (...) Um signo por Primeiridade é uma imagem de seu objeto (...) Um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. (PEIRCE, 2010, p. 64)

Diz mais:

A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone. Daí segue-se que toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones. (PEIRCE, 2010, p. 64)

Focar na produção de sentido advinda da categoria *Verbo-digital* – com predominância da representação icônica de seu objeto – vai levar o leitor a observar que nessa poesia digital de Augusto de Campos tem-se – ao sabor dos feixes de luz a se encadearem na tela – uma forma fragmentada de pontos que representam sílabas e constituem as palavras sendo pó, soltas, fragmentadas. O sentido se transmuta em imagem, a imagem se transmuta em sentido.

O *Verbo-digital* em diálogo com a poesia concreta, em diálogo com a tradição tipográfica do verbo no papel. A tecnologia altera a forma de recepção e nos faz ver a poeira poética caindo aos poucos na tela. Os signos surgem como que tecladas aos poucos, lembrando mesmo o funcionamento de uma máquina datilográfica. Dialética dos signos. Entorpecimento dos olhos que se veem com sua visão prolongada nos meios tecnológicos. Prolongamento dos sentidos, diria McLuhan.

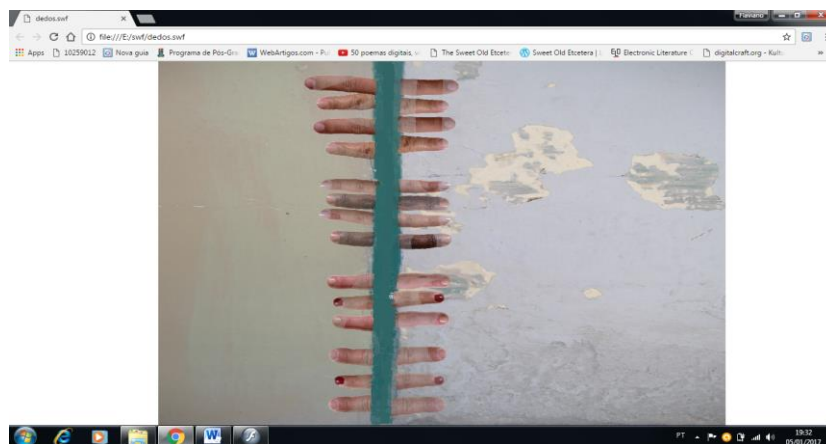
Enfim, a dialética poética vista na categoria *Verbo-digital* do poema *Pó*, de Augusto de Campos, em sua maior representação icônica, sugere até mesmo a linguagem computacional dos cartões que eram lidos pelos computadores em suas origens. Tradição e modernidade da linguagem computacional. Metalinguagem poético-digital. Fiquemos – para finalizar este tópico e reforçar a qualidade da poesia digital abordada – com o que diz Peirce: “São particularmente merecedores de nota os ícones cuja semelhança é ajudada por regras convencionais” (*Op. cit.*, p. 65).

2.1.1 Subcategorias do *Verbo-digital*

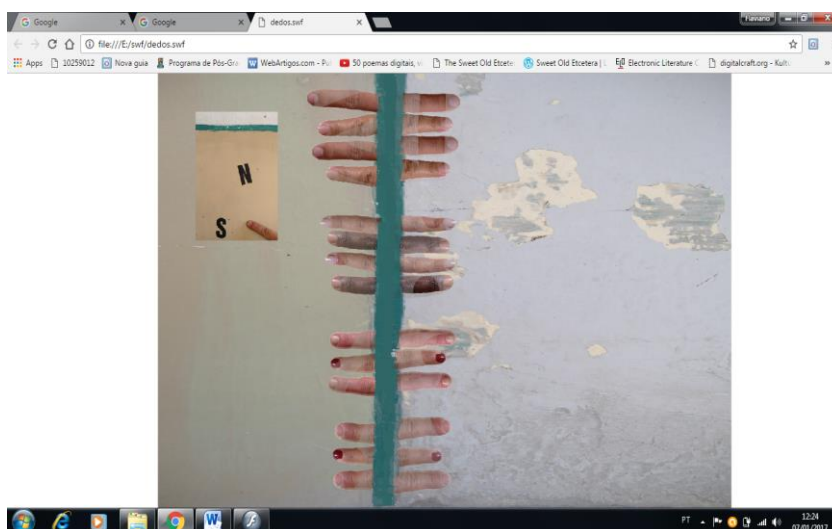
Com certo cuidado podemos atualizar teoricamente as categorias poéticas poundianas de melopeia, fanopeia e logopeia em meios digitais. Os mesmos efeitos poéticos de som, imagem e jogo de sentidos podem funcionar, em alguns casos, como em *Soneto*

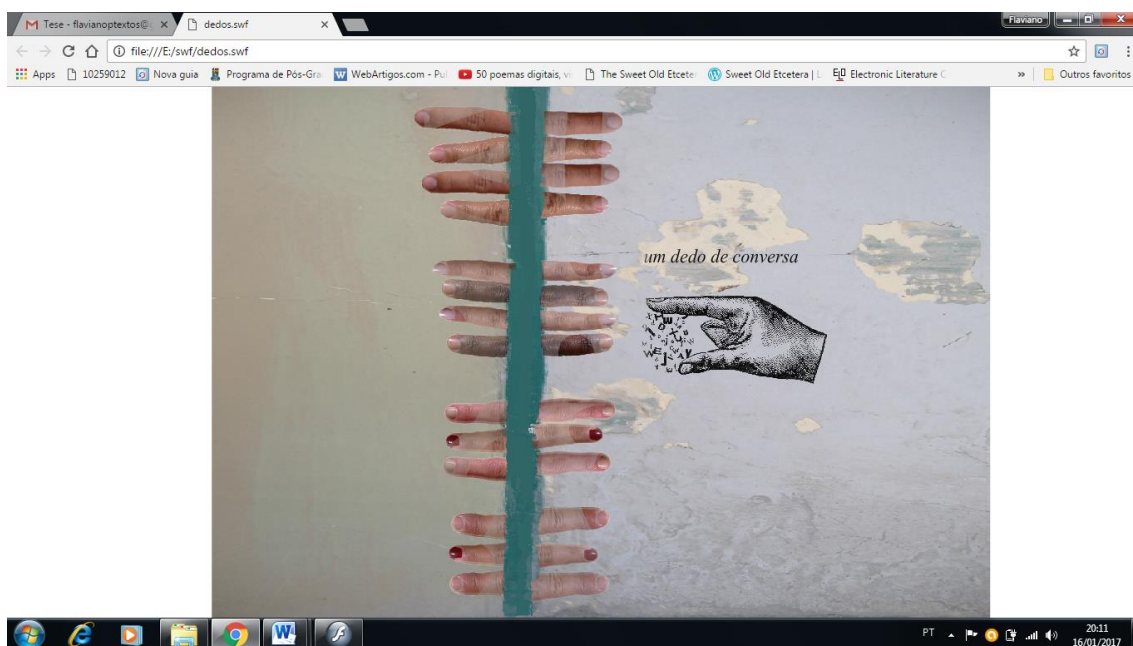
*Digital*¹⁸, de Fernando Aguiar, por exemplo, da mesma forma e irem além, à medida que estão envolvidos na interface com as imagens na tela do computador, que são lidas perceptivamente pelos olhos e pela sonoridade das caixas ou saídas eletrônicas de som. Ou seja, a melopeia encontrada na linguagem dos poemas que compõem a obra, exatamente como na bidimensionalidade da folha do papel, em meio a um discurso linear, ganha um novo tecido semiótico, através da iconicidade (imagem) presente no espaço da tela, com, entre outros signos, vários dedos dispostos, sugerindo os 14 versos de um soneto, o que lembra um trabalho de artes plásticas ou uma pintura impressionista. Esta reconfiguração pode ser vista e estudada como uma subcategoria do *Verbo-digital* chamada de melofanologopaico-digital.

Cada uma das três (*melopaico-digital*, *fanopaico-digital* e *logopaico-digital*) devem ser analisadas quando efetivamente presentes e envolvidas em determinadas formas de escritura digital. Tanto a subcategoria *melopaico-digital* quanto a *fanopaico-digital* não devem ser confundidas, respectivamente – por serem parte exclusiva do verbal – com a categoria *Imagético-digital* (imagem computadorizada no espaço/tempo da tela, em forma de feixes de luz, com movimentos e uma linguagem binária) nem com a categoria *Sonoro-poético-digital* (eletrônica, inter e multimidiática).



¹⁸AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais / Electronicpoetry: Negotiationswith Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD





(*Soneto Digital*, de Fernando Aguiar)

Basicamente, o leitor fará surgir na tela vários poemas ao passar o *mouse* sobre os dedos do lado direito, e obterá imagens se escolher os dedos do lado esquerdo da tela. Todos os poemas apresentados trazem porções ricas em som, imagem e sentido. Porções poéticas que vieram do verbal do papel mas que agora dividem espaço com formas, cores, texturas, imagens, movimentos e interações. Enfim, para se ler estas melo, fano e logopeias poundianas no ambiente digital, será preciso relacioná-las crítica e criativamente com as outras categorias. No caso do *Soneto Digital*, sua leitura precisa estar diretamente ligada à categoria *Tradução-intercódigos*, *HHMI* e *Imagético-digital*, pois os novos sentidos da tradução intersemiótica precisam ser observados; a interação possibilitará ao leitor relações obtidas através de suas próprias escolhas; e porque a imagem plástica, pictórica, poética e computacional também é marca formal importante na composição desta poética.

Naturalmente, é importante enfatizar que as abordagens destas subcategorias em determinadas poesias digitais precisam ser criativas e transcriadoras, isso porque o delineamento teórico da tradição estará muito presente na abordagem, exigindo do crítico uma busca de novos sentidos em torno dos novos objetos estéticos advindos da relação das categorias poundianas com os meios computacionais.

2.2 Categoria HHMI (Hipertextual, Hipermediática, Multimidiática e Interativa).

Na categoria HHMI, o caráter hipermediático (interpenetrações das mídias) e multimidiático (justaposições das mídias) potencializa e transforma os sentidos, assim como a hipertextualidade e a interatividade subvertem de forma profunda as formas estéticas. A união destas quatro características da poesia digital numa só categoria representativa diz respeito aos traços comuns que, em maior ou menor grau, apresentam: a hipertextualidade quase sempre ocorre ao sabor das decisões do leitor-autor que direciona suas abordagens com as possibilidades interativas existentes, assim como a hipermedialidade e a multimidialidade – geradoras de hipertextualidades – são traços já presentes por natureza nas obras digitais. Quando esta categoria predomina ou é uma das que predomina numa obra, isso quer dizer que as possibilidades de leitura e interpretação/criação serão imensas. Conceitos como navegar num *site* são aplicados aqui como navegar num poema. Isso, obviamente, faz da leitura um momento de escolhas, um caminho a percorrer/sentir/ler escolhido pelo próprio leitor, que se transforma em coautor potencial das possibilidades textuais que a obra pode oferecer.

A categoria HHMI representa uma escrita digital em expansão que se vale de uma linguagem de programação possibilitadora de performances geradoras de vários lirismos desfacelados em meio a uma migração de formas discursivas cheias de combinações, relatividades e correspondências aproximativas. Para Peirce, como já dito, um signo pode ter vários objetos, o que ele chama de objeto complexo (PEIRCE, 1975, p. 96). Esta perspectiva semiótica de observação dos objetos complexos é fundamental na abordagem da categoria HHMI. Tal categoria traz em si, como vimos, uma escrita multi e intermediática, interativa e hipertextual, o que propicia altos níveis relacionais de participação. Esta realidade diz respeito ao percurso interativo da escrita escolhido pelo leitor dentre as várias possibilidades que os *softwares* usados na composição dos poemas apresentam.

Pedro Reis, no artigo “Media digital: novos terrenos para a expansão da textualidade” (2012) reflete sobre as transposições dos limites convencionais da textualidade em meios digitais e demonstra como “as transformações de maior alcance que esta literatura digital pode produzir no contexto de texto são provocadas pelos textos mais interativos”

(REIS, 2012, p. 256). Pergunta-se o autor: “Qual será o estatuto de uma obra cujas manifestações textuais são incessantemente mutáveis? O que lê o leitor quando lê um percurso entre uma infinidade de percursos possíveis?”. Tais perguntas nos levam a reflexões em torno das ações dos leitores e seus percursos de leitura, operando variações textuais e alterando o texto lido/percorrido, o que conseqüentemente passa a alterar o próprio conteúdo e a própria recepção.

Poesia Multimidiática e Intermidiática

“Os meios tecnológicos são capazes todavia de nos fornecer os caracteres e as estruturas necessários para a concretização de objetos estéticos. Todos os meios tecnológicos conhecidos até agora trazem a possibilidade de criar a própria talidade (qualidade) que aparece sobre a textura desses objetos”

(Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*)

Antônio Risério, no livro *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital* (1998), fala de uma “materialidade” textual conseguida através de arranjos sígnicos multisistêmicos. Diz ele que “o olhar crítico vai estar direcionado [...] mais para o plano ‘estrutural’ do que para o plano ‘semântico’ das mensagens poéticas” (RISÉRIO, 1998, p. 43). Como orienta o autor, a leitura deve enfocar menos as possibilidades semânticas de um resultado final de leitura do que a busca do processo de construção de sentidos. O que Risério diz ajuda-nos a entender as dificuldades de leitura das poéticas digitais com categoria *HHMI* predominante ou entre as predominantes, já que diz respeito à noção do sistema funcional dos textos. Cita vários exemplos de poetas (Mallarmé, Maiakóvski, Cummings e outros) que exploraram conscientemente a linguagem tipográfica, ou a palavra industrial. Diz ele que “hoje, depois de passar pelas experiências da quirografia e da tipografia, a Musa vai trilhando também os caminhos e descaminhos da palavra eletrônica e da escrita multimídia” (RISÉRIO, 1998, p. 12). Dialogando com Risério, vejamos as palavras de Julio Plaza:

A multissensorialidade trazida pelas tecnologias é caracterizada pelo uso de múltiplos meios, códigos e linguagens (hipermídia),

que colocam problemas e novas realidades de ordem perceptiva nas relações virtual/atual. (PLAZA, 2013, p. 17)

Plaza cita Roy Ascott para resumir que:

O que nós queremos desenvolver é uma vasta gama de atitudes, de sistemas, de estruturas e de estratégias interessando todo nosso aparelho sensorial e engajando o espírito e as emoções na criação de complexos ambientes multimídias de um rico potencial de significação e de experimentação. (ASCOTT *apud* PLAZA, 2013, p. 21)

Na categoria *HHMI*, a multi e hipermídia são a própria poesia intersemiótica em ação. O que Plaza diz, o que nos interessa para o entendimento desta categoria, é que várias porções textuais interagem entre si num mesmo evento estético. De acordo com o olhar do leitor, de sua escolha de abordagem, e de sua interação, tem-se possibilidades composicionais, trocas e diálogos intersemióticos dos mais hibridizados. Segundo o autor:

A hipermídia é uma forma combinatória e interativa da multimídia, onde o processo de leitura é designado pela metáfora de “navegação” dentro de um mar de textos polifônicos que se justapõem, tangenciam e dialogam entre eles. Abertura, complexidade. Imprevisibilidade e multiplicidade são alguns dos aspectos relacionados à hipermídia. A partir do momento em que um usuário pode interagir com o texto de forma subjetiva, existe a possibilidade de formar sua própria teia de associações, atingindo a construção do pensamento interdisciplinar. (PLAZA, 2013, p. 22)

A hipertextualidade

Uma característica marcante da categoria *HHMI* diz respeito à materialização/desmaterialização dos signos textuais no espaço estético, quando, de alguma forma, são acionados na tela do computador. José Augusto Mourão, no livro *Para uma poética do hipertexto*, diz que esta desmaterialização – espaço resultante da virtualização e simulação – funciona da seguinte forma:

Se nenhuma forma é dada a priori, segue-se que toda a forma é um agenciamento provisório de singularidades moventes e livres e que o homem ou o acaso são livres de as reunir de outro modo. E se nada está gravado no mármore da necessidade, então tudo pode ser criado. (MOURÃO, 2001, p. 2)¹⁹

Essa liberdade criativa a que alude o autor é própria do caráter hipertextual e interativo de muitas poesias digitais, demonstrando que o plano semântico não é mais fundamental do que o plano estrutural e que analisar a categoria *HHMI* exige, como podemos perceber, a necessidade de um esquema que possa dar conta destas singularidades moventes carregadas de possibilidades permutacionais, combinatórias e interativas. Tudo isso traz uma complexidade que deve ser trabalhada a partir da relativização dos níveis de cada um dos seus componentes (hipertextualidade-hipermidialidade-multimidialidade-interatividade), o que pode demandar uma pesquisa em torno de subcategorias. Ao refletir sobre o crescimento destas dimensões múltiplas que mudam necessariamente de natureza à medida que aumentam suas conexões, Mourão chama atenção para o fato de que “a Literatura imaterializou-se, tornando-se jogo” (*Op. cit.*, p. 5). Segundo o autor, o valor literário passou a ser um valor de uso. Ou seja, “é o uso dos discursos que faz a literatura” (*Op. cit.*, p. 5).

Temos na categoria *HHMI* – composta por vários processos de imaterialização sígnica – uma realidade a ser observada na busca dos sentidos poéticos do texto, que está relacionada com o que diz Mourão quando declara que “a arte da literatura informática tornou-se a arte da transformação, do movimento, do engendramento: imaterial, múltipla, espetacular, pública, para além do simples fio da informação” (*Op. cit.*, p. 7). Esta nova escritura poética dos meios computacionais, vale destacar, faz desta categoria uma materialização de algumas discussões importantes para a teoria e crítica literárias, como a morte do autor e a noção de leitor, por exemplo. Diz Mourão que

A emergência de tecnologias como o hipertexto/hipermídia materializam as teses pós-estruturalistas sobre a heterogeneidade dos textos e a intertextualidade, sobre a morte do autor e do sujeito, bem como emprestam um valor acrescentado à noção de leitor. (*Op. cit.*, p. 8)

¹⁹ MOURÃO, José Augusto. *Para uma poética do hipertexto*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001. Endereço eletrônico: <http://www.triplov.com/hipert/>

A materialização – na leitura (“varredura”) do texto – dessa complexa estética sýnica oferece uma nova perspectiva de leitura em que o sentido vive em constante transformação. Para o autor:

Um texto eletrônico é um mundo em constante movimento. A premissa da computação literária indicia claramente uma concepção borgeana da linguagem: uma combinatória infinita de sinais. O meio eletrônico da escrita ameaça destruir o ponto de vista tradicional do autor como autoridade, e da literatura como monumento. (MOURÃO, 2001, p. 9)

O que estamos observando em Mourão dialoga com a noção de “desterritorialização” lévyniana causada pelo mecanismo hipertextual nas redes numéricas, com suas ideias de textos em movimento, em constante estado de mudança, num metamorfismo contínuo, sem nenhuma fronteira ou limite. Este mecanismo hipertextual traz em si a sua correlação de sentido com a dinâmica da interatividade, esta que para ele “é doravante o motor de uma nova experiência estética” (*Op. cit.*, p. 15). Segundo o autor:

No hipertexto eletrônico, cada bloco do texto no ecrã do computador contém elementos interativos inseridos – um ícone, uma palavra ou frase, ou um significado oculto que o leitor descobre, por vezes por tentativas. Ao premir o curso, que chama um elemento interativo, surge outro bloco de texto que, por seu turno, tem outros elos que dele partem. O texto não existe como páginas enquadradas numa sequência linear, mas sim como uma rede de ecrãs que o leitor ativa a seu bel prazer. (*Op. cit.*, p. 18)

Mourão demonstra que o caráter não-linear do hipertexto determina uma nova relação entre leitor e escritor em meio às trajetórias multilíneas de significado. Graças aos recursos computacionais, as realidades dinâmicas do hipertexto e da interatividade, assim como as da multi e da intermedialidade, fazem da categoria *HHMI* um campo de significação extremamente complexo a ser extraído na estética do poema. O ideal é buscar nestas metamorfoses estéticas alguns enquadramentos necessários para se identificar a predominância sýnica dos ícones, dos índices e/ou dos símbolos, destacando-os em suas mais latentes formas de representação. Para Mourão, “a literatura eletrônica significa, mais do que a volatilização do referente, a sua modificação” (*Op. cit.*, p. 24). Tal modificação faz surgir naturais consequências. Diz o autor que:

As consequências desta evolução tecnológica sobre a literatura fazem com que a literatura que se anuncia, que se pratica, seja já uma literatura que tira partido de todas as riquezas da imaterialização dos conteúdos concretizada pelas possibilidades que oferecem os circuitos eletrônicos ou optrônicos: imaterialidade, instantaneidade, mobilidade, fluidez, adaptabilidade, coletividade, impessoalidade, multiplicidade, para lá das fronteiras do que se convencionou chamar de para-literatura, por exemplo, ou hiperrealidade. (MOURÃO, 2001, p. 24)

O “hiperreal” a que se refere o autor diz respeito à expressão designada por Baudrillard para a nova ordem da realidade. Esta nova ordem nas estéticas poético-digitais devem ser canalizadas para os processos de significação gerados pela categoria *HHMI*, na qual interfaces computacionais fazem dos objetos complexos referencialidades diretas das escolhas do leitor ao navegar no hipertexto e na multi e intermedialidade do poema: “o hipertexto é mais verbo do que substantivo, mais acerca do fluxo da execução, é uma reformulação, mais do que uma forma” (*Op. cit.*, p. 32).

Uma efetiva compreensão do que seria a categoria *HHMI*, enfim, exige do leitor entender o que Mourão diz quando afirma que:

Um texto em constante estado de fluxo não é um texto, é um texto em fluxo, ideia cara aos modernos. Não é o fluxo que faz o tempo, mas a ligação, e o fluxo laminar pode tornar-se turbulento. É necessário, pois, repensar o estatuto epistemológico do texto e é igualmente recomendável que se tente redefinir a noção de texto dentro daquilo que é nossa tradição textual. (*Op. cit.*, p. 34)

Cada obra que apresentar uma predominância semiótica desta natureza (*HHMI*) vai apresentar níveis próprios para cada componente. Isso quer dizer que a presença da interatividade, por exemplo, pode ser menos expressiva do que os hipertextos em determinada poesia digital e isso fazer diferença, ou vice-versa, assim como interatividade e hipertextualidade podem aparecer harmonicamente numa obra, ou não. Cada poesia traz sua poética e a poética digital, com natureza *HHMI*, traz a possibilidade de criação de infinitas outras, transformando o leitor, como vimos, num co-autor.

A tríade leitor-texto-autor entra em crise e dá espaço a novas formas de aproximação entre leitores, autores e textos. A própria noção de unidade textual se desconstrói diante desta nova configuração. A unidade passa a ser menos importante do que o caminho seguido, único e, muitas vezes, incontornável no processo de leitura.

A interatividade

Julio Plaza, em “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”²⁰, reflete sobre a arte interativa como “uma nova categoria de arte”, decorrente das novas noções de arte, de estética e de criação. Relaciona esta abertura da obra de arte à recepção a três fases de produção: a obra artesanal (imagens de primeira geração), a industrial (imagens de segunda geração) e a eletro-eletrônica (imagens de terceira geração). Segundo Plaza:

A Obra Aberta se identifica com a “abertura de primeiro grau” pois remete à polissemia, à ambiguidade, à multiplicidade de leituras e à riqueza de sentidos. Já a “abertura de segundo grau” da obra, se identifica com as alterações estruturais e temáticas que incorporam o expectador de forma mais ou menos radical. Trata-se da chamada “arte de participação” onde processos de manipulação e interação física com a obra, acrescentam atos de liberdade sobre a mesma. Agora, com os processos promovidos pela interatividade tecnológica, na relação homem-máquina, postula-se a “abertura de terceiro grau”. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprias das Imagens de Terceira Geração. (PLAZA, 2013, p. 9)

O autor trata da questão da recepção percorrendo todo o século XX e cita vários artistas, entre eles: “É o espectador que faz a obra” (Marcel Duchamp); “A poesia deve ser feita por todos, não por um” (Isidore Ducasse); “Não há um verdadeiro sentido para um texto” (Paul Valéry). Neste sentido, parece claro a importância da observação atenta da categoria *HHMI* quando estiver presente numa obra digital, o que pode ser confirmado pela citação que Plaza faz de L. Ferrara, no livro *A estratégia dos signos*, quando diz:

A participação do receptor – aviltada, desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida – é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos e caracteriza a necessidade de justificar a sua especificidade. (FERRARA *apud* PLAZA, 2013, p. 9-10)

Dessa participação do espectador através do tempo, Plaza faz um levantamento conceitual denominando um percurso que parte da *participação passiva* (contemplar, imaginar, perceber, evocar etc); *participação ativa* (explorar, intervir e manipular o

²⁰ http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf.

objeto artístico); e *participação perceptiva* (arte cinética) e *interatividade* (relação entre o usuário e um sistema inteligente). Sendo esta última a que mais de perto atende à observação da categoria *HHMI*, vejamos o que o autor diz neste sentido da participação perceptiva e interacional do espectador. Para ele, após a fase de participacionismo artístico tem-se as artes interativas com suas interfaces técnicas advindas de programas computacionais:

As noções de interação, interatividade e multisensorialidade intersectam-se e retroalimentam as relações entre arte e tecnologia. (...) A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora. (PLAZA, 2013, p. 17)

O resultado dessa realidade interacional, como se pode perceber, é o fato de que o destinatário torna-se co-autor e as obras passam a ser espaço de múltiplas possibilidades em meio a desenvolvimentos de leitura imprevistos numa efetiva co-produção de sentidos. O espectador passa a controlar e manipular as técnicas e também passa a ser operado por elas, numa experiência íntima e transformadora da percepção. Utiliza, para isso, diversos meios em um fluxo de dados (sons, imagens, texto) de diversas estruturas – modificáveis e cambiantes – que fazem da participação um momento efetivo de transformação e criação.

A importância da abordagem da categoria *HHMI* no método *CAPODI* pode ser vista nas palavras de Plaza quando diz que:

Para além de simular as competências linguísticas e comportamentais humanas, é necessário apreender a interatividade como categoria da comunicação, ou seja, um modo singular, de comércio entre subjetividades, obedecendo a constrangimentos particulares, onde sua “programacidade” no sentido informático é certamente a principal condição. Todavia, a interatividade é considerada, ao mesmo tempo, como auto-comunicação (mensagem, história, relato endereçado a si mesmo), e como meta-comunicação: atualização de programas concebidos por outros para se fabricar os próprios programas de escrita, espaços cenográficos, circulação de narrativas e de acesso aos bancos de dados. (*Op. cit.*, p. 23-24)

Como pode-se constatar, novas formas de navegação precisam ser observadas como necessárias para se recodificar os labirintos informacionais que operam em constante reconfiguração. O método *CAPODI* busca, neste sentido – ao apresentar a categoria *HHMI* e seus desdobramentos – a possibilidade de uma melhor leitura por parte de um interpretante consciente das condições textuais de uma estrutura multi e hipermediática, hipertextual e interativa. Fiquemos, para finalizar este tópico, com o que diz Plaza:

O principal problema da leitura, agora transferido para a 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 convêm para se manifestar, como leitor criativo ou não. (PLAZA, 2013, p. 24)

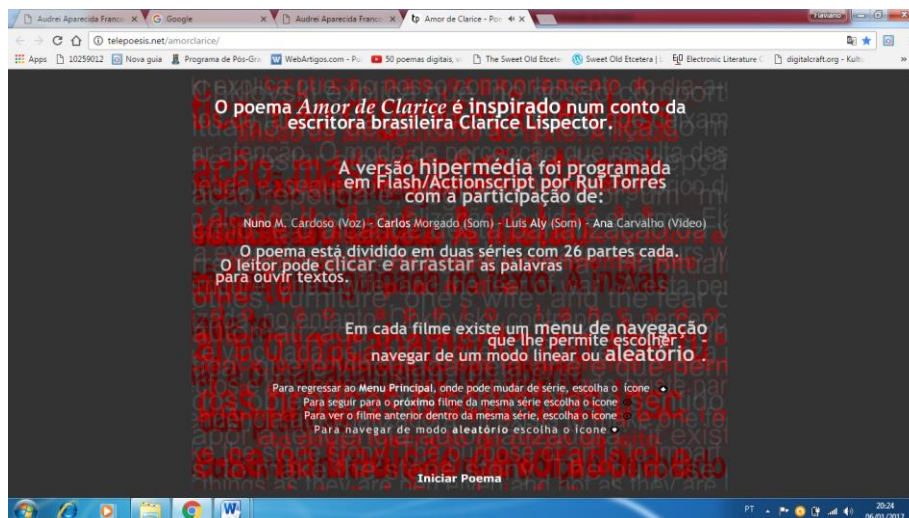
O que o autor nos mostra, enfim, é que neste processo criativo de leitura há de se combinar invenção, capacidade e desempenho por parte do leitor, com inventividade e responsabilidade artística: o “uso da interatividade no fenômeno artístico deverá ter em conta a distinção, entre a estrutura da obra de arte e o processo criativo que o engendrou (a poética), e ainda a relação entre espectador e obra de arte (estética)” (*Op. cit.*, p. 24).

Amor de Clarice, de Rui Torres

Um bom exemplo da presença marcante da categoria *HHMI* pode ser visto no poema já abordado, quando se destacou a categoria *Verbo-digital*. Nele, apresentam-se leituras hipertextuais através da interação possibilitada ao leitor que também torna-se autor do(s) texto(s), já que se pode mover e reposicionar os signos *Verbo-digitais*. Poema já bastante estudado, serve como exemplo bem definido de poesia digital: hipertextualidade, interatividade, possibilidade de co-autoria, diálogo com a tradição e inovação da escrita, movimento dos ícones na tela, interação entre artes diferentes, tradução intersemiótica etc.²¹ O desafio na abordagem do sentido na categoria *HHMI* é saber relativizar momentos da execução do poema em que predominem ou estejam harmonizados os signos icônicos, indiciais e simbólicos.

²¹ Otávio Guimarães Tavares, em sua dissertação de mestrado (2010), analisa com certo fôlego, diferente de nossa abordagem panorâmica, o poema digital “Amor de Clarice”, de Rui Torres. <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/otavio-tavares-a-interatividade-na-poesia-digital>.

A página inicial do poema já faz referência a sua possibilidade interativa:



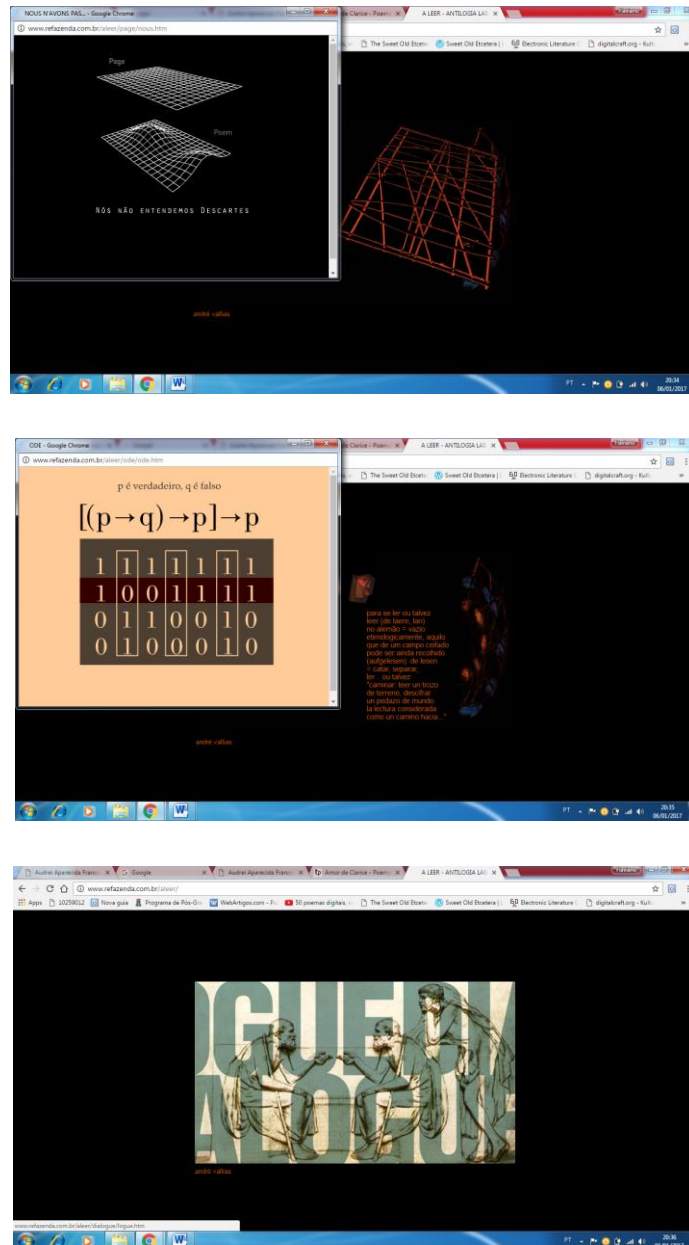
(*Amor de Clarice*, de Rui Torres)

O que acontece na estética interativa e hipertextual de *Amor de Clarice* é claramente definido por Umberto Eco em sua *Obra Aberta*:

A tendência a fazer com que cada execução da obra nunca coincida com a definição última dessa obra; cada execução a explica mas não a esgota, cada execução realiza a obra mas todas são complementares entre si, enfim, cada execução nos dá a obra de maneira completa e satisfatória mas ao mesmo tempo no-la dá incompleta, pois não nos oferece simultaneamente todos os resultados com que obra poderia identificar-se. (ECO, 2010. p. 57)

O que Eco nos mostra é que a abordagem da obra neste sentido é uma aventura desbravadora de uma obra em movimento que oferece importante liberdade interpretativa numa tranquila indeterminação dos resultados decorrente da imprevisibilidade das escolhas no campo das relações. Para o autor:

A abertura e o dinamismo de uma obra (...) consiste em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos. (*Op. cit.*, p. 63)



(*Antilogia Laboríntica*, de André Vallias)

Para Julio Plaza:

O hipertexto possibilita associações entre vários tópicos de informação de acordo com o ritmo natural do pensamento, ou seja, as leis da mente: associações por contiguidade e similaridade. A conectividade é a característica essencial do hipertexto que, através de blocos de textos e imagens interligados, estimula o encadeamento de ideias e contextos. (PLAZA, 2013, p. 22)

Neste caso, a interatividade predomina em relação à hipertextualidade, já que esta tem limite no texto, mas aquela não, o que exemplifica o fato de que cada elemento da categoria *HHMI* deve ser visto nos específicos níveis semióticos de cada poética desta natureza. Identificar os objetos complexos dos signos em meio a esta configuração interativa é tarefa que exigirá do leitor bastante atenção para os modos de representação do signo no sistema.

Vale destacar que, no método de leitura aqui proposto, a aplicação de determinadas categorias na exploração de sentidos das obras vai depender da perspectiva de leitura do leitor, cabendo a ele selecionar a predominância da categoria que mais satisfizer sua possibilidade crítica. Isso quer dizer que analistas diferentes podem realizar suas leituras divergindo em relação às seleções feitas, uns explorando predominantemente a interatividade nesta categoria ou mesmo a intermedialidade ou hipertextualidade, e outros fazendo caminhos de leitura diferentes em busca de intervenções e significados nas construções conjuntas. Sendo assim, vejamos o que diz Rui Torres:

Para melhor exemplificar o modo como os computadores modificam e ampliam tanto a leitura quanto a escrita, proponho aqui falar de três posturas possíveis na aproximação da criatividade literária ao meio digital. São elas, em primeiro lugar, o hipertexto e a hiperficção; em segundo lugar, o texto animado, interactivo e multimédia; e, finalmente, o texto gerado por computador. (TORRES, 2004, p. 323)

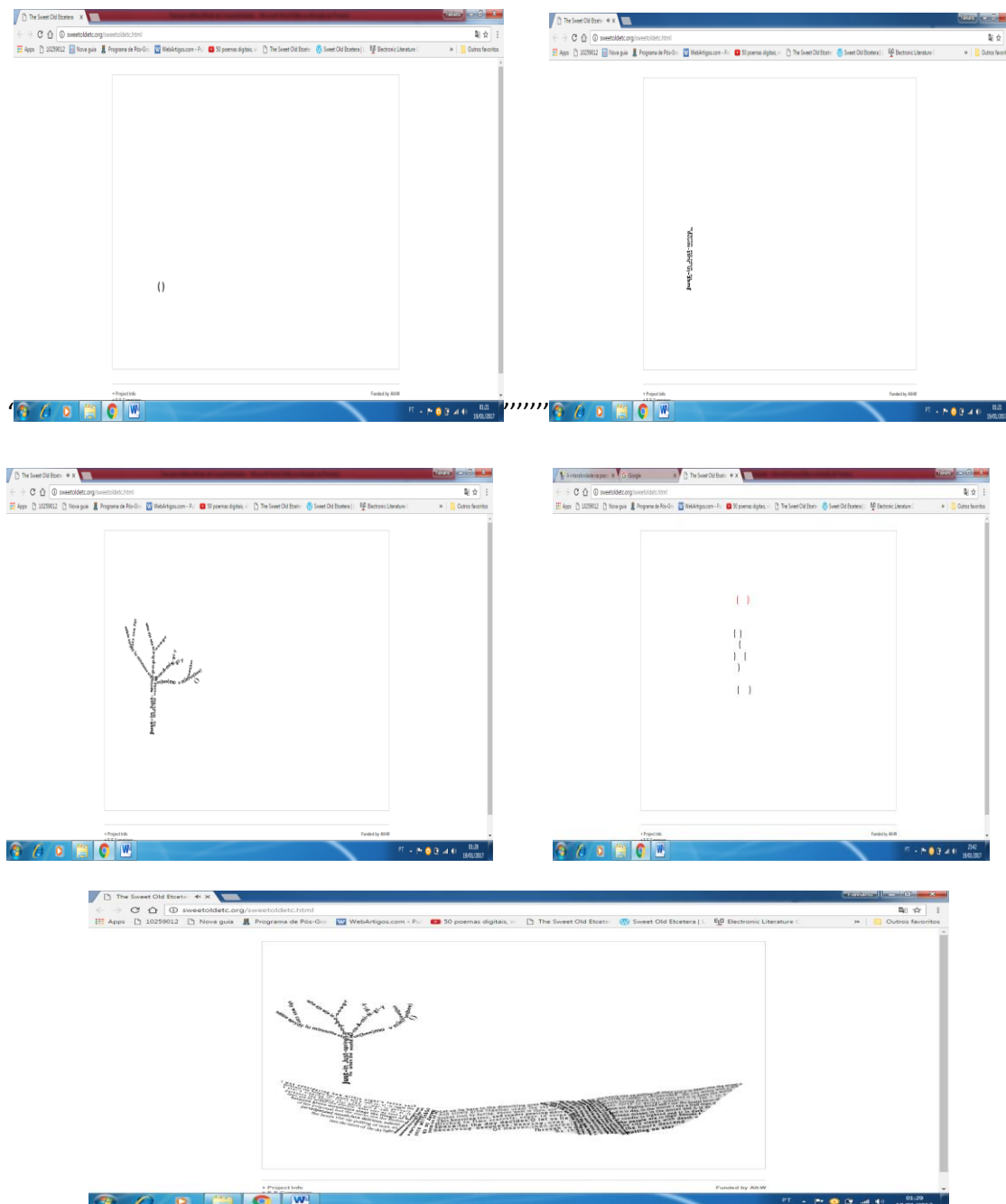
Para finalizar o tópico sobre a categoria *HHMI*, fiquemos com mais um poema.

Sweet Old Etcetera,²³ de Alison Clifford

Ao se deparar com a página inicial, o leitor percebe que precisa agir para que aconteça algo pois apenas vê uma página totalmente branca com exceção de um parênteses no canto esquerdo inferior da tela. O leitor, ao perceber este signo indicial, pega no *mouse* e imediatamente clica sobre ele até aparecer novas formas como se um caule de uma árvore crescesse diante de nossos olhos, isso paralelamente a um som (nota musical) que surge em cada clique.

²³ Disponível em <http://sweetoldetc.org/sweetoldetc.html>

Nessa dinâmica, percebe-se que o parêntese pode sugerir uma semente que, de acordo com a interação do leitor, passa a germinar até se transformar em um imagem de palavras que sugerem uma árvore. Depois disso, diante de novas interações, tem-se outras transmutabilidades sígnicas e consequentes novas imagens, novos símbolos iconizados. As categorias *HHMI*, *Verbo-digital*, *Sonoro-poético-digital* e *Imagético-digital* se destacam numa estética em movimento que oferece ao leitor uma interessante experiência estética dos sentidos.



(*Sweet Old Etcetera*, de Alison Clifford)

2.3 Categoria Tradução-intercódigos

“A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.”

A tarefa do tradutor (Walter Benjamin)

Em *Aspectos linguísticos da Tradução*, capítulo do livro *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson, temos o conceito de tradução intersemiótica como “interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não verbais” (JAKOBSON, 2010, p. 81). Temos neste conceito a essência de sentido da categoria *Tradução-intercódigos*, na qual existe um processo de produção de sentido que é transcrição de um original (“transmutação”) e funciona na perspectiva composicional das novas linguagens.

Uma tradução de um sistema diferente em outro exige do tradutor a consciência do funcionamento estrutural dos signos da obra a ser traduzida e sua possível traduzibilidade. Para perceber essa consciência compositiva do tradutor na dinâmica de uma poesia digital, o leitor deverá buscar e interpretar suas perspectivas semióticas de tradução e utilizá-las como efeitos de sentido poético como parte de um todo relacional.

Importante destacar que cada tradução é – como diz Julio Plaza, no livro *Tradução Intersemiótica* (2010) – um momento de recriação, de metacriação, de prática crítico-criativa, de diálogos intersignos, como “síntese e re-escritura da história”. Isto quer dizer que a captação desta categoria em uma leitura requer uma competência semiótica acentuada por parte do analista para não se perder o caráter dialético dos signos no diálogo com a obra anterior. Segundo o autor:

A relação passado-presente constitui-se na realidade em dois polos dialéticos cuja conjunção como opostos é necessária, uma vez que eles se apresentam em qualquer projeto poético: mesmo quando a nega, a origem de toda arte encontra-se sempre na arte precedente. O artista aprende (e ensina) do artista. Na tradução, entretanto, essa característica se acentua. O espaço-tempo da tradução é o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas. (PLAZA, 2010, p. 205)

Sendo a tradução vista pelo autor como poética sincrônica, ele reflete sobre os processos de geração de sentidos entre os signos de naturezas diferentes, verbais e não-verbais, em meio a um dialogismo entre passado e presente, observando como a tradução entre as variadas artes é fundamental neste processo.

O que deve ser visto nessa categoria é que a tendência poética manifestada nas obras digitais que a trazem em sua estrutura é resultada de uma linguagem prática da atualidade que dialoga com a tradição com certo nível de redundância ou novidade informativa de sua estética. Para Plaza, a forma sincrônica – diferentemente da forma diacrônica que é própria do historicismo – é mais adequada à perspectiva poético-artística.

Para reforçar esta ideia, cita Roman Jakobson (“a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que para o período em questão permanece viva ou foi revivida”); Bakhtin (“inacabamento de princípio” e “a abertura dialógica” são sinônimos); Northrop Frye (“o crítico tem que estabelecer um modelo de continuidade ligando a cultura atual com sua herança e, conseqüentemente, com seus herdeiros”); Walter Benjamin (“toda obra de arte situa-se no cruzamento de três linhas evolutivas: a elaboração técnica, a elaboração das formas de tradição e a elaboração das formas de recepção”) e Haroldo de Campos (operação sincrônica com pano de fundo diacrônico. Cortes sucessivos com traçado diacrônico – renovação da herança literária). Enfim, o que ele demonstra é que “no processo dialético e dialógico da arte não há como escapar à história” (PLAZA, 2010, p. 5).

Basicamente, segundo o autor, tem-se formas diferentes de se recuperar a tradição: recuperação do passado para a construção de um diálogo, seja em conformidade (estilização), discordância (paródia), igualdade no novo (novidade) ou reorganização do sistema relacional da percepção e da sensibilidade (afinidade eletiva – a mais sintonizada ao processo tradutor). Para destacar a importância da categoria *Tradução-intercódigos* na abordagem de poesias digitais com essa natureza, vejamos o que diz Plaza:

O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios

empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 2010, p. 10)

Para Plaza, baseado na semiótica de Charles Sanders Peirce, a tradução intersemiótica gira em torno da tradução como *pensamento em signos*; como *intercurso dos sentidos* e como *transcrição de formas*.

Tradução como pensamento em signos

Para Peirce, a semiose caracteriza-se como um processo triádico de sentido em que se tem a transformação de signos em signos, numa essência de continuidade, sendo portanto um ininterrupto processo sucessivo e sequencial. Plaza cita Peirce para demonstrar que “a significação de uma representação é outra representação” (PEIRCE *apud* PLAZA, 2010, p. 17). A citação de Peirce é para mostrar que o pensamento já é intersemiótico, pois “pensamento e linguagens são inseparáveis”, “cada linguagem nos faz perceber o signo de forma diferenciada”, “toda resposta gera uma nova pergunta” (PLAZA, 2010, p. 19). Sendo assim, explorar os sentidos da categoria *Tradução-intercódigos* é observar-lhes os processamentos semióticos em torno das qualidades materiais do signo (os ícones), em torno do pensamento-signo em relação ao outro, numa real conexão (os índices), e em torno também de suas funções representativas (os símbolos).

O signo estético é problematizado por Plaza devido a sua especificidade autorreferencial e indeterminada, pois “perde para a funcionalidade do simbólico o que ganha em qualidade”. Além disso, “distrai-se da incompletude do signo e dos significados fechados para tornar-se completa e aberta à interpretação”, e possibilita uma “reflexão sobre as suas próprias qualidades” (*Op. Cit.* p. 23). Se, como diz Peirce, um signo gera um segundo signo, seu objeto, algo fora dele, tem-se então uma referência para fora dele (outra coisa), no caso do fundamento de um signo estético tem-se uma autorreferência (“a linguagem apontando para seu próprio processo construtivo”) do signo, o que faz reverberar o sentido na própria estruturação interna do sistema. Diz Plaza que:

Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge a representação, uma vez que esta função

representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento. (...) O que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função representativa de qualisigno, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno. (PLAZA, 2010, p. 24)

O que podemos notar nas palavras do autor é a realidade do signo estético sendo problematizada quando pensada em sua tradução intersemiótica. Seria possível realmente traduzir esta inespecificidade estética? O autor dialoga com Octávio Paz, Jakobson e Valéry para demonstrar que, apesar das relativizações em relação ao pensamento de cada uma dessas possibilidades tradutoras, todos eles “convergem para um mesmo ponto de chegada: a tradução como transcodificação criativa” (*Op. cit.*, p. 26).

A categoria *Tradução-intercódigos*, neste sentido, deve ser vista e aplicada como a busca dos sentidos produzidos em meios diferentes, mas com efeitos similares, reconhecendo o novo comportamento da informação estética (BENSE, 2009) advindo da tradução. Nessa poética da tradução, a diminuição ou aumento da informação estética no objeto traduzido indica a qualidade e o nível da operação tradutora, sendo vista como processo de complementação do signo traduzido. Muda-se o suporte, mudam-se os signos, mas mantém-se a lógica semiótica do efeito poético. Esta lógica semiótica diz respeito ao que Jakobson chama de função poética da linguagem. Diz Plaza, na esteira de Jakobson, que:

No caso da função poética, contudo, 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)

Vejamos, neste sentido, o que diz Haroldo de Campos, citado por Plaza, sobre o que significa tradução:

Re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário. (CAMPOS, H. *apud* PLAZA, 2010, p. 28-29)

Para Plaza, “a questão da autonomia do signo estético toca muito de perto a tradução intersemiótica” (PLAZA, 2010, p. 31). O que vemos aqui é que a analogia das formas caracteriza-se por este traço marcante das traduções, mas se uma forma estética é singularíssima, e mesmo intraduzível, como encarar essa realidade nas traduções de estruturas estéticas? Diz o autor:

Enquanto o signo dominante simbólico é, por natureza, incompleto, buscando logicamente complementar-se na remessa ao interpretante, o signo estético (e, neste aspecto, todas as teorias são unânimes) propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico e, como tal, signo que não se ‘distrai de si’, nem na relação com o objeto que é pelo ícone obliterada, nem na relação com o interpretante que só pode ser fundada na analogia. (*Op. cit.*, p. 31)

O que Plaza demonstra é que o princípio de similaridade na tradução faz parte de um signo enraizado no icônico, pois “o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas dentro do sistema de relações analógicas de suas semioses” (*Op. cit.*, p. 32). Enfim, o autor destaca que a “consciência da linguagem será então a consciência da transmutação e, portanto, da leitura” (*Op. cit.*, p. 34).

Tradução como intercurso dos sentidos

Na tradução intersemiótica, sendo tradução entre diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes as relações entre os meios, os códigos e os sentidos. Daí a observação necessária, nas traduções, dos prolongamentos e ampliações da função dos mais importantes sentidos e seus meios de produção de sistemas de linguagem: do visual, do tátil e do auditivo. Para Plaza, “tanto canais, instrumentos, quanto sistemas de signos nos fornecem as condições e formas de apreensão dos signos que traduzem pensamentos no operar e transmitir informação estética” (*Op. cit.*, p. 46). Segundo o autor, a interação entre sentidos depende diretamente da recepção e da capacidade de preenchimento dos espaços sensoriais:

Todos os veículos, de forma mais ou menos acentuada, saturam-se uns aos outros, à maneira do processo sinestésico promovido pelo sistema nervoso central humano. Os canais técnicos sofrem também o processo de hibridização como combinação de diversos meios ou códigos, processo relativo, sobretudo, aos meios eletrônicos de caráter inclusivo. (*Op. cit.*, p. 64)

O intercurso de sentidos colocado por Plaza, ao tratar da tradução, dialoga com o que já vimos no Capítulo I, no tópico com McLuhan, no qual observou-se e problematizou-se os prolongamentos de sentidos oferecidos pelos meios de comunicação diversos, o que exige novas relações de equilíbrio entre os órgãos e as extensões corporais. Passemos para o próximo tópico, então.

Tradução como transcrição de formas

A iluminação das relações estruturais é o mais importante, segundo Plaza, para os procedimentos de tradução. Diz ele que “traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas” (PLAZA, 2010, p. 71). Três seriam os modos de aproximação. O primeiro é a:

Captação da norma na forma, como regra e lei estruturante. Segundo, a captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo. Terceiro, a captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito. (*Op. cit.*, p. 71)

Ele explica que existem princípios normativos em uma forma estética que delimitam comportamentos a essa forma, fazendo-a ser afetada em sua configuração. Esta ordem refletida no interior do sistema teria no legissigno o conceito chave para se “inteligir o papel exercido pela norma na forma” (*Op. cit.*, p. 72). Diz ele:

Os legissignos, com suas características de lei, de geral e universal, permitem estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese. (*Op. cit.*, p. 72)

Parece claro até aqui a importância a ser dada a uma categoria como a de *Tradução-intercódigos*. Para sua leitura espera-se do leitor essa consciência e capacidade de observar as relações de variância e invariância das leis estéticas na equivalência entre dois signos. O autor destaca, neste sentido, que existem três referências precisas a serem observadas no legissigno: o caráter *transductor*, *paramórfico* e o *otimizador*.

Legissignos Transdutores:

Passamos de uma ordem para outra ordem; essa mediação, no entanto, tende a fazer perder ou ganhar informação estética. A tendência do legissigno como Transductor é a de conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência. (PLAZA, 2010, p. 72)

Paramorfismo do legissigno:

O papel paramórfico do legissigno implica admitir que um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes, o que confere uma semelhança aos caracteres estilísticos da obra de arte e de sua série. O legissigno, ao admitir grande variedade de formas, desmistifica o que chamamos de criação (originalidade). Como qualidade paramórfica, o legissigno cria referência e diferença. Este signo de lei nos fornece então as condições para se estabelecer o estudo comparado das artes, visto mais como comparação de formas-significantes e menos como comparação de “conteúdos”. (*Op. cit.*, p. 73)

O legissigno como Otimização:

O signo de lei é na realidade um processo de otimização (para aproveitar um termo cibernético) que consiste em um método pelo qual ajusta-se continuamente um processo para se obter os melhores resultados, e isto se faz analiticamente. O papel otimizador do legissigno nos leva a conhecer o caráter metalinguístico da operação tradutora. O legissigno tem a ver também com a interpretabilidade do signo, ou seja, o signo-leitor, pois o legissigno como lei está necessariamente referido a certas condições de código, repertório e convenção, enfim, de reconhecimento através dos “conceitos representativos”. (*Op. cit.*, p. 73)

O autor demonstra que se o legissigno está para a estrutura, só pode sê-lo através de suas qualidades materiais, em seus estados físicos e em suas qualidades. Daí destaca a importância do *Intracódigo* como sendo “as diferentes modalidades de atividades interna ao signo”. A noção de seu funcionamento é fundamental no entendimento da categoria *Tradução-intercódigos* já que possibilita a dialética da dinâmica sígnica em operação na obra original para melhor observar a tradução de seus processos mais do que de seus conteúdos. Diz Plaza que:

Cada forma como estado estético está determinada pela relação entre os diversos estados físicos e qualidades. São as diversas partes que intervêm na constituição e que atuam em conflito na própria interioridade do signo. A materialidade do suporte, a sua síntese e sintaxe entra em movimento transformativo e conflitante. A conexão entre vários fenômenos, sejam eles cores, letras, palavras, gestos, gera o diálogo interno. (PLAZA, 2010, p. 78)

Esta conexão de vários fenômenos, segundo o autor, determina uma “percepção global” que funciona como “a forma mais imediata do conhecimento”. Neste sentido, numa percepção estética tende-se a conservar na síntese interpretativa esse aspecto da globalidade do sentimento, que vai ser perdida quando se entrar na análise (conhecimento em sucessividade). Sendo assim:

O campo da percepção é mais complexo e extensivo do que supomos num apanhado global. É característica do espaço a simultaneidade, a coexistência entre suas partes. Numa percepção sintética, percebemos em conjunto, como um todo indecomponível, em contraposição àquela em que percebemos as partes articuladas e solidárias: este tipo de síntese pressupõe uma análise. Entretanto, a percepção sintética é anterior a qualquer análise. (*Op. cit.*, p. 84)

Basicamente, o que Plaza demonstra é que na tradução como transcrição de formas, a percepção global da estrutura é caracterizada pelas aparências que ela mesma cria e encarna, com meras aptidões para a semelhança. Para ele, o que diferencia as artes entre si é o grau de qualidade da aparência, “aparência esta que se resolve e confunde com as qualidades do objeto imediato e com a substância da qual a obra de arte é feita” (*Op. cit.*, p. 86). Finaliza o tópico dizendo.

A complexidade da forma poética ou artística, como forma apresentada, não permite a sua abstração dos objetos, elementos ou partes que a constituem, pois seu efeito total é a síntese qualitativa desses elementos em congruência perfeita como signo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável, isto é, a lógica mesma da complexidade da consciência. A forma é, assim, aparição e a tradução é transformação de aparências em aparências. (*Op. cit.*, p. 87)

A observação das leis em torno da tradução Intersemiótica possibilitará ao leitor da categoria *Tradução-intercódigos* a reflexão das relações entre as tipologias de tradução desenvolvidas por Plaza (*Tradução Icônica*, a *Tradução Indicial* e a *Tradução simbólica*), e seus consequentes desdobramentos semióticos em cada tradução. Estas

tipologias citadas pelo autor – correspondentes à organização das tipologias sýgnicas peirceanas – funcionam como “uma espécie de mapa orientador para as nuances diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores” (PLAZA, 2010, p. 89).

Tradução Icônica:

Esta se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura. Temos, assim, uma analogia entre os Objetos Imediatos, equivalências entre o igual e o parecido, que demonstram a vida cambiante da transformação sýgnica. A tradução icônica está apta a produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente. (*Op. cit.*, p. 89-90)

Tradução Indicial:

A tradução indicial se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nesta mudança, tem-se a transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula. Na operação de translação, pode-se deslocar o todo ou parte. Tem-se, então, um movimento topológico-homeomórfico e um movimento topológico-metonímico, podendo-se distinguir, portanto dois tipos de tradução. (*Op. cit.*, p. 92)

Para Julio Plaza, a tradução Topológica-homeomórfica ocorreria:

Na transposição do “mesmo” para o outro meio, e aproveitando a noção de Homeomorfismo, fornecida pela topologia, tem-se a correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre os elementos dos dois conjuntos de signos. Mais precisamente: a todo ponto de uma figura corresponde um ponto e somente um da outra, e a dois vizinhos de uma correspondem dois pontos vizinhos da outra. Assim os dois conjuntos são equivalentes topologicamente, conseguindo, com isto, continuidade na passagem biunívoca de um conjunto para outro e vice-versa. Dois conjuntos homeomórficos têm as mesmas invariantes topológicas, como uma circunferência e uma elipse, um polígono ou uma curva fechada de Jordan, quer dizer, todos eles são homeomorfos a uma circunferência. (*Op. cit.*, p. 92)

Já a tradução Topológica-metonímica:

Trata-se de explorar a noção de homeomorfismo parcial, de caráter metonímico (*pars pro toto*), como forma de estabelecer a continuidade entre original e tradução. Pelo deslocamento de metonímias (partes do original) e sua localização no novo contexto sógnico, tem-se o “deslizamento de significantes”. Estes procuram a conexão sintagmática que alude à relação de contiguidade, pois a relação da metonímia dá-se por contiguidade produzindo um efeito de sentido. Os elementos deslocados podem, assim, ser “orientados” espacialmente e contextualmente, procurando novas organizações e cristalizações. (PLAZA, 2010, p. 92)

Tradução- Simbólica:

Este tipo de tradução opera pela contiguidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis. (*Op. cit.*, p. 93)

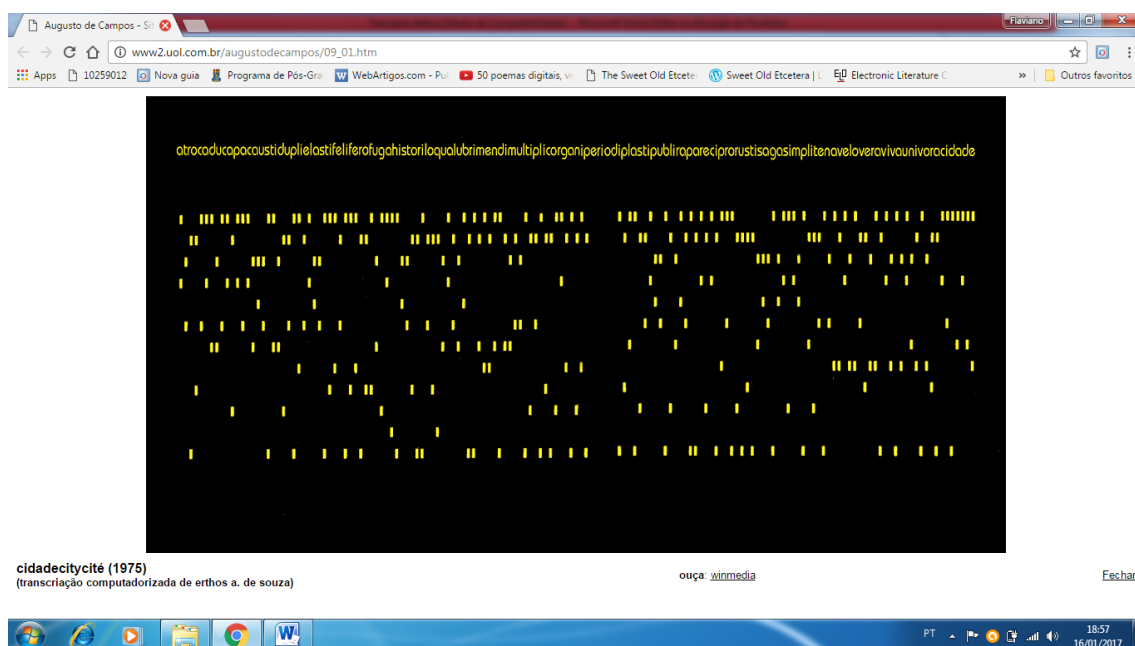
Enfim, temos na tradução intersemiótica um intercurso entre os três níveis de tradução (Icônico, Indicial e Simbólico). Nela, observa-se a Tradução Icônica como *transcrição* (“produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original”); a Tradução Indicial como *transposição* (“Estará determinada pelo signo antecedente, contudo esta relação será de causa-efeito – caso de uma tradução de um signo para outro meio”. Contudo, “será interpretada através da experiência concreta”); e a Tradução Simbólica como *transcodificação* (“Se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação”) (*Op. cit.*, p. 73).

A discussão sobre a tradução intersemiótica de signos estéticos desenvolvida por Plaza é essencial para apreensão da categoria *Tradução-intercódigos*. No entanto, no método *CAPODI* a reflexão sobre os sentidos na tradução entre meios diferentes vai estar diretamente ligada à reflexão sobre as outras categorias e suas correlações estéticas numa estrutura determinada. Para Plaza, “o processo de leitura, como cognição de um signo, desenvolve-se de forma dialógica mediada pela ação do signo, entre uma mente que conhece e o objeto conhecível” (PLAZA, 2010, p. 34). Ou seja, na aplicação deste método de leitura, deve-se trazer toda noção de “re-projeto isomórfico do poema

originário” e ir além, buscando suas correlações com outras categorias que possam estar presentes na obra.

*cidade city cité*²⁴ – transcrição computadorizada de Ethos Albino de Souza do poema de Augusto de Campos

Temos aqui a presença da categoria *Tradução-intercódigos* em destaque, além da presença de outra categoria muito importante para o entendimento da estrutura, a *Imagético-digital*, já que a tradução configura-se em harmonia entre a Tradução Icônica (caracterizada pelas qualidades e aparências sígnicas caóticas próprias de uma cidade, parecendo as luzes de prédios se vistas de frente, ou mesmo as luzes das casas e estabelecimentos, se imaginarmos a cidade vista do alto à noite com suas luzes) e a Indicial (indicando a própria transposição de um objeto para outro meio, numa realização concreta da ideia transcriada, ou seja, a ideia de uma cidade caoticamente organizada em sua multiplicação e fragmentação).



(*cidade city cité*, de Augusto de Campos e traduzida por Ethos Albino de Souza)

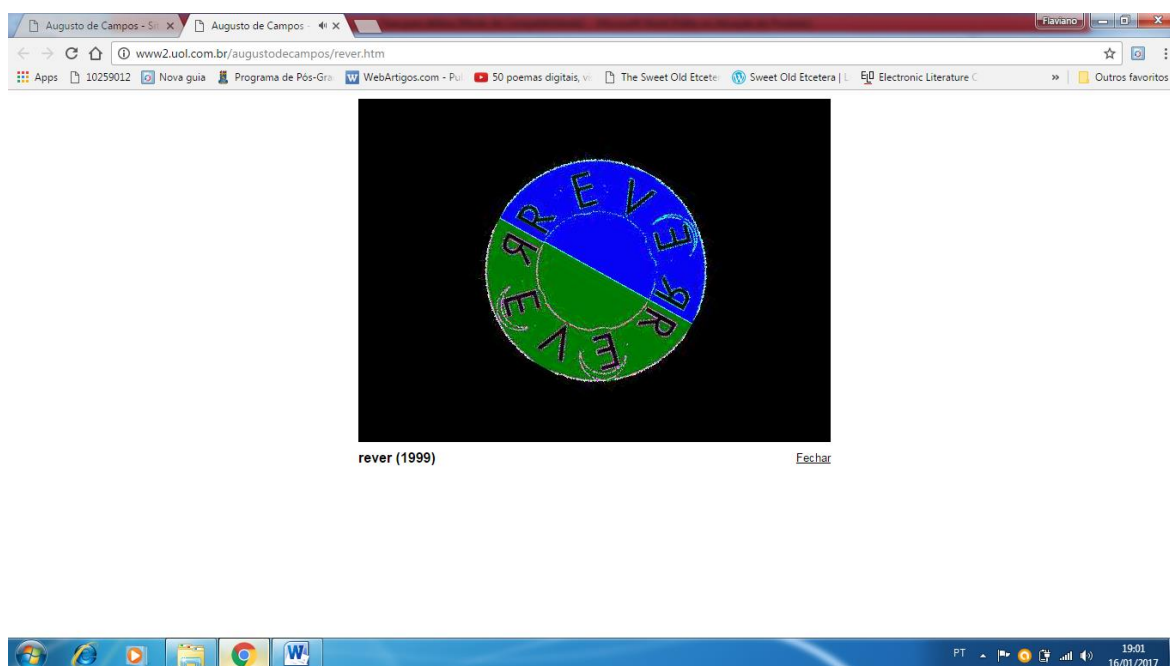
A categoria *Tradução-intercódigos*, neste sentido, traz em si uma proposição geral que se baseia predominantemente na Tradução como transcrição, como reelaboração de

²⁴ Disponível em http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_01.htm.

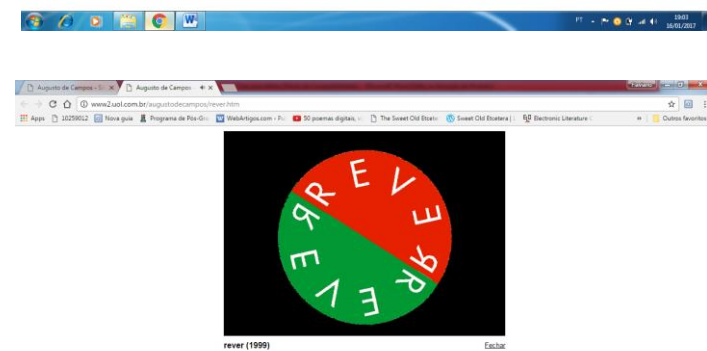
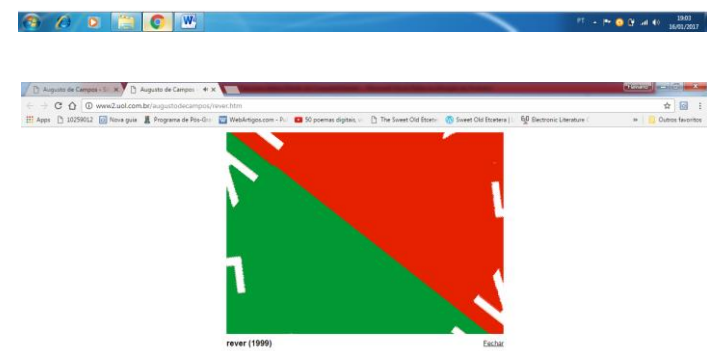
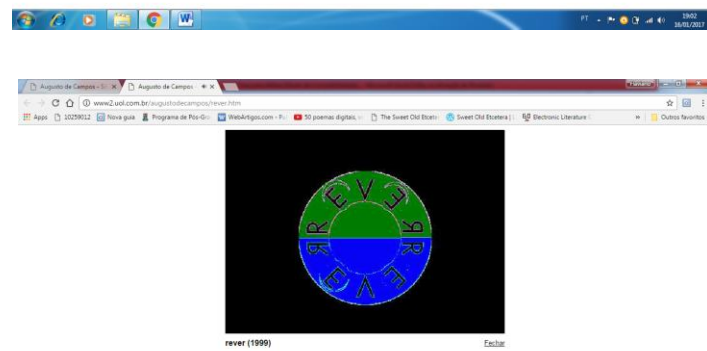
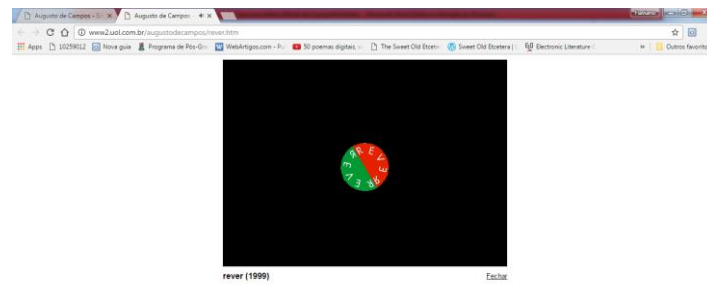
formas num novo meio. Os sentidos advindos desta tradução chamam a atenção para o ícone, para o índice e também para o símbolo, já que se tem uma cidade representada, tem-se a indicação dos objetos deste espaço e também tem-se uma lei geral que percorre nossa leitura, a indicada e simbolizada pelo título.

REVER²⁵, de Augusto de Campos.

Temos nesta obra outro bom exemplo da presença da categoria *Tradução-intercódigos* em consonância com outros sentidos no texto, advindos de outras categorias específicas, como o sentido do som eletrônico (*Sonoro-poético-digital*) e das imagens coloridas e em movimento (*Imagético-digital*). Este poema teve muitas traduções em suportes variados. Foi esculpido e teve duas versões em holografia: a primeira em 1981, de Wagner Garcia e John Webster, sendo marco da holografia no Brasil. A segunda em 1987, realizada por Moysés Baunstein. André Vallias o transcreveu em neon, laser e animação digital.



²⁵ Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/rever.htm>.



(REVER, de Augusto de Campos)

A noção de rever, já tão sugerida pela construção arquitetônica no verbal, agora ganha dimensões espaciais e temporais, já que o movimento dos signos indicam – através do mecanismo do *looping*, quando desaparecem e reaparecem na tela de forma ininterrupta – que o retorno é inevitável, que rever, neste sentido, é constância e obrigatoriedade. Os sentidos da tradução nesta obra devem ser vistos, segundo o método *CAPODI*, em sua essência intersemiótica, percebendo nos signos a predominância ou harmonia entre suas representações ícônicas, indiciais e simbólicas em meio às perspectivas de suas traduções no novo suporte. Será importante observar a relação desta categoria neste poema com a *Sonoro-poético-digital*, através de um som computacional estranho que sugere ruídos e também efeitos com certa harmonia lembrando escalas estranhas em um teclado ou piano. Naturalmente o sentido da tradução parece estar bem infectado por esta sonoridade, sendo, portanto, necessário extrair sentidos poéticos digitais dessas interpenetrações sígnicas.

Vale destacar neste sentido certo diálogo do programa e/ou da estética desta obra com *pan paz*, de Clemente Padin²⁶, no qual a imagem surge, afasta-se, quase desaparecendo e depois retorna à tela, num movimento que sugere a ida e o retorno de um bumerangue, reforçando a antítese da construção poética que indica o retorno de guerras (*pan*) e não-guerras (*paz*). Enfim, tem-se nestes poemas efeitos análogos que representam um estilo parecido entre um autor brasileiro e um uruguaio na composição de suas estéticas digitais, destacando-se em ambas as categorias *Tradução-intercódigos*, *Verbo-digital* e *Imagético-digital*. Apesar da obra de Clemente Padin não apresentar a categoria *Sonoro-poético-digital*, são bem claras as semelhanças de estilos composicionais entre ele e Augusto de Campos.

A categoria da *Tradução-intercódigos* representa a própria dinâmica essencial dos objetos estéticos que apresentam poesia digital. Isso pode ser estudado em dois sentidos: primeiro, seguindo a perspectiva da poesia migrante, de tradução de uma obra em outra, por exemplo, numa migração da folha do papel para a tela do computador. Neste sentido

²⁶ Na dissertação de mestrado (*Poesia Digital e Tradução Intersemiótica*), analiso esta obra de forma mais desenvolvida, mas ainda não utilizava categoricamente o método *CAPODI*. http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/6194?locale=pt_BR

chamo de *tradução-intercódigos externa* a tradução que se dá entre obras que apresentam suportes diferentes.

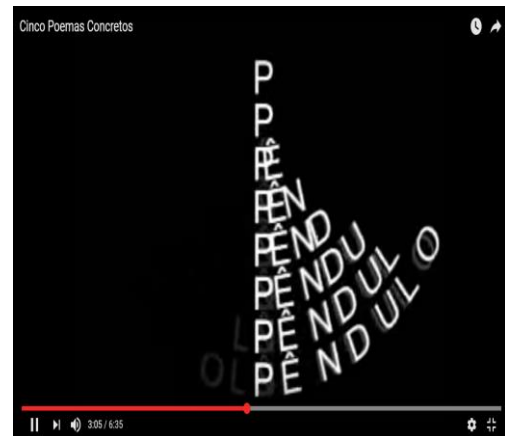
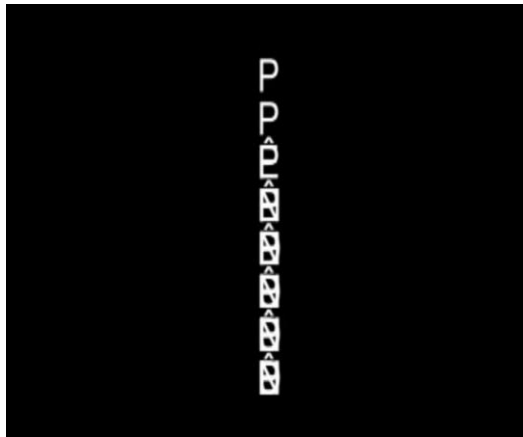
Será preciso perceber a diminuição ou aumento do tom lírico na tradução realizada, observando e levando em consideração, nas análises, as informações redundantes na obra traduzida, assim como as potencializações semióticas desempenhadas pelos signos no suporte informático, e também levar em consideração as informações novas – e consequentes novos sentidos –, isso graças às peculiaridades do novo suporte. Ou seja, é imprescindível nesta categoria manter o foco da abordagem voltado para a força poética atingida na tradução e na reconfiguração sígnica realizada. Seguindo a mesma ênfase da base teórica do método *CAPODI*, Plaza diz que os signos que mais interessam à tradução são aqueles que se relacionam com seu próprio objeto, os ícones, os índices e os símbolos. Neste sentido, Plaza cita Peirce via Jakobson para dizer que os mais perfeitos dos signos são aqueles em que o icônico, o indicativo e o simbólico estão misturados e harmonizados em proposições tão iguais quanto possível (PEIRCE *apud* PLAZA, 2010, p. 22).

*Cinco Poemas Concretos*²⁷, de Cristian Caselli²⁸

Neste caso, temos releituras das poesias concretas que potencializam os sentidos já sugeridos pelos poemas na bidimensionalidade do papel e vão além ao apresentarem novas possibilidades de leituras, graças aos recursos computacionais. Nestas traduções intersemióticas encontramos algumas poesias concretas que foram reconfiguradas no suporte computacional, adicionando efetivamente o movimento sugerido nas poesias concretas e visuais vindas da bidimensionalidade das folhas de papel. O autor potencializa ao extremo a essência semiótica dos textos-base, quando consegue sugerir a transformação dos símbolos em ícones, ou seja, a transformação das ideias nas próprias coisas.

²⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>.

²⁸ Formado em Jornalismo, tem se destacado no audiovisual alternativo carioca por sua produção acelerada (cerca de 30 obras, entre clipes e curtas) de baixo orçamento, sempre fazendo direção, roteiro e edição de todos. Seus filmes podem ser facilmente encontrados no Youtube e no site Curta o Curta. É também curador e responsável pela parte videográfica da Mostra do Filme Livre, que teve sua oitava edição no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ) em 2012.



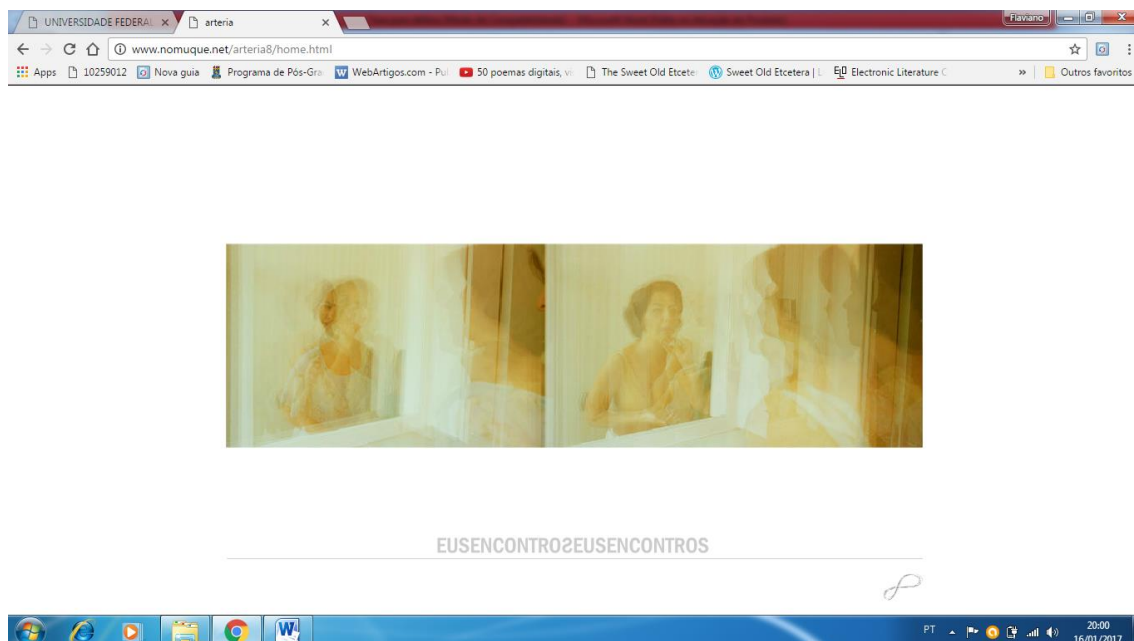
(*Cinco Poemas Concretos*, de Cristian Caselli)

Temos nestas traduções letras em movimentos e tamanhos diversos, efetivamente conduzindo nossos olhos a caminhos de leitura em que os sintagmas jogam, brincam e dialogam com os paradigmas, em que os símbolos se fazem representações deles mesmos, iconizando-se. Os signos surgem velozmente na tela sugerindo o próprio sentido simbólico da palavra velocidade na primeira tradução (*Velocidade*, de Ronaldo Azeredo); na sequência, tem-se também os signos do poema sugerindo o próprio ritmo frenético das grandes cidades (*cidade, city, cité*, de Augusto de Campos); Depois um pêndulo de letras balança visivelmente aos nossos olhos (*Pêndulo*, de E. M. de Melo e Castro); Finaliza a tradução com uma ainda maior tensão no orgasmo visual dos signos (*O Organismo*, de Décio Pignatari).

Uma segunda perspectiva – que também pode ser estudada paralelamente à primeira (*Tradução-intercódigos externa*) – é a da *Tradução-intercódigos* realizada na estrutura de uma mesma obra, quando o autor, ou equipe de autores, cria estéticas em que os sentidos podem ser bastante explorados nas traduções simultâneas entre os diferentes códigos à disposição na leitura (signos verbais, sonoros, visuais etc.). Pode ser chamada de *Tradução-intercódigos interna* a composição que for explícita e semioticamente consciente por parte do autor ou autores do texto em relação à criação de um “espelhamento” sígnico. Certamente, as obras poéticas trazem traduções intersemióticas entre os diferentes signos que as compõem, mas nem sempre isso é reforçado conscientemente e trabalhado a ponto de transformarem-na em elemento básico de suas poéticas.

Um bom exemplo das categorias de *Tradução-intercódigos externa* e *interna* numa mesma obra pode ser visto em *EUSENCONTROSEUSENCONTROS*, de Célia Mello, na Revista *Artéria 8*²⁹. Na perspectiva da *Tradução intercódigos-externa* dessa obra, temos uma tradução que parte de uma exposição fotográfica, da mesma autora, intitulada *Eusencontros*, para uma poesia digital em que a construção verbal – na exposição delimitada semanticamente em torno do título da obra – ganha contornos de alta poeticidade em sua relação com os signos não verbais através dos recursos computacionais utilizados, potencializando ao máximo os efeitos poéticos.

²⁹ Disponível em <http://www.arteria8.net/home.html>.



(*EUSENCONTRO2EUSENCONTROS*, de Célia Melo)

No caso da *Tradução-intercódigos interna*, o sistema verbal efetivamente refrata o sistema icônico, e vice-versa: dispostas na tela paralelamente, estes dois sistemas (verbal e imagético) parecem refletir intersemioticamente um no outro, já que a estrutura truncada do título é, entre outros exemplos, sugerida pelas linguagens das imagens que se sucedem na tela.

A ideia de vários eus e seus encontros em oposição a um eu sem encontros (leituras possibilitadas pela construção verbal) são traduzidas explicitamente na sucessão de fotos-imagens que, algumas vezes, sugerem uma mulher se preparando para um encontro, outras dão noções de solidão e tristeza por parte dessa mesma mulher, ou seja, sem nenhum encontro.

Este exemplo ilustra justamente esta possibilidade por parte dos poetas programadores de criar obras em que sistemas de naturezas diferentes se refratam implícita ou explicitamente, como ocorre neste exemplo de Célia Mello³⁰.

³⁰ Este poema é analisado mais profundamente no Capítulo III. Além de demonstrar essa noção de espelhamento sógnico, a análise apresenta também diálogos teóricos com outras áreas do conhecimento (com a teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein, a fotografia contemporânea e o Expressionismo alemão, por exemplo).

2.4 Categoria Sonoro-poético-digital

Vale a pena agora repetir uma citação feita no primeiro capítulo:

Quanto aos futuros instrumentos que o artista criativo terá à sua disposição, convém lembrar as palavras incisivas de Pierre Schaeffer (À la Recherche d'une Musique Concrète): “Começam a ser concebidas e construídas máquinas capazes de ler, isto é, de traduzir o grafismo em sons. São as primeiras máquinas verdadeiramente falantes. Assim poderão existir máquinas suscetíveis de traduzir o mundo do espaço num mundo de duração. Retomando o exemplo precedente, essas máquinas poderiam traduzir em sons uma composição pictórica. Espíritos fechados em um falso espiritualismo se indignarão com esse pensamento, e a palavra robô será pronunciada (não sem um certo automatismo...). Não se trata de espera de tais máquinas a criação de uma sinfonia automática, mas sim os meios ilimitados duma sinfonia voluntária. Tudo dependerá do quadro a ser lido e das relações funcionais que o artista técnico estabelecerá entre os valores espaciais e temporais. (CAMPOS, H., 2006, p. 149-150)

A sonoridade das máquinas referida na passagem acima demonstra uma das perspectivas de sentidos, entre muitas outras, que podem ser exploradas nas relações funcionais da categoria *Sonoro-poético-digital*. Ela não é o mesmo que poesia sonora, esta experimentação com a vocalização que se distancia da poesia oral por sua inteira e consciente desautomatização dos sons. No entanto, pode conter a poesia sonora em seu sistema, assim como pode conter também uma sonoridade própria da máquina, e ir além em suas projeções acústicas, dialogando em níveis diferentes com a tradição, o que vai depender de cada poética. Esta categoria também não deve ser confundida com poesia musicada.

As mídias das sonoridades eletrônicas e digitais – sejam caixas de som, fones de ouvido ou qualquer outro objeto produzido para o mesmo fim – são o meio pelo qual a categoria *Sonoro-poético-digital* se apresenta através da produção de signos sonoros que podem funcionar como imagens acústicas, como indicações semânticas (seus objetos) e também como sons simbólicos. Observa-se/ouve-se em muitas obras diferentes tipos e níveis de sentidos com efeitos audíveis, ora apresentando-se reproduções sonoras da tradição, com sons facilmente identificáveis, como falas ou canções, conhecidas ou não (Daniel Santiago, no poema eletrônico *Buraco Negro*, no YouTube, apresenta uma música de Tchaikovsky, por exemplo), ora apresentando, ou

mesmo misturando, inovações acústicas próprias dos efeitos computacionais, algo conseguido apenas na linguagem de programação dos meios digitais.

O que temos na categoria *Sonoro-poético-digital* são procedimentos cinéticos muitas vezes prenunciados, como vimos, pela poesia concreta e que agora compõem uma estrutura computadorizada. São recursos sonoros dos mais variados (ecoalizações, gravação em vários canais, decomposição fônica, enfim, montagens e superposições que entorpecem os ouvidos de novos sentidos advindos de efeitos digitais). É importante continuar destacando que esse sentido sonoro – como os demais no método *CAPODI* – não deve ser abordado sem as devidas relações semióticas com as outras categorias existentes na obra (os outros sentidos), como a *Verbo-digital* e a *Imagético-digital*, por exemplo. Sua função semiótica é relacionar-se com os outros signos para gerar novos signos, que, por sua vez, reverberam na estrutura da obra, gerando sentidos poéticos dinâmicos, autorreferenciais, polissêmicos e polifônicos.

Os signos acústicos são responsáveis por boa parte do lirismo digital das obras, dando o tom necessário para possíveis leituras interpretativas. Tem-se a possibilidade de mesmices e estranhezas sonoras, combinações e relatividades, charadas e testes, que nos levam a um estranhamento da linguagem, oferecendo-nos novas possibilidades de ver/ler/ouvir a poesia. Pode-se inclusive apresentar-se a possibilidade do que Wilton Azevedo chama de “processo de resposta interativa”, quando sons são produzidos de acordo com a interação do leitor-autor que manuseia os signos mediado por suas escolhas, gerando sons consequentes dessas escolhas de “navegação” do poema, observando-se nitidamente nesses casos o diálogo entre as categorias *Sonoro-poético-digital* e *HHMI* (Hipertextual, Hipermediática, Multimidiática e Interativa), como acontece no poema já citado *Sweet Old Etcetera*³¹, de Alison Clifford (2009). Isso demonstra que na poesia digital – em muitos casos, mas não em todos – os paradigmas sonoros da língua entram em tensão com novas formas de sonoridade, advindas de novas mídias e que, algumas vezes, esses paradigmas funcionam como a própria poesia sonora (parte das poéticas contemporâneas) dialogando com signos tecnológicos e verbais para compor esta poética dos meios computacionais.

³¹ Relembre aqui: <http://sweetoldetc.org/sweetoldetc.html>

A sensação de nossos ouvidos agora é outra, porque precisa traduzir tais sons de maneira nova. Estas traduções são justamente o plano inteligível e interpretativo entrando em cena para se explorar novas significações. Para explorar a categoria *Sonoro-poético-digital*, assim como para explorar qualquer outra categoria de acordo com o método *CAPODI*, será interessante aplicar, como vem se demonstrando, a semiótica tricotômica de Peirce. Ou seja, identificar a sonoridade do poema e refletir sobre seu(s) objeto(s). Para isso será preciso, destacado um ou mais sentidos sonoros, identificar sua(s) forma(s) de representação, se mais icônica, mais indicial ou mais simbólica, ou mesmo se bem harmonizada(s) em signos mistos.

Num mesmo poema digital, por exemplo, podemos nos deparar com um som de batidas numa porta, ou um refrão de uma música, ou um tiro sendo disparado, ou som de um carro, ou o latido de um cachorro etc., mas também podem ser explorados sons novos, ininteligíveis, fora das convenções de leitura, fazendo com que o signo sonoro seja visto não na perspectiva do símbolo, mas sim na perspectiva do ícone e/ou índice. Muitas vezes tem-se nas poesias digitais estruturas que apresentam semelhanças sógnicas de qualidades. Segundo Plaza, em relação a casos de transformação interna por semelhança, existem:

As relações entre as modalidades de percepção entre sentidos e meios, entre formas visuais, hápticas, musicais, cromáticas e espaciais, que só são possíveis através da sinestesia como lei e memória sensorial que providencia a transformação sógnica através da associação por similaridade. (PLAZA, 2013, p. 82)

O que o autor demonstra é a ocorrência de um intercâmbio de informações entre os sentidos como maneira de apreender o sentido como um todo. Para ele, as formas hápticas podem dar a representação de formas visuais e vice-versa.

Para entender melhor como configura-se a categoria *Sonoro-poético-digital*, vejamos a discussão desenvolvida por Sérgio Bairon, em *Texturas sonoras* (2005), interessante trabalho em áudio na hipermídia, com participações de Arnaldo Antunes, Izidoro Blikstein, Lucia Sanatella e Olgária Matos. Segundo o autor, em meio ao domínio do discurso verbal, logocêntrico, científico-metodológico, devemos nos colocar o desafio de produzir o nosso pensamento a partir de uma leitura hipermidiática conceitual-imagética, tendo como metodologia de pesquisa as correspondências entre conceitos,

cores, sons e imagens. Sua reflexão gira em torno das texturas sonoras na música mas os conceitos e as discussões levantadas também podem abranger as texturas sonoras das poéticas digitais.

Bairon propõe a leitura dos sons na hipermídia como processo similar a um jogo, numa dinâmica amparada por uma gama de experimentações de misturas verbi-sônico-visuais, sendo o ícone a própria sonoridade amalgamada em frases, ruídos, figurações melódicas, palavras soltas, causando assim sensações sonoras quase táteis, ou seja, amálgama sonoro icônico com conceitos e funções sonoramente táteis, criando, assim, tensões entre o campo da linguagem e o campo do livre convívio de elementos. Nesta tensão entre código e ruído, diz o autor, será preciso uma reeducação do ouvir em busca dos objetos sonoros na hipermídia, essas texturas soltas que se propõe ao jogo.

Em meio às poéticas contemporâneas, a poesia digital apresenta um jogo hipermidiático também com a sonoridade, e isso pode ser visto em vários exemplos. Logo mais, alguns serão apresentados. Antes, continuemos com a discussão levantada por Bairon quando diz que tal jogo gira em torno de instrumentos digitais que permitem ao leitor-jogador gravar seus próprios sons, cortar, intercalar, colar, transformar sons pré-gravados, sobrepondo e justapondo sensações que se mesclam em meio aos sons, olhos e conceitos. Em relação ao futuro da pesquisa da sonoridade na hipermídia – o que muito interessa para o entendimento da categoria *Sonoro-poético-digital* – o autor declara que:

Temos de enfrentar os desafios imensuráveis tanto da criação que interprete e produza imagens, vídeos e áudios em formatos híbridos, como expressividade da reação entre teoria e objeto de pesquisa. Isso representa uma radical abertura de nossa posição como pensadores e produtores do conhecimento, indo, em grande medida, de encontro às exigências que se situam há séculos em torno e no interior da escrita metodológico-científica, como a única e, portanto, mais consequente formalização do pensamento. Isso não significa, de forma alguma, uma postura contrária à escrita, mas sim à concepção que evita associar o pensar com produções sonoras e visuais. Expressões até o momento “inferiores” no processo de produção do conhecimento científico. (BAIRON, 2005, p. 22)

Desenvolver conceitualmente a noção de sentido sonoro poético digital, como o da categoria *Sonoro-poético-digital*, parece seguir este caminho científico – em busca de uma releitura teórica do conhecimento para o desenvolvimento das competências necessárias nos ambientes digitais – almejado por Bairon. Para ele, é necessário

reaprender a formalizar as reflexões não mais somente por meio do código escrito, mas também com as estruturações presentes nas programações sonoras e visuais oferecidas pela hipermídia. Neste sentido, diz o autor:

Tem sido importante pesquisar sobre a relação entre áudio e construção imagética no desenvolvimento de hipermídias. Temática ainda pouco explorada, a sonoridade presente em ambientes hipermidiáticos deve buscar caminhos que explorem a relação entre criação e expressividade conceitual. (BAIRON, 2005, p. 27)

Para o autor, o universo hipermidiático apresenta níveis de complexidade que apenas começaram a ser discutidos. Segundo ele, é nas décadas de 30 e 40 que se propagou o uso de ferramentas eletrônicas (montagens e gravações) que revelaram uma série de formas alternativas que embasaram uma forma generalizada de pensamento sonoro. Cita, para exemplificar, Pierre Schaeffer, o que nos remete à primeira citação deste tópico, na qual Haroldo de Campos também o cita. Diz Bairon:

Um dos casos mais significativos à abordagem das texturas sonoras na hipermídia encontramos na obra de Pierre Schaeffer, criador da música concreta em 1948. Sons cotidianos complexos serão tratados por Schaeffer a partir do conceito de objetos sonoros, retirados diretamente do mundo exterior. Dez anos mais tarde, Schaeffer abandona o conceito de música concreta, mas não abandona a referência ao cotidiano. É justamente a partir de um contínuo questionamento sobre o cotidiano que Schaeffer apresenta uma interessante taxionomia da escuta. (*Op. cit.*, p. 29)

O que Bairon demonstra, ao citar Schaeffer, é que a classificação adotada pelo músico traduz uma síntese de toda tensão presente entre os modos de escuta, demonstrando que “tanto o processo de criação quanto o processo de escuta dependem do tipo de imersão que ocorre no ambiente sonoro” (*Op. cit.*, p. 31). O que observamos aqui é a própria essência de leitura da categoria *Sonoro-poético-digital*, essência caracterizada pela imersão na sonoridade digital de forma dialética, imersão que traduz o passado e cristaliza o presente, indicando o futuro das novas texturas sonoras que mesclam paisagens sonoras e imagísticas ao relacionar sonoridades e imaginários.

O sentido sonoro do poético digital, expresso nesta categoria, diz respeito, sendo assim, a conceitos teórico-práticos que indicam uma nova concepção de som, de música, de

ritmo, de silêncio, timbre, melodia etc., graças à exploração de referências com o mundo das imagens, seja nas artes plásticas, no cinema ou na poesia.

Segundo o autor, “os universos da imagem e da sonoridade sempre estiveram juntos, mas raramente foram pensados, criados e produzidos conjuntamente, principalmente como fruto de uma complexa elaboração conceitual” (BAIRON, 2005, p. 36). A ideia do autor é que não haja predominância definitiva na leitura entre as expressividades sonoras, imagéticas e verbais.

O trabalho de áudio na hipermídia *Texturas sonoras*, realizado por Bairon com as participações especiais de poetas, escritores e semióticos, demonstram, enfim, sua experiência com novas paisagens sonoras, numa composição repleta de sampleagens e montagens co-participativas dos processos teóricos de criação hipermidiática em ambientes digitais, dando a ideia de que as texturas sonoras traduzem um todo correlacional em meio ao interior de hipermídias. Para o autor:

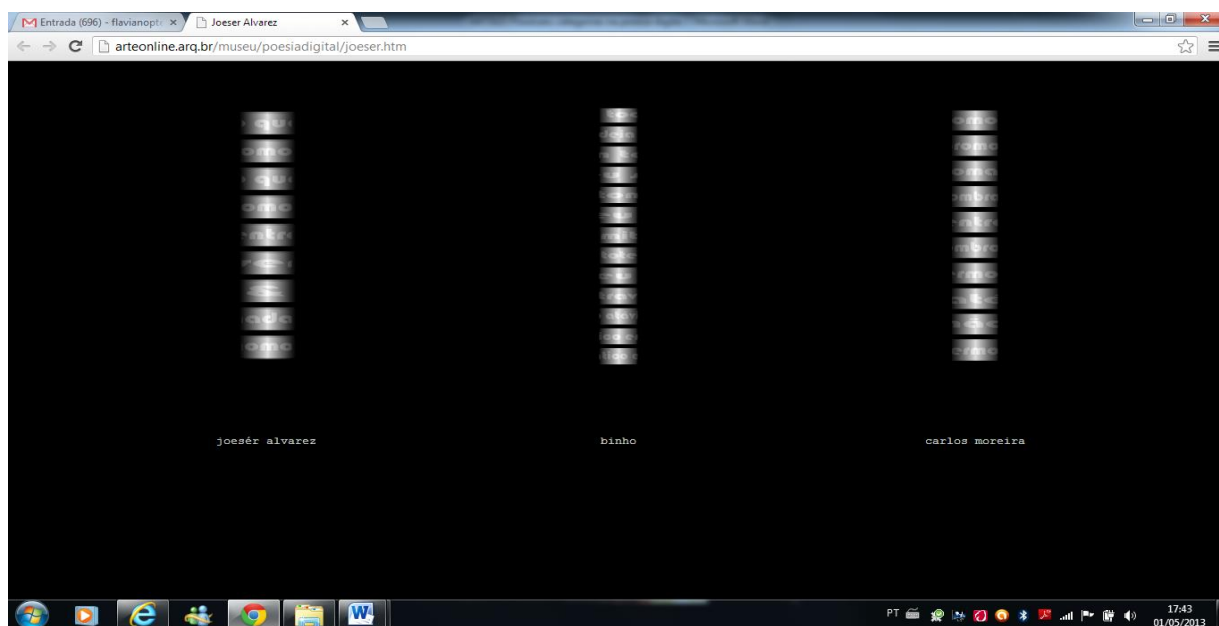
A textura do texto reúne a retícula do pixel e a sonoridade da digitação, em um sentido muito próximo daquele expresso quando nos perdemos na linguagem, quando tentamos inaugurar um conceito e experimentamos várias alternativas. Trata-se de um momento de criação que deve unir o rigor de fundamentação com o deixar-se aberto à compreensão. Esse se deixar aberto pode ser denominado como *experiência estética*. Isso é proporcional a dizer que a textura sonora deve manter, em sua existência, a marca da incompletude presente em todo acontecer criativo, tal como a reunião entre o criador e o infinito das interpretações de criação. Nas texturas sonoras estão sugeridos encontros entre autoridades da ciência, da arte e da filosofia e a possibilidade de uma transformação recíproca entre essas regionalidades do conhecimento humano. (...). Tez esparramada nas superfícies das imagens, a textura sonora entrega-se à reticularidade das associações de todo navegante. Tez de abertura, apresenta-se como portas e janelas, mas também como fissuras. Falha sobre falha, nega a perspectiva na arquitetura dos sentidos. liquidifica a estrutura definindo-se como arquitextura. Um jogo de fundamentação mútua que se redobra no interior dos processos teórico-analíticos e das opções criativas que apelam ao deixar-se aberto às múltiplas compreensões. (*Op. cit.*, p. 41, grifos do autor)

A discussão em torno das novas paisagens sonoras na hipermídia, do jogo de leitura e das texturas sonoras nas novas experiências auditivas dos novos meios, corrobora, enfim, com a configuração que se quer dar à categoria *Sonoro-poético-digital*, categoria que engloba a discussão de Bairon e vai além na busca de sentidos sonoros

interpenetrados por sentidos verbais digitais, por sentidos de traduções intersemióticas, de sentidos extraídos das execuções e leituras de obras num determinado espaço-tempo, além também dos sentidos explorados na interatividade das obras e do imagético digital que envolve seu todo. Após este traçado teórico, vejamos alguns exemplos de aplicação do método destacando a categoria *Sonoro-poético-digital*.

*Oraculum*³², de Joesér Álvarez

A obra digital *Oraculum*³³, de Joesér Álvarez, oferece-nos um bom exemplo da presença marcante da categoria *Sonoro-poético-digital*, quando apresenta um *sample* de um mantra recitado por monges tibetanos ao passarmos o cursor sobre as palavras dispostas na tela.



(*Oraculum*, de Joéser Álvarez)

³² Disponível em <http://arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/Joesér.htm>

³³ Na dissertação de mestrado (*Poesia Digital e Tradução Intersemiótica*), analiso esta obra de forma mais desenvolvida, mas ainda não utilizava categoricamente o método *CAPODI*. http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wpcontent/uploads/2013/06/images_pdf_FlavianoMacielVieira.pdf

Sendo um mantra, signo predominantemente simbólico, o leitor vai explorar este símbolo sonoro na perspectiva da convenção. Signo sonoro que envolve e se envolve com as semioses realizadas pelas palavras (mistério, transcendência etc), assim como com as cores (escuras – preto e cinza) e a visualidade, já que faz uma analogia, através dos ícones na tela, com tambores, elementos próprios de situações que envolvem rituais. Possibilita-se, assim, o funcionamento de vários sentidos nas relações intersemióticas estabelecidas.

Apesar de o som ser de um mantra, a interação do leitor pode transformar a representação simbólica do signo sonoro fazendo-o ser visto também de acordo com sua iconicidade ou indexicalidade, afinal uma nova e estranha imagem acústica é apresentada de acordo com a colocação do cursor sobre os “tambores” na tela (ícone em que se encontram as palavras dos “versos”, gerando assim os sentidos sonoros, passando também a indicar objetos diferentes e inesperados, cabendo ao leitor extrair a poesia dessa dinâmica intersemiótica).

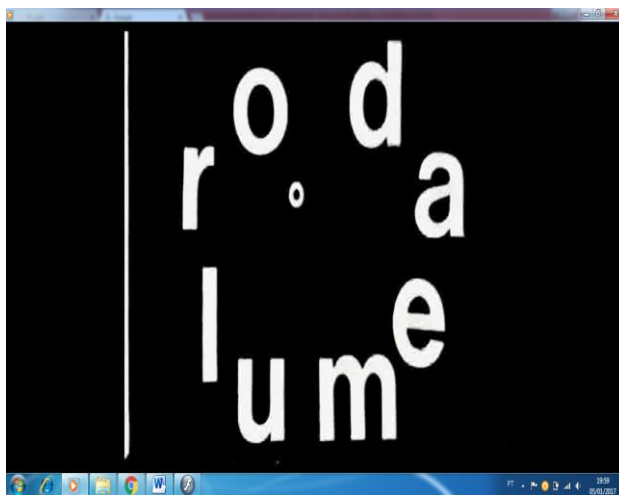
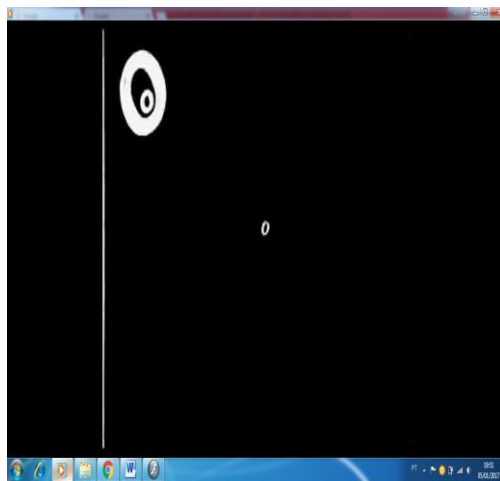
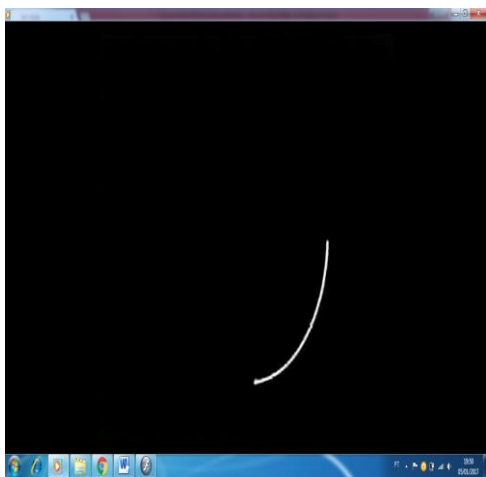
O diálogo nesta obra das categorias *Sonoro-poético-digital* com a *Verbo-digital*, *HHMI* e *Imagético-digital*, por exemplo, é um caminho de leitura importante já que a sonoridade é diretamente decorrente da interação do leitor que escolhe seus caminhos de audição/leitura de acordo com sua escolha, já que os sons podem ficar cada vez mais fortes e estridentes ou calmos numa ambientação mais tranquila.

Diz Antonio Risério neste sentido:

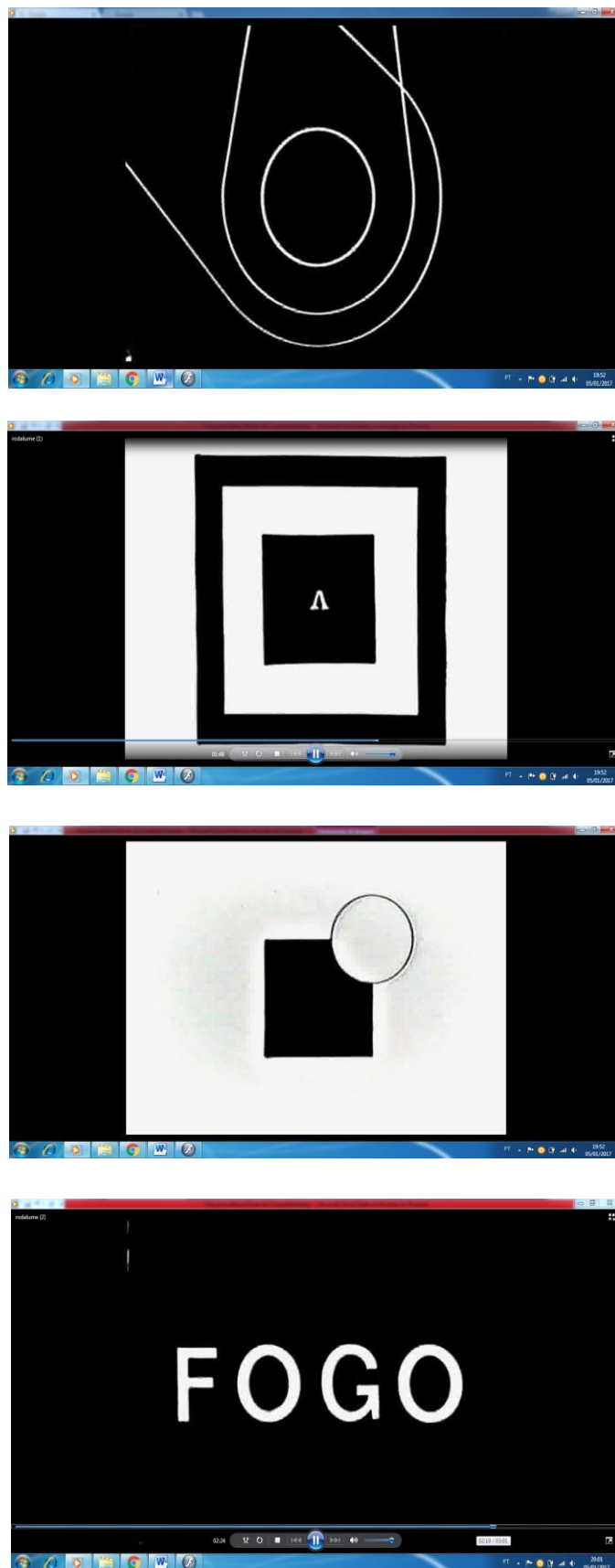
A tecnologia da reprodução da voz pode seguir repetindo *ad nauseam* o discurso com que o xamã ou o cantor de *rock* brindou a sua tribo em certa e determinada ocasião. E mais: essa voz pode ser submetida a diversos tratamentos técnicos, da distorção à mixagem. E a mesma emissão verbal pode se superpor a si mesma, diferindo de si mesma a cada superposição, em função desse ou daquele procedimento laboratorial de engenharia do som. Enfim, a poética da voz esbanja canais, recursos, roupagens, ornamentos, pistas e trilhas se abrem ao inteiro dispor da palavra orgânica, que pode agora ser trabalhada e retrabalhada ao ponto de se tornar irreconhecível, ou mesmo soar como som infra ou sobre humano. (RISÉRIO, 1998, p. 186, grifos do autor)

Roda lume³⁴, de Melo e Castro

O poema *Roda lume*, de Melo e Castro – que pode ser encontrado no DVD de J. L. Antônio (ANTONIO, 2008) – apresenta a categoria *Sonoro-poético-digital* como sendo uma das predominantes e responsáveis pelos efeitos de sentido nas relações entre os sistemas. A sonoridade neste poema é baseada num determinado ritmo sígnico conseguido através de códigos verbais orais (num diálogo com a poesia sonora) já estabelecidos pela tradição, como no caso dos sintagmas e paradigmas encontrados nas palavras roda, arco, lume, roda-me, chave, foco, fogo, e também nas vogais o, a, e e i.



³⁴ AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais** / *Electronicpoetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.



(*Roda lume*, de Melo e Castro)

O signo simbólico é o de maior significação na categoria *Sonoro-poético-digital* deste poema, principalmente por conta da voz a declamar sintagmas e gerar também sons estranhos durante a realização do poema, cabendo ao leitor interpretar criativamente nesta perspectiva, fazendo as devidas relações, por exemplo, com a categoria *Imagético-digital*, com grande representatividade icônica como se observa nas imagens acima. O que observamos no poema de Melo e Castro é bem definido por Antonio Risério quando diz:

Um poema existe quando se materializa num médium. E cada “meio”, além de oferecer um rol de recursos, abre um leque de exigências. Para dar um exemplo, a poética da voz não permanece idêntica a si mesma em texturas midiáticas distintas. Uma coisa é a palavra vibrando na pele do ar, no centro de uma aldeia indígena; outra coisa é a palavra soando num estúdio eletrônico de gravação, registrada pela parafernália que caracteriza o estágio atual da tecnologia de reprodução da voz. (RISÉRIO, 1998, p. 46-47)

Como pode-se observar, o autor chama atenção justamente para essa nova configuração do sonoro na poesia digital, tão relacionalmente complexa, na qual se tem “num lance, vozes redobradas, distorcidas, sampleadas, no outro, letras em gesticulação tipológica, em mosaico tipológico, em arranjos cinéticos” (*Op. cit.*, p. 48).

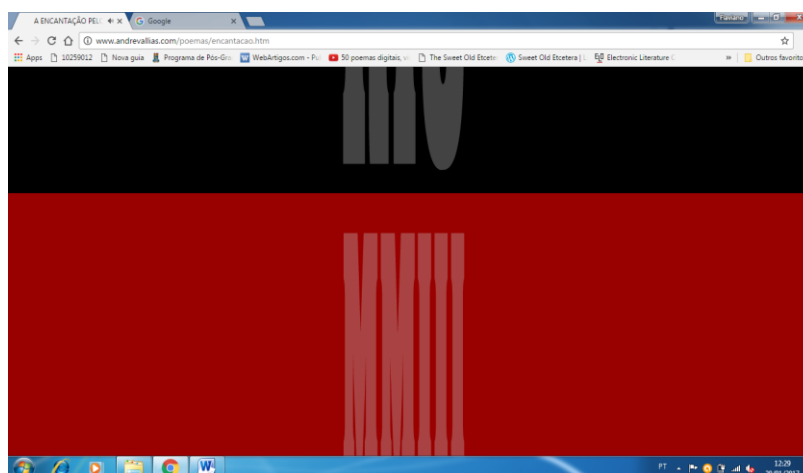
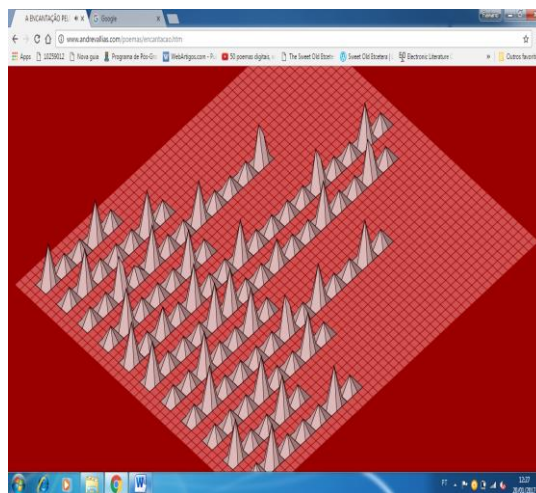
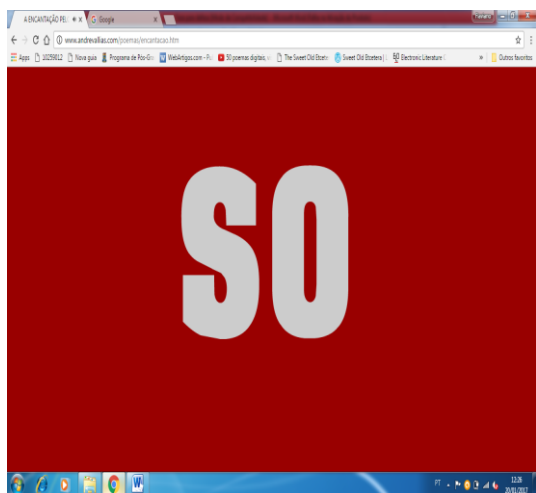
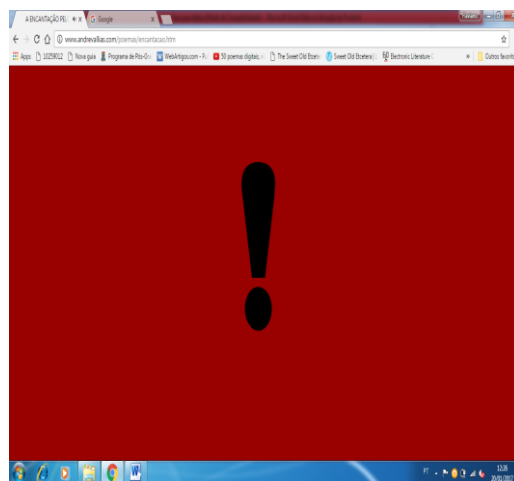
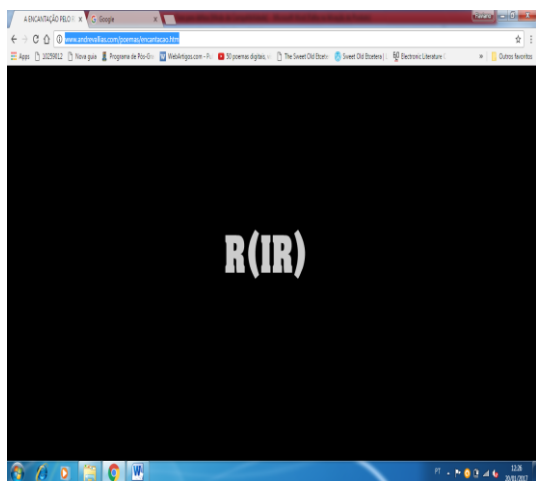
*A encantação pelo riso*³⁵, de André Vallias

Naturalmente, outras poéticas digitais trazem novas configurações do sentido sonoro. O poema digital *A encantação pelo riso*²⁵, de André Vallias, transcrição de Haroldo de Campos e locução de Antônio Dias, traz, como em *Roda Lume*, uma voz paralela aos signos na tela (verbais, com cores e movimentos específicos), mas agora a voz fala em outra língua (russo) e de forma rápida, assim como os signos visuais a bailarem na tela, o que gera uma maior complexidade na absorção do sentido gerado pela categoria *Sonoro-poético-digital*.

Nesta obra, a categoria *Sonoro-poético-digital* – juntamente com a *Imagético-digital* e o *Verbo-digital* – representa grande importância em seu processo de significação poética.

³⁵ Disponível em <http://www.andrevallias.com/poemas/encantacao.htm>

O que se constata, portanto, é que na poesia digital o sentido sonoro advindo dos meios computacionais com intenções poéticas precisam ser lidos/ouvidos em busca de uma devida sistematização de seus modos de representação e em busca também de seus diálogos com os meios tradicionais e com a tradição em geral.



(A encantação pelo riso, de André Vallias)

2.5 Categoria *Tempo-poético-digital*

Vejamos agora como o tempo de leitura de poemas entra em nova perspectiva com a poesia digital, já que a inscrição sígnica de obras impressas cede lugar a textos em gestação. Isto quer dizer que a categoria *Tempo-poético-digital* deve ser vista como uma característica importante na textualidade das obras digitais poéticas, característica esta que deve ser levada em consideração nas abordagens dos sentidos de cada objeto estético analisado. Pedro Reis, ao tratar das reconfigurações da textualidade em meios digitais, aponta que “a informática introduz igualmente a temporalidade como elemento constitutivo dos textos, tanto no modo de produção como no da leitura” (REIS, 2012, p. 262). Isso demonstra que o tempo é um elemento que não pode ser desconsiderado nas abordagens (em muitas, talvez não em todas) das novas configurações da textualidade das obras, já que os textos poéticos criados através de recursos computacionais contemplam, segundo o autor, mais constituintes exteriores à língua, como o tempo e o movimento, por exemplo. Segundo Pedro Reis, em relação a esta nova perspectiva de leitura:

Em vez de estar presente, o texto surge, sendo que o seu aparecimento pode ser global e instantâneo ou, então, pode apresentar-se sob forma de um encadeamento de chegadas controladas dos seus elementos, havendo a considerar vários fatores como os intervalos de tempo entre a chegada desses elementos, a colocação da inscrição ou ainda as direções do deslocamento. (*Op. cit.*, p. 261)

Fato é que cada obra tem, em maior ou menor nível, formas de representação que demandam tempos próprios de apresentação. Tem-se o tempo das essências imagético-digitais, das semioses verbo-digitais, das relações intersemióticas, assim como o tempo dos programas que cada obra apresenta para operar realizações sígnicas, como, por exemplo, a passagem de imagens numa tela para outras telas, a mudança de cores e tamanhos dos ícones e o acesso a todas as possibilidades interativas que a poesia apresenta, entre outros. Diz Pedro Reis sobre a instauração da representação da temporalidade no texto digital:

A questão do tempo e do ritmo não está totalmente ausente na experiência de ler um livro de poesia impressa, dado que uma certa duração se encontra inscrita na experiência temporal vivida pelo leitor. Porém, um poema animado em computador encontra-se sujeito à duração de uma maneira dupla: nele se encontra a noção temporal também verificável na leitura impressa que corresponde ao tempo da

leitura do poema, variável segundo a vontade do leitor, dado que este pode interromper a leitura, retomá-la ou renunciar de forma definitiva, mas a esta acrescenta-se uma segunda noção temporal tributária da duração da animação que é determinada quer pelo funcionamento material do computador, nomeadamente a sua velocidade de processamento, quer pela vontade do autor. Neste sentido, verifica-se uma expansão da noção de tempo, que na literatura impressa se encontra exclusivamente no domínio da atividade leitoral, enquanto que na literatura digital ela invade também o domínio do próprio texto. Esta instauração do movimento e consequentemente da temporalidade como elemento estrutural do poema constitui, pois, uma inovação introduzida por esta corrente poética. (REIS, 2012, p. 263)

Como explicitado pelo autor, a característica da temporalidade, consequente do movimento dos ícones na(s) tela(s) dos computadores, representa um novo campo de significação na textualidade dos textos digitais, já que os poemas animados em computador podem oscilar entre aparições rápidas e “fugidias” – determinando, assim, efemeridades e evanescências – e a fixação permanente da escrita. Tudo isso pode interferir na poética das obras, já que na tela, diferentemente da bidimensionalidade do papel, a poesia (o texto) tem certa duração e diversas fases temporais. Diante disso, observa-se uma profunda alteração da leitura, à medida que o leitor precisa ter sua atenção focada em diversos elementos textuais, como imagens, sons, cores, letras, sílabas, palavras etc., e também focada nos processos de realização desses mesmos elementos no decorrer do tempo. Dentre as categorias poéticas digitais do método *CAPODI*, a *Tempo-poético-digital* é seguramente uma das mais complexas a serem exploradas, já que vai depender da perspectiva de leitura de cada abordagem. Vale destacar a citação feita por Julio Plaza (2010) de H. Buczynska:

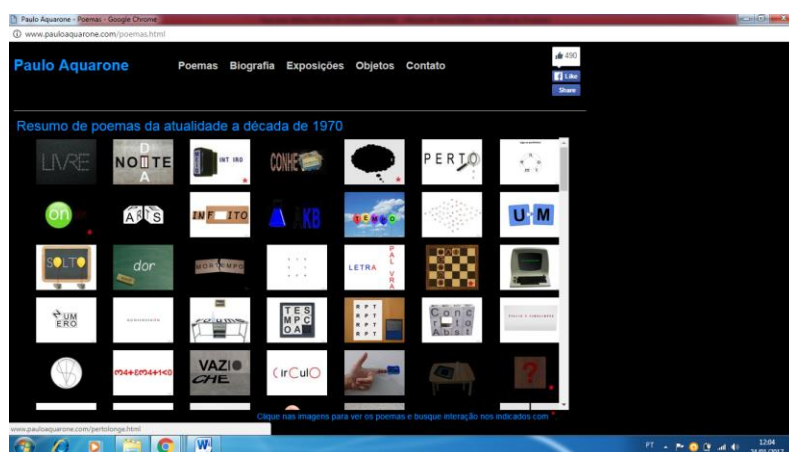
O tempo é um fator importante na noção peirceana de interpretação. Uma interpretação é um processo no tempo. E o termo interpretante inclui todas as fases desse processo: seu início, o interpretante interno, a interpretabilidade, e seu fim relativo (o interpretante externo), o signo apelando para uma interpretação e subsequentemente apelando para outra. O interpretante final, que é uma regra de interpretação adequada do signo, é também o estado futuro da interpretação. É o estágio final para o qual o diálogo tende. No entanto, ele só é relativamente final, pois que sempre requer outras interpretações em outros signos³⁶. (BUCZYNSKA *apud* PLAZA, 2010, p. 36)

³⁶ H. BUCZYNSKA-GAREWICZ, “Sign and Dialogue, *American Journal of Semiotics*, 1-2, v. 2, 1983, p. 27).

Como pode-se observar, a interpretação traz em si o caráter temporal da leitura e muitas poéticas digitais usam esta realidade para caracterizar suas próprias estruturas e seus processos de significação. Para Julio Plaza:

Em geral, a teoria da *Gestalt* exclui o tempo como fator determinante da percepção da forma. Isto tem como corolário a exclusão da contiguidade causal instauradora do tempo. Os psicólogos da *Gestalt* aceitam com ressalvas a lei da experiência (temporal), privilegiando a lei da pregnância de caráter espacial. Entretanto, alguns gráficos (relação figura-fundo) da *Gestalt* já incluem, no seu âmago, o caráter de temporalidade e causalidade que são fatores causadores de percepção periódica como forma mais elementar de criação de ritmo. (PLAZA, 2013, p. 79, grifos do autor)

Ou seja, o que o autor diz é que “formas visuais podem dar representações de formas temporais” (*Op. cit.*, p. 82), e que os artistas interessam-se mais por produções de criação artística e exploração estética do que por produções de obras acabadas, sendo, segundo o autor, as dimensões temporais e espaciais os elementos de maior representação na maioria das produções artísticas com tecnologia. As poesias visuais, digitais e interativas de Paulo Aquarone³⁷, por conta da grande qualidade poético-digital apresentada, serviriam como exemplos importantes para a exemplificação de várias categorias, ou mesmo de todas elas. Chamaremos atenção agora para a presença e importância do *Tempo-poético-digital* na leitura de uma de suas obras.



(Página inicial na qual pode-se selecionar poemas para leitura)

³⁷ Disponível em <http://www.pauloaquarone.com/>. Uma seleção dos poemas contidos na página do autor foi feita por ele mesmo para ser apresentada em vídeo no YouTube. Intitula-se *50 poemas digitais, visuais e multimídia de Paulo Aquarone*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=flZGv1CgJ58>.

Neste poema³⁸ temos um bom exemplo de como o tempo faz parte da poética de acordo com a perspectiva de leitura de cada um. Na página inicial tem-se uma imagem que já coloca o leitor em fase de leitura para imaginar o que comporá o espaço vazio da palavra exposta na tela.



(Poema digital interativo de Paulo Aquarone)

O leitor pode escolher se deixar levar pela visualidade e completar o sentido apenas imaginando-o por alguns instantes, ou pode imediatamente interagir com um clique na imagem para se ter o resultado final da visualidade, como a síntese final de um sentido imagético. Escolher demorar um pouco para interagir fará dos sentidos deduzidos pelo leitor um campo de possibilidades bastante frutivo. Escolher imediatamente ver/ler a imagem final, por outro lado, faz o sentido vir em síntese direta, mais objetivo e determinado. O sentido se realiza sem demora, apenas o tempo da imagem do carimbo na tela se aproximando da palavra para completar a lacuna e deixar o leitor com a resposta final, fazendo-se mais fechado e definitivo. Se isso ocorre, tem-se o resultado final.

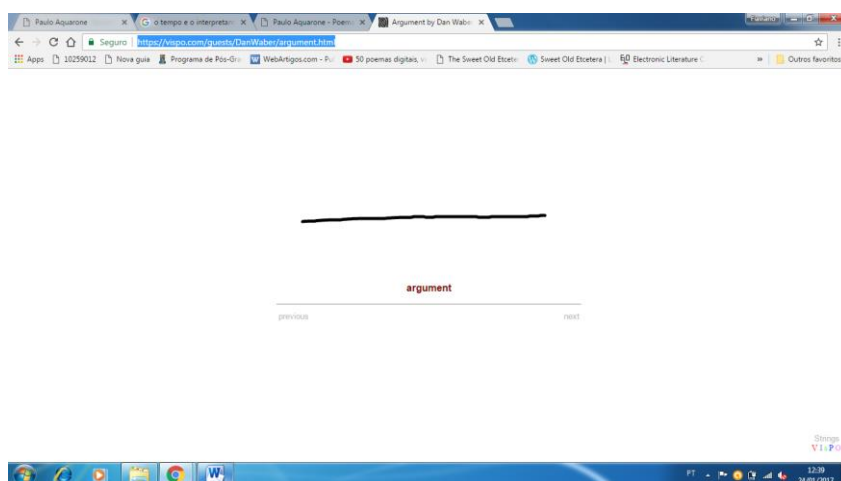
³⁸ <http://www.pauloaquarone.com/poemas.html>

Strings, de Dan Waber³⁹

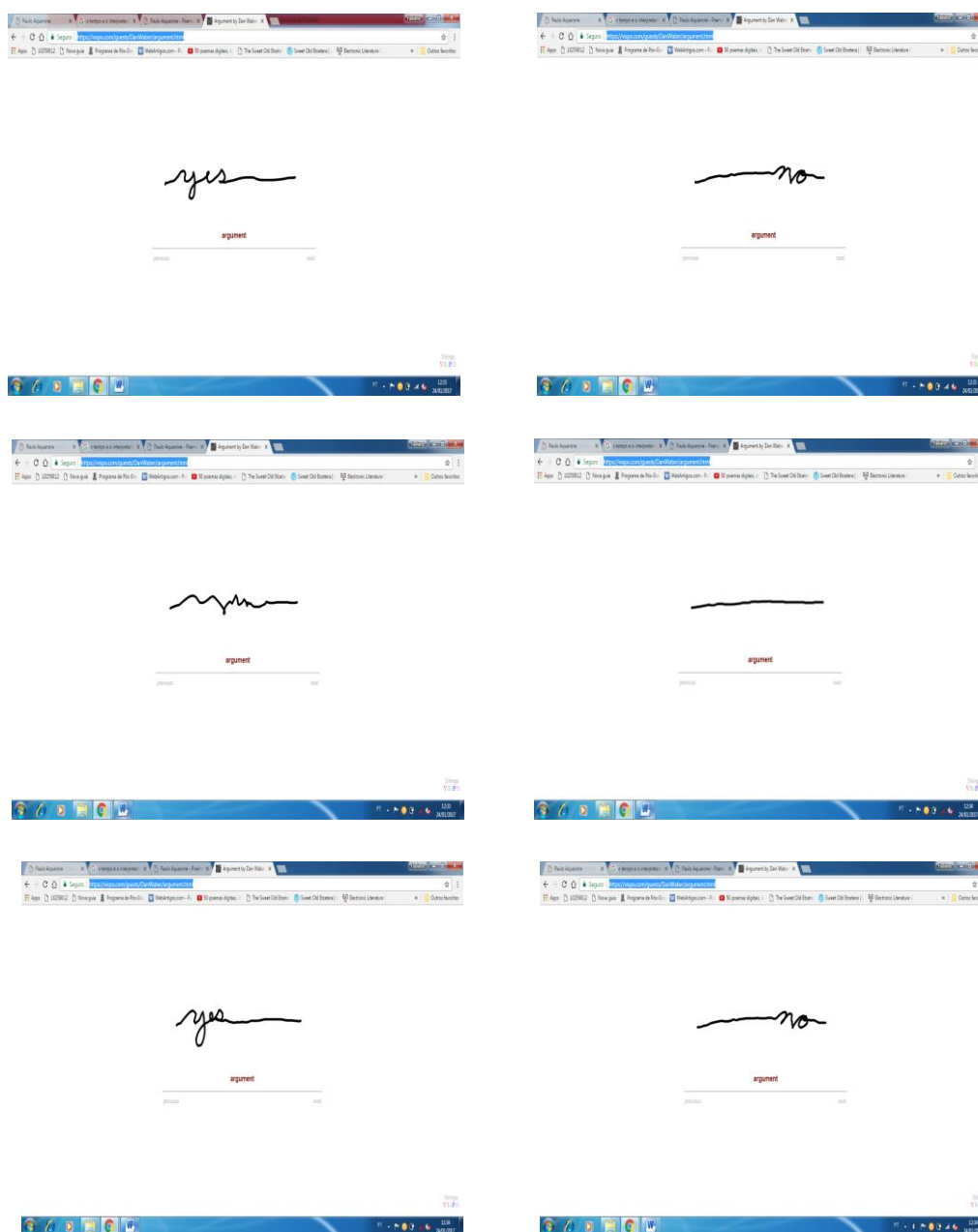
Nestes poemas em *flash*, temos mais um bom exemplo de como o interpretante se faz responsável pelo sentido na categoria *Tempo-poético-digital*. Nele, os signos movimentam-se ininterruptamente na tela, numa dinâmica dialética que ora sugere linhas pretas numa tela inteiramente branca, ora apresenta, a partir destas mesmas linhas, palavras que se interpenetram no próprio antagonismo de seus sentidos.

Temos nesta obra sete poemas que seguem esta mesma linha poético-digital. Em *Argument* tem-se as palavras *yes* e *no* sendo destacadas na direita e esquerda da tela alternadamente, sugerindo um diálogo em que posições divergem. O leitor poderá ler rapidamente esta configuração dinâmica e partir para o próximo poema, mas pode também se deixar levar pelo movimento do traço e das palavras até perceber que em determinado momento a linha para de gerar as palavras como se o diálogo tivesse finalizado, o que é logo descartado quando a linha novamente volta a apresentar as palavras indicando a continuação da “discussão”.

Os argumentos não param. Cada leitor fará sua leitura incentivando ou não seu pensamento a imaginar este diálogo. Uns podem se satisfazer com os primeiros segundos de leitura. Outros podem se deixar levar pelo bailar dos feixes de luz na tela, já embebidos dessa discussão poética dos signos.



³⁹ Disponível em <https://vispo.com/guests/DanWaber/>



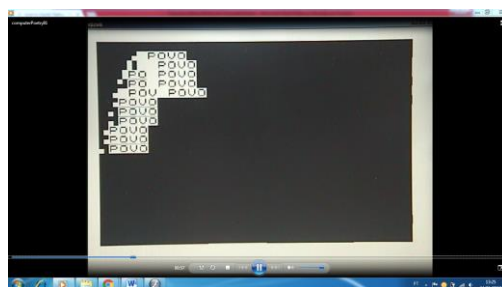
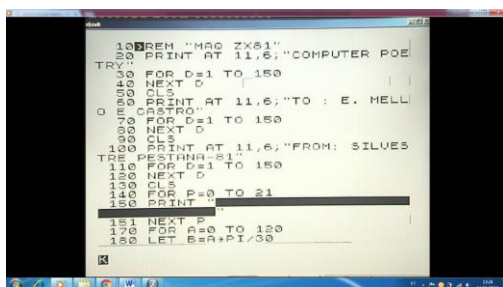
(*Argument*, de Dan Waber)

Nos outros seis poemas da obra, temos os mesmos traços se transmutando em palavras na tela. Estas, por sua vez, aparecem e desaparecem, movimentam-se para cima, para baixo e para os lados, ora lenta ou aceleradamente. O leitor decide, enfim, se se deixa levar pelo *Imagético-digital* e explora sentidos desse tempo disponibilizado, ou pode explorar um sentido mais imediato e passar para a próxima poesia. Lembremos agora Julio Plaza (2010) quando diz que “performances estéticas” são realizadas através das formas eletrônicas.

Os meios eletrônicos geram efeitos poéticos (Poe) que apresentam ressonâncias entre suas imagens e o expectador. Para Plaza:

As imagens eletrônicas criam efeitos inclusivos [...] são imagens “virtuais” de algo que pode vir a ser, mas não é por muito tempo, e que se desprendem das qualidades materiais dos suportes nos quais estão incorporadas. Esta unicidade de aparência dos meios cria relações ressonantes com o sujeito que percebe. Uma ressonância que suspende o tempo de comunicação, um efeito de efêmero-eterno (PLAZA, 2010, p. 207).

Se os exemplos acima apresentam a categoria *Tempo-poético-digital* sendo explorada em relação aos seus tempos de síntese nas leituras, em outras obras tem-se tempos tanto determinados quanto tempos de prolongamentos, dada a poética em expansão existentes. Com um tempo determinado de execução tem-se – vejamos apenas para ilustrar – *Computer poetry 81(3,19)*⁴⁰, de Silvestre Pestana:

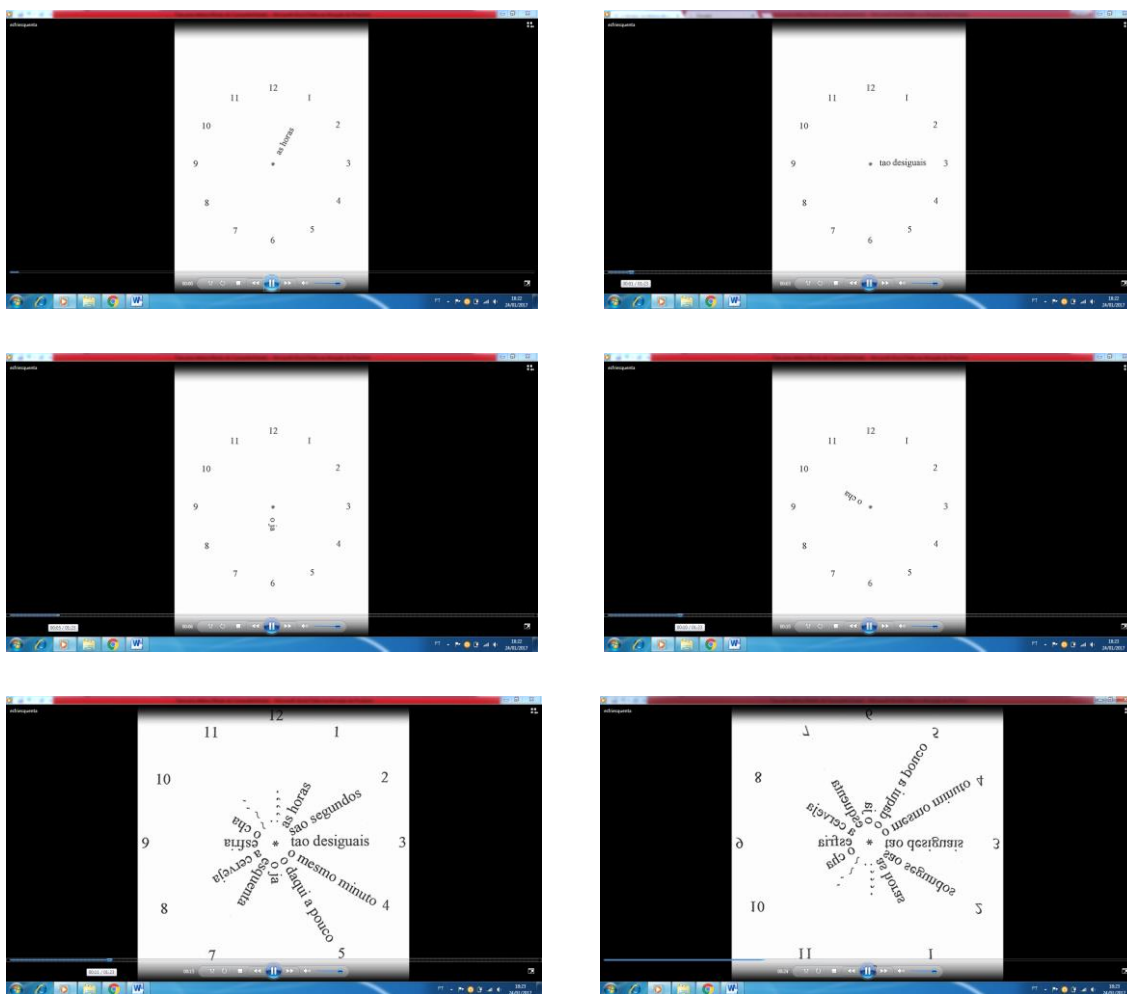


(*Computer Poetry 81*, de Silvestre Pestana)

⁴⁰ PESTANA, Silvestre. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais** / *Electronicpoetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.

Esfriesquenta, de Sechi (2009)⁴¹

Com um tempo de execução da obra também definido, mas problematizando a própria noção de tempo na leitura, temos o poema *Esfriesquenta*. Nele, a impossibilidade de ler os versos que simulam os ponteiros de um relógio a se movimentar segundo a segundo rapidamente, destaca o poema como uma estética da própria problematização do tempo nas leituras de poéticas digitais quando simula o funcionamento de um relógio na tela. Temos aqui um diálogo entre o *Tempo-poético-digital*, o *Imagético-digital* e o *Verbo-digital*, diálogo no qual se deve buscar as representações icônicas, indiciais e simbólicas.



(*Esfriesquenta*, de Sechi)

⁴¹ SECHI. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais** / *Electronicpoetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.

2.6 Categoria Imagético-digital

“A nossa cultura opõe a imagem visual à linguagem verbal, enquanto linearidade. Mas é possível linearizar a imagem simultânea, assim como é possível espacializar a linguagem verbal, através de paralelismos, de isomorfismos dos morfemas, das assimetrias, etc. que lhe dão características de simultaneidade. Trata-se de gramaticalizar a imagem”

(José Augusto Mourão em
Para uma poética do hipertexto)

Além da nova configuração dos paradigmas e sintagmas verbais digitais, multi e intermidáticos, hipertextuais, interativos, tradutórios, sonoros e espaço-temporais, temos também, enfim, uma nova configuração da visualidade poética, de seu imagético, o que gera novas formas de se sentir/interpretar a expressão poética nos meios digitais. Diz Antonio Risério:

Programas de computação gráfica permitem que o texto passe (ou antes, se produza) por diversas transformações e seja submetido à aplicação de feitos especiais – distorção, “skew”, animação, cor, “shadow printing”, espelhamento, rotação, etc. de outra parte, o *scanner*, *optical scanner* (que já introduziu, no idioleto micreiro, o verbo “escanear”), faz com que se possa trazer, para o texto em tela, fotos, desenhos e outros elementos gráficos que não se encontram num determinado programa. (RISÉRIO, 1998, p. 158)

Essa nova realidade da imagem poética computacional, sendo encarada aqui como a categoria *Imagético-digital*, representa, mais do que qualquer outra, a fusão sintética da presença de todas as categorias numa obra. O *Imagético-digital* diz respeito às percepções dos olhos, dos ouvidos (se a categoria *Sonoro-poético-digital* estiver presente), da tradução, da interação, etc., que, unidas, representam uma imagem totalizadora da estética da tela em seus vários momentos ou mesmo em sua estaticidade.

A categoria *Imagético-digital* – estrutura visual e intersemiótica – é a representação das linguagens e procedimentos da modernidade (a interpenetração do verbal e do não-verbal, a montagem, a sonorização de textos e imagens, a colagem) que, em suma, seriam “a multimídiação do processo artístico” (*Op. cit.*, p. 161).

As imagens poéticas consagradas pela tradição e vistas por Ezra Pound como elementos da *fanopeia*, como vimos, passam a dialogar com variados tipos de outras imagens de natureza computacional, tais como gráficos, diagramas, imagens representativas da pintura, da fotografia, do vídeo e também pelas animações em geral, recuperando e traduzindo a memória artístico-histórica disponível instantaneamente através das formas eletrônicas. Sendo assim, a boa coordenação entre as imagens do poema, na categoria *Imagético-digital*, seja em uma ou em várias telas, é imprescindível nesta nova forma sensível de interpretar tais paradigmas e sintagmas, ou tais ícones e símbolos, como diria Peirce.

Nessa reconfiguração do plano inteligível do discurso, é importante observar o caráter relativo das visualidades, já que sentidos podem ser explorados em imagens estáticas e também em visualidades que apresentam movimento de ícones, variadas cores e texturas, como nas imagens animadas em *java scripte flash*, por exemplo. O grande desafio é aprender, cada vez mais, a ler com os olhos, desvendando os caminhos de leitura possibilitados pelos quadros indiciais do poema, em sua interface gráfica, num verdadeiro design de gêneros na construção dos ambientes.

A manipulação tecnológica da imagem com intenções estéticas faz da poesia digital um campo de provocação de novas sensações frutivas, levando-nos a diversos estados de sensibilidade que variam de acordo com as sugestões sógnicas dos textos e com a recepção do leitor. Saber olhar com os olhos necessários o *Imagético-digital* é saber orientar-se por um fluxo de sentimentos e sensações diversas e específicas, o que exige do leitor atividades de leitura perceptivas e imaginativas que englobem filosofia, poesia, ciências, artes e tecnologias, entre outras áreas do conhecimento. Caberá ao leitor, neste sentido, reanimar as imagens provenientes de suas percepções nas inúmeras possibilidades de suas combinações, nas quais se cristalizam novas formas de ver/ler o poema.

Identificar a relação dos signos visuais – e da visualidade geral da obra – com seus objetos, buscando suas formas de representação icônica, indicial e simbólica, conduzirá a leitura a pontos de partida importantes para a leitura do *Imagético-digital*. Ao observar o signo simbólico, será preciso encarar a natureza de suas leis e suas relações com o passado. Diante da presença do signo indicial será importante observar as indicações sógnicas presentes nas representações. Se for colocar em destaque na abordagem os

ícones, será também importante desvendar, neste cenário, a iconicidade figurativa, a diagramática e a metafórica dos signos em meio aos processos de semiose instaurados. Para isso, fundamental é perceber os quadros referenciais relativos aos segmentos precedentes ou consequentes no próprio discurso, em busca da autorreferencialidade dos signos.

Esta iconicidade, também chamada de endofórica, é uma referência icônica a outros momentos ou lugares de uma mesma estrutura textual, o que se configura num princípio da recorrência da linguagem em meio a reiterações, paralelismos, repetições etc., seja em uma ou mais realizações na superfície imaterial e transmutável da tela. Ou seja, será preciso explorar cuidadosamente as imagens na(s) tela(s) de leitura e o efeito do todo. Para Peirce, a *imagem*, o *diagrama* e a *metáfora* são formas da iconicidade dos signos, sendo a *imagem* uma mera qualidade (cor de uma tela ou de uma pintura); o diagrama diz respeito à semelhança evidenciada nas relações; e a metáfora corresponde ao paralelismo que se estabelece com uma terceira relação.

A pesquisa em torno da categoria *Imagético-digital* possibilita repensar as interrelações entre as imagens nos diversos sistemas de linguagens que propiciam as performances citadas por Plaza, quando se refere a estes “efeitos encantatórios em instantes de qualidade” (PLAZA, 2010, p. 207). A imaginação criativo-construtiva por parte do interpretante é fundamental para preencher os “vazios” que as imagens podem apresentar. Deve ocorrer uma reinvenção do olhar para melhor captar a essência imagética do digital de uma obra. Através de uma relação dialética entre texto e leitor, o efeito estético – embora motivado pelo texto – exige do leitor atividades perceptivas e imaginativas voltadas para as imagens digitais, já que tal leitura consiste na reanimação de imagens sensíveis provenientes das percepções anteriores e nas infinitas possibilidades de combinação de imagens simples em outras mais complexas.

Todas as poesias digitais apresentam a categoria *Imagético-digital*, afinal, são poemas para serem vistos/lidos nas telas de um computador. No entanto, cada obra traz níveis imagísticos diferentes a serem pensados na captação dos sentidos para serem levados em conta de acordo com suas importâncias semióticas dentro dos sistemas. Em muitos casos o *Verbo-digital* – ou a característica do hipertexto e/ou do interativo – por exemplo, podem abafar a categoria *Imagético-digital* no momento das leituras, levando a um enfoque primeiramente em outras relações semióticas. Para demonstrar como a

tecnologia vem alterando a nossa percepção neste sentido, Umberto Eco fala das obras em movimento.

O fenômeno da *obra em movimento*, na presente situação cultural, não está absolutamente limitado ao âmbito musical, mas oferece interessantes manifestações no campo das artes plásticas, onde encontramos hoje objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos. (ECO, 2010, p. 51)

Vale destacar que o movimento dos signos nas estéticas das poesias digitais faz parte do campo imagético de um poema. No âmbito das obras “abertas”, seria uma categoria mais restrita de obras que assumem diversas estruturas de forma imprevista, irrealizadas fisicamente. No livro *Poética e Visualidade*, Philadelpho Menezes trata de como a poesia de hoje é uma arte, mais do que nunca, de especialistas da linguagem que “têm plena consciência dos instrumentos utilizados na construção de um poema” (MENEZES, 1991, p. 9).

Segundo ele, o elemento visual, neste sentido, tem caracterizado grandes transformações nas poéticas contemporâneas ao experimentar novos procedimentos de composição: “No cerne da aparentemente caótica poética brasileira 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 arte plástica” (*Op. cit.*, p. 10). Identificar a função poética das imagens em uma interpenetração de códigos e sistemas sígnicos, como pode-se observar, é um dos focos problematizados pelo autor.

Julio Plaza e Mônica Tavares, em *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998), trazem a público importantes reflexões sobre diversos domínios revolucionários da estética infográfica, que saltaram das imagens artesanais e industriais para as realidades iconográficas algorítmicas, demonstrando como a máquina – geradora de experiências estéticas inovadoras – representa novos e decisivos agentes de instauração artística. Para os autores:

O surgimento de novos meios tecnológicos de produção audiovisual, sobretudo os eletrônicos, provoca uma influência de difícil avaliação sobre as formas culturais tradicionais. Esses meios possuem caracteres que renovam a criação audiovisual, reformulam nossa visão de

mundo, criam novas formas de imaginários e discursos icônicos, ao mesmo tempo que recodificam as imagens dos períodos anteriores, essas novas iconografias colocam em crise (entendida aqui como mudança, ruptura no desenvolvimento de processos e perturbações nas relações de continuidade) os diversos sistemas de representação; isso porque, na sua conjuntura tecnológica, elas surgem como aspectos e características anteriormente inexistentes, novas potencialidades que acusam diferenças abismais com as imagens artesanais e técnicas tradicionais, especialmente as da fotografia, do cinema e da TV. Assim como as imagens técnicas, as imagens de terceira geração, ou infográficas, só podem ser compreendidas dentro do amplo quadro da trilogia homem-mundo-máquina e não mais no diálogo homem-mundo. (PLAZA, TAVARES, 1998, p. XV)

O que os autores demonstram, neste sentido reflexivo sobre o homem-mundo-máquina, é que as Novas Tecnologias da Comunicação (NTC) vêm possibilitando operações entre a imagem e as poéticas digitais – com metodologias e poéticas artísticas inerentes ao computador – sendo importante, portanto, flagrar “aqueles momentos de qualidade e síntese na diacronia dos meios de produção e seus discursos, ou seja, recuperar aquilo que há de ‘tecno-poético’ (utópico) no ‘tecno-lógico’ (discurso)” (*Op. cit.*, p. XVIII). Com esta demonstração, Julio Plaza e Mônica Tavares apresentam um percurso instrumental e algumas “ferramentas indispensáveis que vêm ao encontro das criações poético-metalinguísticas ou crítico-criativas dos artistas lúcidos na era digital” (*Op. cit.*, p. XVIII), examinando assim os “modos de fazer” relacionados às imagens eletrônicas.

Entender o que os autores exploram neste livro ajudará na melhor apreensão conceitual da categoria *Imagético-digital* e suas relações com as outras no método de leitura *CAPODI*. O livro é dividido em três partes. Na primeira, Julio Plaza trata das relações interdisciplinares entre artes e ciência através das mudanças de paradigmas das imagens artesanais (únicas), das imagens industriais (reprodutíveis), e das pós-industriais (disponíveis). Além disso, trata também das imagens digitais com suas características funcionais e suas aptidões representativas. Na segunda parte, Mônica Tavares trata dos processos de criação próprios da geração de imagens eletrônicas, refletindo sobre conceitos, causas e características do pensamento criador neste tipo de imagem. Na terceira parte, os autores caracterizam diversas poéticas eletrônicas, enfatizando seus caracteres icônicos, suas indicialidades experimentais e também seus métodos de recodificação, fixando assim uma importante metodologia de investigação da imagem no desenvolvimento da arte digital.

Sendo a categoria *Imagético-digital* um elemento de sentido poético advindo dos meios computacionais, fazendo parte, portanto, da discussão homem-mundo-máquina, vejamos o que Plaza diz sobre a imagem industrial, a reproduzível:

Cabe destacar que o papel da fotografia como interface que indo além da mera reprodução, conseguiu recriar e traduzir toda arte do passado, gerando, em relação aos seus modelos, “*artes fictícias ou sugeridas*”, no conhecido Museu Imaginário. E isto só foi possível graças à tecnologia fotomecânica, com seu papel digitalizador das retículas gráficas utilizadas para reprodução de originais. Além de deslocar a pintura, criando sua imprensa, criou também a fotomontagem e o cinema. A fotografia, além de obedecer ao projeto teleológico multiplicador e reproduzível, gera, no seu âmago, o antídoto contra esse projeto. Pode-se destacar assim o fenômeno criativo surgido dela mesma: a fotomontagem, procedimento que atua também como vingança no âmago da própria fotografia sobre a hipotética do realismo mimético. Dessa forma, numerosos artistas estão atentos às possibilidades criativas que as tecnologias da imagem oferecem. Estes artistas não utilizam as tecnologias como memória ou documentação, mas como forma de manifestar uma criatividade estética. Reconhecem mais ou menos conscientemente o caráter fundador da técnica em relação ao imaginário maquínico. (PLAZA, 1998, p. 20)

O que o autor nos diz acima é que as atenções dadas pelos artistas às produções da modernidade fazem-os criar suas estéticas a partir de processos industriais, atribuindo-lhes funções poéticas da linguagem (Jakobson). Em relação à imagem pós-industrial, vista por ele como fazendo parte da era eletrônica, tem-se na imagem disponível “um salto revolucionário, porque qualitativo, nos sistemas produtivos” (*Op. cit.*, p. 20). Para Plaza:

Se modo de produção industrial se caracteriza pela produção de imagens a partir de artefatos ótico-mecânicos (fotografia) ou eletro-mecânicos, a produção pós-industrial caracteriza-se, predominantemente, pelo uso de aparelhos de natureza numérica e digital (infografia ou computação gráfica) e fotônica (holografia) que permitem produzir informação visual, verbal e sonora que, possivelmente, serão traduzidas em objetos ou, ainda, transmutados em outras linguagens, em processos intersemióticos de multimídia. Essas tecnologias, além de novas obras produzem novas artes. (*Op. cit.*, p. 21)

Para o autor, incidem sobre estas novas artes o *imaginário, a relação com o real* e as *novas representações ligadas ao simbólico*.

Imaginário:

“Novas possibilidades no universo das iconografias que oscilam entre o concreto e o abstrato das linguagens, entre o icônico (virtual) e o simbólico” (PLAZA, 1998, p. 21).

Relação com o real:

“Com a aquisição, recodificação e posterior digitalização de todas as imagens da história, podem-se criar meta-imagens que remetem a um novo pictorialismo, pontilhismo e ideografia”. Para o autor, “são elaboradas mais por conceitos e menos por perceptos” (...) “realismo conceitual” e sintético. Enfim, diz Plaza que “essas imagens incorporam os sistemas tradicionais de representação iconográficos e criam outros decorrentes de suas estruturas” (*Op. cit.*, p. 21).

Novas representações relacionadas ao simbólico:

Para Julio Plaza, nas novas representações relacionadas ao simbólico, surgem “imagens-linguagens que colocam em dominância os caracteres ideogrânicos (a analogia, o diagrama, o ‘não-verbal’ e a parataxe), sobre os caracteres ‘gutemberguianos’ (da lógica, a linearidade, o verbal, a hipotaxe e o discurso)”. Enfim, para o autor “imagens e linguagens revezam-se na interpretação dos fenômenos do mundo” (*Op. cit.*, p. 22).

Vejamos agora o que diz o autor sobre as tipologias das imagens. Para ele, de acordo com os caracteres de seus suportes, as Novas Iconografias podem ser:

Númericas ou digitais:

“Imagens realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou tratamento digital e sem auxílio de objetos referentes” (*Op. cit.*, p. 23).

Eletromagnéticas:

“Produto dos processos de gravação e registro de imagens pela vídeomagnetofonia que codifica sinais áudio visuais sobre uma fita de vídeo. Estas imagens têm caráter analógico-digital, pois foram realizadas a partir de objetos” (*Op. cit.*, p. 23).

Holográficas:

“Na linha de sequência das imagens de base fotoquímica, como a fotografia e o cinema, surgem os hologramas que são teoricamente independentes do emprego da luz em fotografia”. Para o autor, “as novas iconografias eletrônicas têm essência na luz. Também são produtos das relações entre o analógico e o digital, que se combinam para quantificar e qualificar a informação”, fazendo com que se criem “novos espaços topológicos de amostragem, novas relações de percepção e novos significados” (PLAZA, 1998, p. 23).

Observemos, já a esta altura da explanação, que a discussão desenvolvida por Plaza remete-se diretamente ao que se deve buscar quando se for explorar os sentidos da categoria *Imagético-digital*, tão carregada de interpenetrações imagísticas, sejam referentes às imagens verbais, às imagens sonoras, às imagens em movimento, tradicionais ou não, entre outras. Para Plaza, existe um conjunto de imagens eletrônicas de cunho digital que pode ser articulado em torno de três categorias:

Imagens de síntese:

“Modelização, construção e simulação são termos-chave (...) As imagens construídas a partir de programas que codificam os objetos que representam (...) não possuem um referente no mundo, pois são imagens conceituais” (*Op. cit.*, p. 23).

Imagens processadas:

“Tratamento de imagens ou fenômenos a partir da informação fornecida por sensores remotos com a codificação numérica de informações que servem ao conhecimento. Temos a teledetecção, a sonografia, a termografia e tomografia, entre outras” (*Op. cit.*, p. 23).

Composição de imagens:

“Criação ou tratamento gráfico-plástico de iconografias e tudo o que se relaciona com a composição espacial segundo os modelos das artes visuais” (*Op. cit.*, p. 23).

Existem, segundo Plaza, três variantes na composição da imagem: a *imagem construída* (“elemento por elemento em sistemas de pintura digital”); a *imagem adquirida e*

retocada (“as imagens adquiridas são transformadas digitalmente pelos códigos de transmissão, adquirindo qualidades pictóricas”). Desta forma, diz o autor, “os paradigmas da criação artística tradicional – pintura, desenho, fotografia – podem ser simulados pelo computador” (PLAZA, 1998, p. 24). Por fim, ele apresenta o terceiro elemento relacionado às variantes na composição de imagens, visto como *imagem composta ou híbrida* (“produto do caráter híbrido das tecnologias e dos transdutores. A imagem composta é sempre produto da mistura de elementos das imagens anteriores e também da transdução em imagem de outra informação”) (*Op. cit.*, p. 24).

O desenvolvimento metodológico desenvolvido por Julio Plaza, como podemos observar, articula-se em torno da contemporaneidade dos três processos de superposição de tecnologias sobre tecnologias, sendo elas, como vimos, a pré-industrial (artesanal), a industrial e a pós-industrial. Para o autor, nestes três processos percebem-se codificações que deslocam o analógico para o digital. Diz ele:

A imagem de cunho digital apresenta-se como reviravolta na história da imagem porque inaugura um novo paradigma. Da mesma forma que a fotografia, no século passado, deslocou a pintura e a obrigou a encontrar seus “limites de linguagem”, a era pós-fotográfica eletrônica já está reformulando as imagens da arte, do cinema, da fotografia e da televisão. (*Op. cit.*, p. 25).

Tem-se nessas novas circunstâncias da imagem de cunho digital, na era eletrônica, portanto, novos caminhos no campo da criação, o que reconfigura novos estatutos para obras de arte. Criações, produções e programações, enfim, fazem parte fundamental dos processos de criação em torno das imagens digitais, ou da categoria poética *Imagético-digital* aqui discutida. Para Plaza, as imagens digitais são imagens algorítmicas, ou seja, são imagens de síntese baseadas em leis codificadas numericamente. Teriam como funções ampliar, incluir, conservar e transmitir todas as iconografias artesanais e industriais através das relações entre arte e tecnologias. Diz ele que:

As imagens sintéticas criam novas topologias e morfologias não somente em relação à sua forma de construção, mas também em relação à plástica, fotografia, ao cinema, ao vídeo, à gráfica e, sobretudo, em relação à sua aproximação com a música e à arquitetura. Estas imagens se amalgamam também às diversas linguagens (das cores, dos materiais gráficos, do desenho, dos diagramas) que se encontram armazenados em memórias, rotinas e programas. A sinergia entre os saberes científicos e a criação artística

combinam-se e se interpenetram em um cruzamento com a tecnologia mais avançada e com as práticas concretas da expressão imagética. Estas imagens recriam o universo do concreto e do sensível, acentuando as transações interlinguagens e multimidiáticas. (PLAZA, 1998, p. 30-31)

Tem-se aí, segundo o autor, um processo de leitura metalinguístico da imagem em busca de sua transdisciplinaridade, na qual a sinergia das linguagens, dos códigos e instrumentos é de uma importância vital nessa dinâmica. Cabe destacar, ao refletirmos sobre a categoria *Imagético-digital*, o que o autor diz sobre a função poética das imagens digitais, baseados nas funções da linguagem de Roman Jakobson. Para Plaza, “a produção de poéticas mediante combinação, misturas, alternativas de leitura, incompletude, latência, potencialidade, mediação, aleatoriedade e segmentação, entre outros aspectos, encontra seu lugar na produção da imagem infográfica” (*Op. cit.*, p. 33).

Corroborando com a lógica das interpenetrações entre as categorias do método *CAPODI* numa obra (separadas aqui apenas didaticamente como abstração necessária para explicação do método), e também corroborando com a lógica da semiótica triádica de Peirce, na qual há uma interpenetração entre os signos numa semiose (signos de *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*), vejamos agora, ao continuar tratando da categoria *Imagético-digital*, um diálogo direto com a categoria *Tempo-poético-digital*, vista anteriormente. Este diálogo provavelmente verticalizará um pouco mais as noções conceituais das duas categorias em suas interpenetrações de sentido. Plaza dedica uma parte de seu texto (primeira parte do livro) ao que ele chama de *Imagem-tempo*. Para o autor:

Muitos antes da significação, o que temos nas telas eletrônicas é um processo de varredura que vai do simples ao complexo, do elemento ao todo, que transcende as partes. A imagem é percebida pelo processo de varredura digital, típica das telas catódicas, agenciando assim um processo que vai do concreto ao abstrato, gerando sentido e significação. A primeira coisa que captamos são pontos luminosos que sensibilizam a nossa percepção. (PLAZA, 1998, p. 56)

Um pouco depois diz:

As qualidades das novas iconografias estão intimamente ligadas à instantaneidade eletrônica. Embora sejam predominantemente imagens-tempo e imagens feitas por processos de linguagem, remetem-nos a todo um sistema de percepção sintética. (*Op. cit.*, p. 56)

O que o autor demonstra é que a percepção da imagem reporta-se mais ao tempo de exposição do que ao sistema suporte-material, isso por conta de um mundo visual em fluxo num determinado tempo de exposição, importando mais a profundidade do tempo do que do espaço. Para Plaza:

Nos meios de representação icônicos, cabe diferenciar a imagem fixa da imagem móvel, pois, enquanto o olhar sobre a imagem fixa funciona no tempo do “eterno retorno” (o que foi visto antes será visto depois), na imagem sintética móvel predomina a visualidade temporal narrativa. Já a “leitura” de uma imagem é um processo de exploração no tempo que cria significação na mente. Uma imagem está em função de sua interpretação, o que nos permite capturar o significado no processo de complementação do passado e de previsão do futuro. Consequentemente, a imagem-tempo está essencialmente relacionada à narrativa de um acontecimento. Enquanto as imagens fixas remetem a conceitos de espaço, as imagens animadas remetem a conceitos de tempo, de memória e de reconhecimento. A imagem sintética animada, pelo fato de ser uma imagem-linguagem, torna o tempo dominante, colocando em crise o modo de percepção gestáltico-espacial, substituindo-o pelo fluxo temporal. (PLAZA, 1998, p. 58)

O que Plaza nos diz é que a representação computacional opera em tempos e espaços simbólicos, matemáticos e conceituais, e tem como principal característica a atualização. Neste sentido, o autor destaca “o tempo como signo de representação em relação ao seu interpretante (consciência do fluir temporal) e seu objeto (movimento)” (*Op. cit.*, p. 58). Sendo assim, diz ele que existem o *Tempo conceitual (digital)*: “tempo conceitual porque se impõe uma relação lógica e, portanto, abstrata” (*Op. cit.*, p. 58); o *Tempo-semântico*: “tempo real por excelência, como desenvolvimento verossímil dos acontecimentos em conformidade com o fluxo do real na consciência (...)” (*Op. cit.*, p. 58); o *Tempo singular*: “feito de grande ambiguidade e recorrência (...) ruptura da linearidade (começo, meio, fim) e a dominância da simultaneidade” (*Op. cit.*, p. 59) e o *Tempo-instante*: “é a partícula no tempo percebida como instante no fluxo da consciência (...) mera qualidade sentida e não vivida, porque ainda não há fluxo onde o espaço se manifesta dominante, enquanto instante e efemeridade indivisível” (*Op. cit.*, p. 59). Ou seja, segundo Julio Plaza – o que nos interessa no diálogo entre as categorias *Imagético-digital* e *Tempo-poético-digital* –, as imagens dos meios eletrônicos criam efeitos fluidos espontâneos e instantâneos que podem vir a ser mas não são por muito tempo, gerando no sujeito que os percebe novos efeitos ressonantes. O interpretante precisa estar consciente disso na abordagem das obras para extrair-lhes efeitos poéticos

também nos tempos de execução da leitura. Enfim, fiquemos com a conclusão de Plaza sobre este tópico:

Os meios eletrônicos tendem a federar os instantes de qualidade que visam à finalidade do consumo, isto é, mantêm uma relação dialética com a espontaneidade da percepção e da sensibilidade. A sincronia dos tempos e os efeitos instantâneos que os meios nos transmitem aparecem como poesia encapsulada que cria o encantamento e que detém o movimento centrífugo da comunicação. Neste sentido, eles possuem qualidades ideográficas, de síntese. (PLAZA, 1998, p. 59)

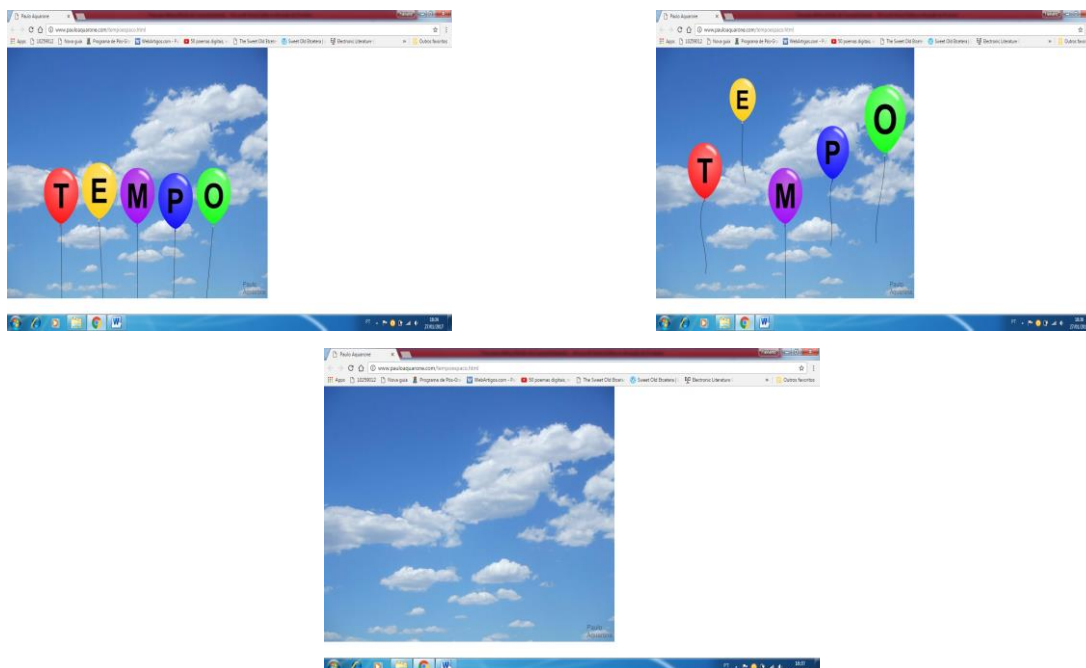
Sigamos então – após dialogar com Julio Plaza – na configuração da categoria *Imagético-digital*. O que se espera demonstrar é que são vários os caminhos de leitura com os olhos. Neles, as imagens dão o tom lírico da composição, seja com a presença ou não das categorias *HHMI* e/ou *Sonoro-poético-digital*. Serão os *softwares* peças importantes na criação dos signos periféricos, sejam estáticos ou em movimento, em uma ou mais telas. O que se tem, muitas vezes, é um lirismo não, ou quase nada, especificado, o que gera estranhezas na percepção. No entanto, os signos icônicos serão responsáveis por uma gramaticalidade visual com combinações e relatividades das imagens, numa nova sintaxe para os olhos-leitores. Este lirismo imagético, enfim, surge de um grande diálogo entre o design, o desenho, a pintura, o vídeo, a fotografia e a computação gráfica, entre outros, o que configura uma verdadeira estética do estranhamento.

Lembremos agora das obras apresentadas no decorrer deste trabalho, todas com seus imagético-digitais próprios e representativos de suas poéticas. Vejamos também outros exemplos para observar como podem ser eficiente, em muitas obras, abordagens que se constroem a partir do sentido extraído da categoria *Imagético-digital* e de suas relações com as outras categorias. Isso serve para todas as outras. Ou seja, neste método de leitura, a escolha de pontos de partida para exploração de sentidos funciona como chaves de acesso eficiente para poéticas digitais. Enfim, o *Imagético-digital* precisa ser vivenciado, sentido, sintetizado e exprimido em torno da leitura crítico-criativa num determinado espaço-tempo. Vejamos então mais alguns exemplos de poéticas digitais com seus sentidos imagéticos digitais.

Tempoespaço, de Paulo Aquarone⁴²

Numa poesia digital como esta, a imagem de um céu em que se observa a presença de balões coloridos canalizam nossos sentidos a uma materialidade icônica que dialoga com os legissignos (signos de lei, convencionais) da palavra tempo. O movimento dos balões que passam a flutuar no céu, como se tivessem sido soltos, sugere iconicamente a própria passagem do tempo, a passagem da vida e das coisas, que tudo leva e deixa pra trás, restando apenas na tela a imensidão de um céu que não mais traz os balões, estes que se foram como o tempo que a todo instante se vai.

A iconicidade da qualidade material da imagem em diálogo com a indicialidade do movimento dos signos, mais a simbologia da palavra, fazem desta poética digital uma obra consciente da harmonia entre os signos representativos que operam ao bailar dos feixes de luz na tela. O *Imagético-digital* aqui dialoga diretamente com o *Verbo-digital* e o *Tempo-poético-digital*, este nitidamente caracterizado pelo sintagma na tela. As outras categorias (*Tradução-intercódigos*, *HHMI* e *Sonoro-poético-digital*), como se pode observar, não estão presentes nesta obra e por isso devem ser ignoradas em sua abordagem.



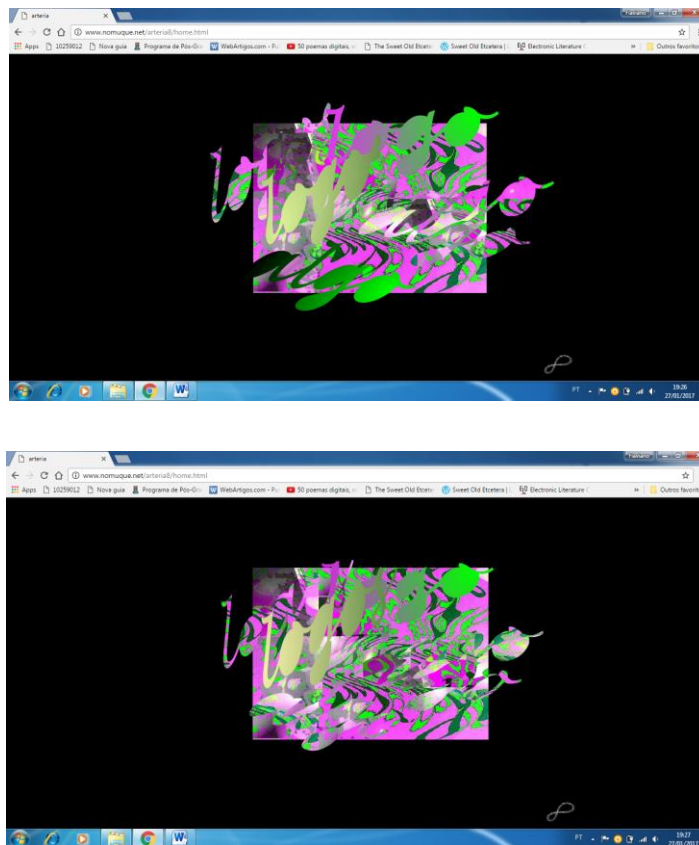
(tempoespaço, de Paulo Aquarone)

⁴² Disponível em <http://www.pauloaquarone.com/tempoespaco.html>

Logo logos, de Jorge Luiz Antonio e Regina Célia Pinto⁴³

Nesta poesia digital, temos os símbolos (as palavras *lago*, *logo* e *logos*) iconizando-se – para sugerir uma superfície de um lago – em um movimento de “ondas” constantes que redefinem e redistribuem espaços na tela, sugerindo o movimento das ideias (*logo(s)*) numa atmosfera líquida (*lago*). É o próprio efeito poético de transformar símbolos em ícones, agora super potencializados através dos recursos computacionais e dos potentes *softwares* da linguagem digital.

As interpenetrações semióticas a serem observadas nesta obra giram em torno da relação do *Imagético-digital* com o *Verbo-digital*, não estando presentes nenhuma das outras categorias. O sentido aqui é extraído diretamente da sugestão imagética dessa passagem do ícone ao símbolo e vice-versa.

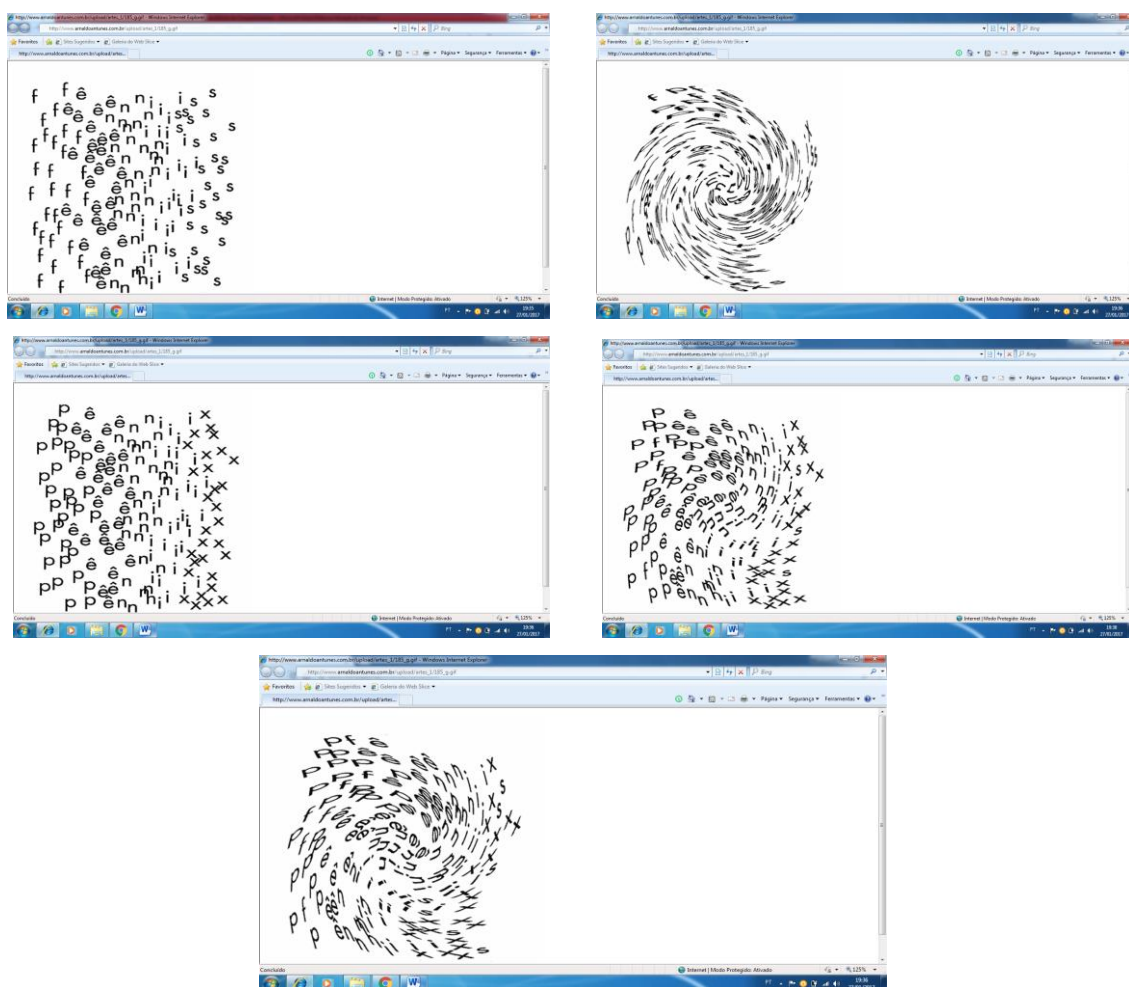


⁴³ Disponível em <http://www.arteria8.net/home.html>

Fênis pênis, de Arnaldo Antunes⁴⁴

A caracterização imagética digital explorada por Arnaldo Antunes dá a esta poética a mesma dinâmica semiótica do poema anterior, em que ícones e símbolos de transmutam referenciando-se a si mesmos em suas traduções no outro. A convenção sintagmática da palavra *fênix* se transforma, através de um movimento centrífugo, em uma imagem que sugere um orifício, numa “cópula” dos signos, indicando o próprio ato sexual, o que vai se confirmar quando o movimento retoma e gera o símbolo pênis.

O *Imagético-digital* aqui poderá ser relacionado com o *Verbo-digital* e o *Tempo-poético-digital*, já que os paradigmas e sintagmas materializam-se e se desmaterializam-se, e o poema traz um movimento ininterrupto, fazendo com que o leitor determine seu tempo de abordagem em suas sínteses interpretativas.



(*Fênis pênis*, de Arnaldo Antunes)

⁴⁴ Disponível em http://www.arnaldoantunes.com.br/upload/artes_1/185_g.gif

Estes são apenas alguns exemplos abordados de forma panorâmica. O *Imagético-digital* de suas poéticas pode levar o leitor a sentidos muito mais aprofundados do que se explorou até agora. O próximo capítulo será responsável por essa verticalização das análises. Naturalmente, as obras que apresentam as categorias *HHMI* e *Tradução-intercódigos* podem trazer em suas poéticas graus mais complexos de captação dos sentidos do *Imagético-digital*, já que imagens figurativas, imagens-tempo, imagens de síntese, imagens diagramáticas, metafóricas e outras, entram na dinâmica dos signos para a composição do todo, aspecto geral a ser observado na categoria *Imagético-digital*.

O mapa conceitual exposto acima – que envolve as seis categorias poético-digitais e suas interpenetrações semióticas – apresenta, como espero ter demonstrado, um método prático e funcional para análises de poéticas digitais, orientando leituras intersemióticas das mais variadas realizações dessa natureza, à medida que estabelece modelos de abordagens que orientam a desconstrução e reconstrução estrutural dos diferentes signos em expansão que passam a operar na tela dos computadores. Espero, também, ter demonstrado vários níveis de aproximação e afastamento com a literatura impressa, comprovando que a tradição poética não é, em nenhum sentido, superada nem excluída pela poesia digital, sendo, pelo contrário, elemento importantíssimo na composição e leitura dialéticas das composições em meios digitais.

As relações triádicas da fenomenologia peirceana, como foi visto, giram em torno da *comparação* (possibilidades lógicas), do *desempenho* (fatos efetivos) e do *pensamento* (natureza de leis). Procuramos demonstrar, neste sentido, como estes elementos podem ser trabalhados na poesia digital através da aplicação desse sistema triádico dos signos. Para Peirce, “todo signo tem, efetiva ou virtualmente, o que podemos chamar de uma ‘pauta de explicação’ (...) uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto” (PEIRCE, 1975, p. 96).

Os poemas apresentados e comentados em cada categoria serviram como exemplos para se observar esta “emanção” sígnica peirceana, demonstrando o funcionamento dos signos de naturezas diferentes e a configuração das categorias existentes em suas relações intersemióticas. Foram abordagens rápidas e panorâmicas com intuito apenas de exemplificar de maneira mais direta e prática a metodologia sugerida, não tendo pretensão, portanto, de realizar todas as possibilidades proporcionadas pelo método.

No próximo capítulo veremos análises mais aprofundadas de duas poéticas digitais, numa tentativa de “verticalizar” os conceitos até agora expostos e problematizados. Antes, um poema visual será abordado como exemplo importante para se entender um dos caminhos de passagem do verbal no papel para os meios computacionais, caminho este em diálogo direto com a poesia visual e experimental. O uso consciente, autônomo e criativo das categorias nas abordagens das obras digitais, e os diálogos teóricos com outras áreas do conhecimento – externos ao campo disciplinar da Literatura – são princípios fundamentais, enfim, para a aplicação deste método.

CAPÍTULO III – Aplicações do método

1ª PARTE: Poesia neobarroca-digital: diálogo teórico-conceitual

Estamos vivenciando um processo artístico traçado por uma tendência de nossa literatura contemporânea – entre outras tantas tendências – que pode ser vista como poesia neobarroca-digital. Dois exemplos podem demonstrar-nos isso. Antes de apresentá-los, vejamos algumas questões teóricas e conceituais referentes ao neobarroco, e sempre que possível observar estas questões conceituais em suas relações com a poesia contemporânea, mais precisamente com a poesia digital na perspectiva de sua leitura. A intenção será demonstrar como o método de abordagem aqui proposto permite diálogos teóricos com várias áreas do conhecimento, deixando ao leitor a possibilidade autônoma e criativa para executá-los. Se se quiser, por exemplo, explorar as categorias *Imagético-digital* e *Verbo-digital* numa obra – e se o objeto de leitura o permitir – pode-se explorar a tradição do barroco presente nessas estéticas como um neobarroco decorrente da apropriação e tradução conceitual da arte estética barroca, o que gera novas formas digitais com as mesmas qualidades e similaridades numa nova relação de tradição e vanguarda.

O que será colocado em relação aos estudos sobre o neobarroco está longe de apresentar a dimensão artística e cultural que pode representar, mas servirá como embasamento das aplicações que serão realizadas nas abordagens da *Tabela poética dos números íntimos*, poesia visual de Daniel Santiago, e de *(Des)ordem*, poesia digital de Fernando Aguiar. Um poema visual será abordado para destacar como a linha evolutiva das formas barrocas foi delimitando-se até ao que temos hoje em muitas obras, o que facilitará a leitura do neobarroco em sua transcodificação na poesia digital, fruto dos meios computacionais. Ou seja, antes será abordada uma poesia visual para dar ideia de um caminho artístico percorrido pelas apropriações da estética barroca. Em seguida uma abordagem de uma poesia digital para discutir novas possibilidades de leitura utilizando-se também do conceito de poesia neobarroca. Enfim, o mesmo diálogo teórico em dois objetos com naturezas diferentes demonstrará como o método *CAPODI* pode dialogar com outras áreas do conhecimento em meio às novas condições semióticas do suporte computacional na criação de obras estéticas. Desta forma, a busca

pelos imagéticos e verbos digitais dos signos será embasada teoricamente, o que consolidará qualidade crítica à análise.

Diz Afonso Ávila, no livro *O lúdico e as projeções do barroco*, que a arte nova, literatura nova “têm a obrigação de saber que toda criação, não obstante a sua modernidade, a sua novidade, está apoiada sempre numa linha de tradição, elemento dinâmico a mover e impulsionar o processo estético” (ÁVILA, 1994, p. 36-37). A poesia digital, como uma arte nova, aqui vista como arte neobarroca, propõe-se a uma expressão estética pautada por uma superabundância sígnica, numa abertura irrefreável de suas possibilidades de expansão, dando ao leitor a noção de estar num aparelho semiótico multiplicador sem fronteiras, rico em misturas.

Assim como no século XVII, em que se tinha uma arte barroca que dialogava entre a música, pintura, arquitetura e literatura, a arte contemporânea, em nosso caso a poesia digital, potencializa ao máximo grau a noção de misturas, já que agora não mais diz respeito apenas às artes e à literatura, mas também à fotografia, à tecnologia, ao cinema, à publicidade, ao design, e a variados outros signos culturais que acabam homogeneizando-se na arte digital, sendo gerado – assim como se tem no barroco – uma arte de linguagem revolucionária e criativa.

A atmosfera experimentalista do século XVII dá, guardada as devidas proporções de tempo e espaço, sustentação à arte contemporânea, ou neobarroca. O sentido velado dos signos passa a nortear muitos trabalhos contemporâneos, artes digitais ou não. Isso determina uma filosofia da composição em que se tem a abertura e a expansão como caminhos estéticos norteados por uma consciência da linguagem. O homem barroco e o neobarroco (pós-moderno) vivem atmosferas parecidas em muitos sentidos e produzem uma arte correspondente a determinada situação histórica, numa retomada estética com suas aplicações. Tem-se um novo contexto em que a arte continua envolvida em meio às interpenetrações do signo. Nesse quadro destacam-se as potencializações do hibridismo e da iconização dos símbolos. Muito da poesia digital é, neste sentido, a própria visualidade neobarroca. No livro *Barroco – teoria e análise*, com organização e apresentação de Afonso Ávila, diz Ricardo Averini, no capítulo *Tropicalidade do barroco*, que:

A situação espiritual na qual se gera o barroco é portanto um primeiro índice do fenômeno, que com oposições e contrastes, caracterizará a cultura dos séculos seguintes, até aos nossos dias: rotura do círculo fechado e vertical da cultura clássica, alargamento horizontal dos conhecimentos, aceitação progressiva de temas, formas, sugestões e emoções provenientes de diversas direções; dilatação que originará uma linguagem comum e de grande força centrípeta em todas as comunidades de nova formação cultural, espalhadas pelo mundo. (AVERINI, 1997, p. 25).

Voltando ao livro *O lúdico e as projeções do barroco*, observaremos esta característica situacional colocada por Ricardo Averini nos dizeres de Affonso Ávila. Para o autor, na atitude artística, o homem de hoje e o barroco apresentam – mais do que uma similaridade de linguagem, de forma e de ritmo – uma “tensão existencial”:

O homem barroco e o século XX são um único e mesmo objeto agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a ótica do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas. (ÁVILA, 1994, p. 26)

O que o autor nos mostra é que essa tensão existencial entre o homem barroco e o século XX é resultante de um parentesco espiritual carregado de afinidades formais no campo da literatura, o que gerou e gera vínculos de posturas abertas que persuadem pela imagem, pela forma e pela cor. Enfim, para demonstrar que a visualidade das poéticas digitais estão de acordo com a visualidade barroca, sendo portanto uma visualidade neobarroco-digital, fiquemos com Affonso Ávila quando diz:

A verdade é que se verificou naquela época, como se verifica hoje, igual aguçamento da sensibilidade ótica do homem, aguçamento que a arte dos dois períodos viria forçosamente a refletir numa abertura ainda maior de suas formas. A interpenetração das artes, a fusão de recursos anteriormente privados de cada uma delas, a adoção de expedientes técnicos para torná-las mais expressivas ou comunicativas são inovações que, conjugando-se na obra aberta de nossa época, não passaram despercebidas pelo homem barroco. (*Op. cit.*, p. 28)

Como pode-se observar nas palavras do autor, o barroco preparou o caminho para muitos objetos artísticos de hoje. Vejamos, enfim – continuando com a discussão sobre o que é uma poesia neobarroca e o que seria uma poesia neobarroca-digital – duas poéticas, uma, como já dito, impressa na bidimensionalidade do papel e outra digital, que traduzem bem a riqueza de expressão formal que conduziu o artista barroco setecentista, e que agora conduz o artista contemporâneo, pós-moderno, neobarroco.

1. Tabela Poética dos Números íntimos (Poema visual de Daniel Santiago)⁴⁵

⁴⁵ Garanhuns-PE-1939. Artista plástico formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco desde 1958 com catálogos de participação em centenas de exposições no Brasil e no exterior. Em 1966 foi desenhista publicitário na Mesbla-Salvador-BA. Em 1967 foi professor de desenho na Escola Nacional de Desenho em Curitiba-PR. É professor de Desenho e Artes Plásticas formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (1977). Jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco (1980). Diplomado em Desenho, Pintura, Escultura e Teatro (1974) pelo Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto. Foi professor na UFPE, UNICAP, SENAC e SESC. No dia 13 de janeiro de 1982, fundou oficialmente a Equipe Bruscky & Santiago. Em 1986 a Equipe Bruscky & Santiago participou da Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras (Fortaleza - CE) com Tomie Ohtake, Lygia Clark, Frans Crajberg e outros. (“Daniel Santiago é um dos pioneiros da arte conceitual no Brasil. Desde a década de 70, o artista desenvolve experiências de performance, intervenção urbana, videoarte, happening, arte postal, instalação e arte conceitual” Júlio Cavani, Diário de Pernambuco, 18 de novembro de 2007). Atualmente Daniel Santiago elegeu definitivamente o computador como sua principal ferramenta de trabalho produzindo uma série de trabalhos denominados poemas-eletrônicos, a exemplo de Coreografia da Molécula do Carbono (2009), Buraco Negro (2009) e O Plasma no Interior da Magnetosfera (2009), todos no YouTube. E continua fazendo Arte Postal, Livro-Objeto, Poesia Visual, Fotografia e Performance (Ver Facebook). Em muitas ações, tem contado com a participação de outros artistas e de outros grupos: Coletivo Oroboro, Branco do Olho, Educativo MA-MAM e Grupo PIA. As mais recentes ações foram Poesia para a Estratosfera, com o Grupo Totem, para o 11º SPA das Artes, Recife (2013); Godot esperando Samuel Beckett, para o BNB de Fortaleza (2012); Poesia para Verdes, para o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Recife (2006). Seis Cenários à procura de um Personagem de Pirandello (Com o Grupo Totem), O Enterro da Última Quimera de Augusto dos Anjos (Com o Coletivo Oroboro). Recentemente, três exposições individuais sobre a obra de Daniel Santiago foram realizadas: De que é que eu tenho medo? MAMAM Recife (2012), e O Brasil é o Meu Abismo MAM Niterói com curadoria de Cristiana Tejo e Zanna Gilbert, Eflúvios Artificiais de Mulheres Abstratas, com Curadoria de Beth da Matta e do Grupo PIA (Pesquisas e Interações Artísticas), MAMAM, Recife (2011). Com o trabalho Eflúvios, participou de exposição no Itaú Cultural, com Curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff; São Paulo (2011). Participou Bienal de Cerveira 2012 – Portugal, com o grupo de arte Branco do Olho. Entre 2013 e 2014 fez performances em Niterói-RJ, Salvador - 3ª. Bienal da Bahia, Trienal de Sorocaba-SP, Bruxelas, Londres, Paris, Recife e Lisboa. Daniel vive e trabalha em Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco.

Lourival Gomes Machado, no livro *Barroco Mineiro*, diz que o processo do barroco é mais dialético do que sucessório, isso para afastar a ideia das esquematizações didáticas estanques que muitas vezes aplica-se a tal processo. A dialética estaria na harmonia das misturas, na tendência em que as artes mesclam-se mutuamente, servindo-se umas às outras. Arte da mistura, das simbioses, e não dos contrastes que se anulam, nem das formas permanentes. Segundo o autor, apesar dessa questão ser polêmica, oferece uma base para compreensão (MACHADO, 1991).

A tabela poética de Daniel Santiago é um bom exemplo disso, de uma poesia neobarroca. Sua estrutura conduz o leitor a uma aventura rica de sentidos visuais, estéticos e dialéticos. Os signos envolvem-se em novos processos de escrita. O símbolo da capa, **69** – símbolo ou ícone que pode ser lido tanto de cima para baixo quanto da esquerda para direita e vice-versa – diz muito sobre o processo de criação e leitura. São inúmeras possibilidades artísticas em variadas formas de expressão. Daniel Santiago é um artista múltiplo. Transita dialeticamente nas artes plásticas, na performance (como um dos pioneiros da arte postal e conceitual no Brasil, uma de suas peças mais conhecidas é “O Brasil É O Meu Abismo”, performance sua com cartaz-texto de Jomard Muniz de Britto) e na literatura. São misturas inovadoras. Em sua tabela poética, imprime um espelhamento neobarroco das formas.



(“O Brasil É O Meu Abismo”, performance de Daniel Santiago)

O próprio livro é visto por Daniel Santiago como uma experimentação artística, um livro-objeto com sua matemática poética para os olhos. Na verdade, o conceito de livro-objeto havia sido apresentado por Daniel Santiago já em 1994, quando, em parceria com Paulo Brunsky, lança *Outra Pedra de Roseta*, trabalho que apresenta o livro como obra de arte, muito próximo das artes plásticas. Daniel Santiago retoma essa filosofia em sua

Tabela Poética dos Números Íntimos. Nada mais neobarroco. Ocorre uma releitura do barroco – em meio às mesmas perspectivas estéticas e conceituais revolucionárias – que resulta em uma obra original, característica do contexto atual, das simbioses artísticas. Escrita barroquizante, insemna múltiplos significados, induzindo o leitor ao princípio da fragmentação, do equívoco, do indeterminado, da imprecisão, da dilemática e da incerteza. A linguagem neobarroca da obra apresenta realidades instáveis, e plurívocas, num jogo de diferenças sígnicas que geram criações inovadoras, numa dinâmica regida por uma mescla de diferentes territórios.

Cláudio Daniel, no ensaio *Releituras do Barroco na Modernidade*⁴⁶, afirma que essa mistura de signos culturais está em acordo com o tempo em que vivemos, em que as fronteiras culturais diluem-se, aproximando harmonicamente o ocidental e o oriental, o popular e o erudito, as tradições e os elementos tecnológicos do presente acelerado. A tabela poética de Daniel Santiago apresenta uma linguagem que mescla signos matemáticos, elementos visuais, poesia, artes plásticas, design. Tudo numa inovadora “escrita” que quebra hierarquias, deslizando entre os “estilos” sem se prender a nenhum. Ocorre, em meio aos “versos”, uma impregnação de significantes que gera inúmeras formas de escrita embasadas no aspecto velado dos signos. Vejamos alguns exemplos:

Poema da página 16:

96

III

I8I

6I9

689

8I8

888

⁴⁶ *Psicanálise & Barroco em revista*. v.6, n.1: 86-92, jul. 2008.

Poema da página 15:

I

8

II

69

88

Poema da página 17:

9I6

986

IIII

I69I

I88I

I96I

6II9

Poema da página 19:

9II6

9696

9886

9966

IIII

II8II

I6I91

Poema da página 307:

9999II6666

9999696666

9999886666

9999966666

Poema da página 37:

I96I96I

I96896I

I98I86I

I98886I

I99I66I

I99866I

6IIII6

Poema da página 151:

969III696

969I8I696

9696I9696

969689696

9698I8696

969888696

9699I6696

A partir destes poucos exemplos, em meio a centenas de outros encontrados no livro *A tabela poética dos números íntimos*, pode-se observar variadas facetas realizadas pela linguagem dos signos numéricos. Podemos ler de “ponta a cabeça”, forma em que os caracteres estejam invertidos; tanto da direita para esquerda quanto inversamente; podemos ler também as variações informacionais referentes ao lado de cima e o de baixo, da esquerda ou direita, da quantidade, variação ou constância da existência de determinados signos.

Isso tudo demonstra uma superabundância barroca das formas, levando-nos a um verdadeiro frenesi visual: caminhos diversos e variados, formas que ganham charme a cada nova descoberta de leitura por parte do leitor. Ou seja, signos numéricos (I, 6, 8 e 9) escolhidos para servirem como objetos estéticos de espelhamento, dispostos em “versos” claramente neobarrocos. A princípio é um texto difícil, mas ao vislumbrarmos a variedade e a multiplicidade dos ícones num tom múltiplo e harmônico, passa-se a vê-la como uma obra saborosa, se me permitem a subjetividade do termo.

Assim como o barroco, volta-se para o infinito, para a proliferação das formas, para a explosão dos sentidos em meio ao superpotencial sígnico. Ou seja, a estética desenvolvida através dos signos I, 6, 8 e 9 faz analogia a versos de um poema. De uma lado, aparentes números, de outro, uma seleção de signos numéricos que detêm em si um visual que possibilita relações intersemióticas, criando uma expressão estética que cristaliza uma mentalidade barroca na cultura contemporânea.

Daniel Santiago consegue desenvolver uma estética da miscigenação, num entrelaçar de possibilidades de combinações sígnicas que gera inúmeras estruturas visuais variadas, numa dinâmica de experimentação fundada nas saturações sígnicas que tendem ao infinito, conduta própria do artista barroco. A consciência da linguagem em meio a um aparente caos imagético confirma a essência neobarroca da obra. Este tipo de trabalho estético com as formas atinge um alto nível de informações que não podem ser ignoradas na leitura. De um lado a informação quantificada, de outro as semioses advindas da interpretação. A unidade conseguida nessa fusão possibilita ao leitor um envolvente deleite para os sentidos.

A obra abordada de Daniel Santiago é utilizada aqui, também, como uma ponte para nos determos logo adiante num poema digital, como já indicado. Tal escolha diz respeito às características contemporâneas que ela apresenta. É necessariamente o trabalho com

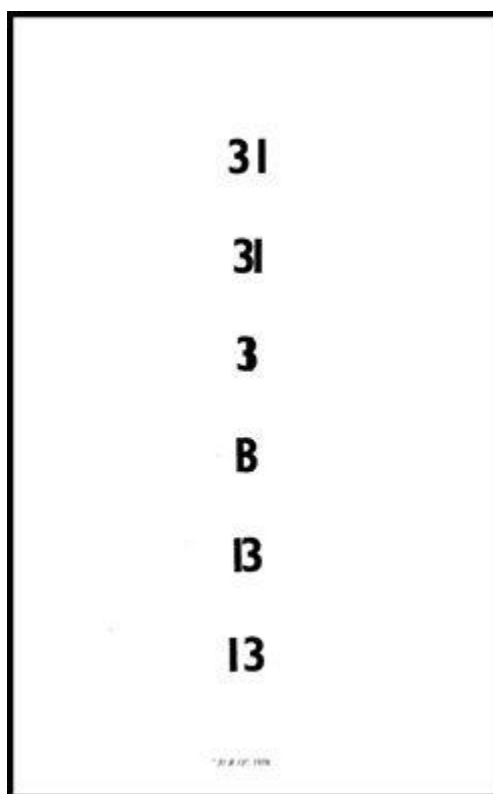
números que define a linguagem computacional, logicamente acontecendo o mesmo com a linguagem poético-digital ou neobarroca digital, já que são criadas através de uma linguagem binária (0 e 1). Tais símbolos passam por uma tradução até iconizarem-se numa linguagem através de *bites* e feixes de luz no espaço da tela. Essa passagem do símbolo ao ícone é o que acontece na linguagem da tabela poética de Daniel Santiago. A mesma filosofia composicional que “teatraliza” os símbolos numéricos para dar-lhes formas estético-poéticas. Essa “trapaça salutar” com a linguagem, essa teatralização dos signos nada mais é do que um deslocamento que se faz da escrita comum tornando o material final, traduzido e recriado, um elemento nitidamente estético (BARTHES, 2013).

Júlio Plaza, no livro *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, demonstra a importância do elemento numérico nas composições digitais. Reflete como se dá essa passagem dos números (linguagem binária em 0 e 1) para a imagem computacional, ou seja, a passagem do símbolo (campo da *Terceiridade* peirceana) para o ícone (o campo da *Primeiridade* peirceana). Nesta passagem, a normatividade que o número traz em si passa a ser retratada invariavelmente na estrutura final, o texto digital. Segundo o autor, “o número tem um papel paramórfico” (PLAZA, 1998, p. 28). Isso nos diz que ele possui estrutura diversa, mas com o mesmo significado. É o que Peirce define como signo de identidade definida, mas variado em suas formas, criando referências e diferenças (PEIRCE *apud* PLAZA, 1998).

Esse caráter metalinguístico é citado por Plaza como processo de tradução de números em imagens e vice-versa. Sendo assim, como se pode observar na tabela poética de Daniel Santiago, o número passa a criar referências e também diferenças, já que o signo numérico – signo de lei, segundo Peirce – passa a criar possibilidades de processar, conservar, transmitir, modificando e criando imagens.

O contexto é o do processamento da arte digital, mas a aplicação teórica expressa cabe perfeitamente ao sistema estético criado por Santiago. Tal analogia funciona perfeitamente em decorrência do mesmo processo de tradução que leva o símbolo a se transformar em ícone, o que acontece em cada página da *Tabela poética dos números íntimos*.

Segundo Daniel Santiago, em entrevista à Folha de Pernambuco⁴⁷, mesmo não entendendo muita coisa, o leitor tem condições e efetivamente faz leituras. Hoje o artista diz dar um tempo na pintura para se dedicar à arte eletrônica. Nada mais natural, já que sua tabela poética funciona como uma obra que pode ser vista como de transição entre a poesia verbal bidimensional do papel e a poesia criada através de recursos computacionais. Sua iconicidade demonstra isso em vários sentidos. Vejamos enfim este poema visual de Fernando Aguiar e sua nítida semelhança com a poética de Daniel Santiago. Os elementos numéricos parecem moverem-se num espelhamento sígnico que faz desta obra também uma boa representante de poesia *avant la lettre* digital, herança das poéticas visuais e da poesia concreta.



(Poema visual de Fernando Aguiar)

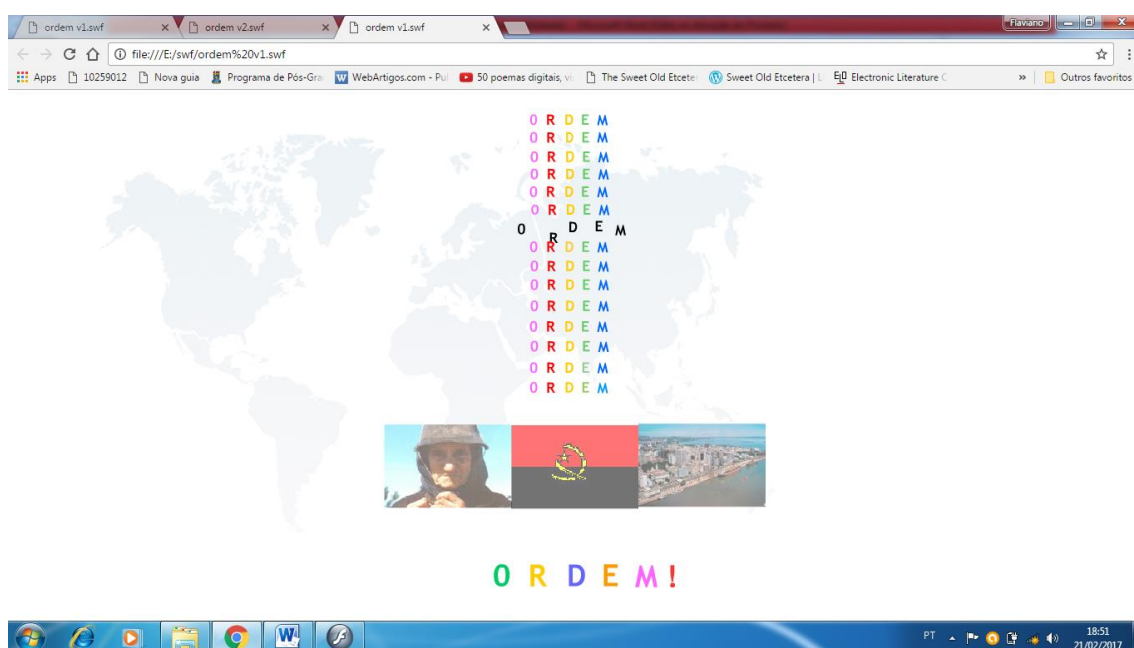
Na próxima abordagem, o conceito de neobarroco digital será colocado em diálogo com o método de leitura *CAPODI* para poéticas digitais, demonstrando, como já indicado, as possibilidades de diálogo do método com diferentes áreas do conhecimento. Na segunda parte deste capítulo, outros diálogos serão explorados.

⁴⁷http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/Julho/31_072012/0012.html

O que se observou na *Tabela poética dos números íntimos*, de Daniel Santiago, não é uma linguagem computacional, binária, mas, por outro lado, está longe de ser uma obra típica da bidimensionalidade do papel. É exemplarmente uma obra de transição. Já neobarroca. Sendo elo entre suportes, apresenta possibilidades de composição vislumbradas nos dois meios. Foi abordada aqui estrategicamente para que se possa conhecer melhor um outro neobarroco, agora digital. A seguir, a abordagem do poema *(Des)ordem*, de Fernando Aguiar, nos servirá como referência importante para a aplicação do método *CAPODI* em diálogo com o conceito de neobarroco nas artes.

2. (Des)ordem⁴⁸ (poema digital de Fernando Aguiar)⁴⁹

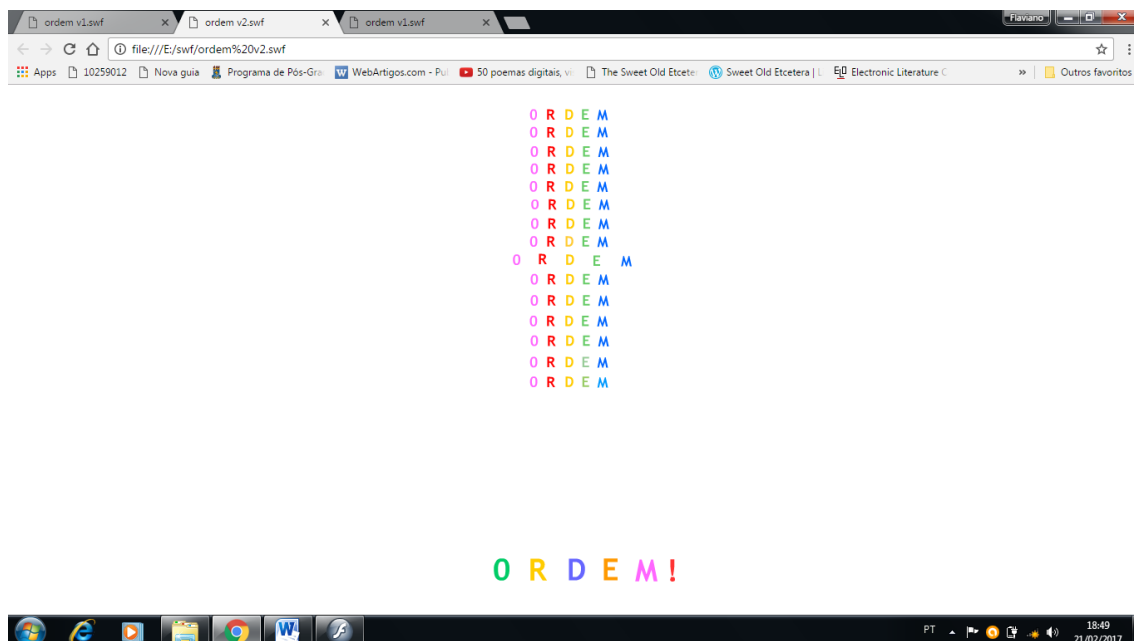
No DVD que acompanha o livro *Poesia digital*, de Jorge Luiz Antonio, tem-se duas obras intituladas *(Des)ordem 1* e *(Des)ordem 2*, de Fernando Aguiar. A diferença básica entre ambas é que no primeiro, além do discurso da visualidade e do aspecto semântico apresentados no segundo, tem-se imagens alternando-se e em movimento, o que aumenta consideravelmente a informação estética do poema (BENSE, 2009). Será em torno deste primeiro, com presença de imagens e movimentos, que será realizada a análise.



((Des)ordem 1 (2006), poema digital de Fernando Aguiar)

⁴⁸ AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais / Electronicpoetry: Negotiationswith Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.

⁴⁹ 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. *Minimalpoems*, ed. Experimentellepoetry, 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.



((Des)ordem 2 (2006), Poema digital de Fernando Aguiar)

A tentativa de leitura de um poema digital como *(Des)ordem*, baseada no método de abordagem aqui proposto, deve primeiramente identificar em sua estrutura composicional as categorias poéticas digitais presentes e também as mais ou a mais significativa entre elas para o efeito total da obra e de sua leitura, como vimos. Caberá a cada leitor, portanto, escolher seus caminhos de análise de acordo com suas perspectivas semióticas.

Alguns leitores podem resolver realizar suas abordagens destacando apenas uma ou outra categoria; outros poderão resolver abordá-las enfatizando novas possibilidades em torno de diálogos diferentes. Uns tratando dos signos dando ênfase às suas iconicidades em determinadas categorias; outros dando ênfase às suas simbologias ou indicações. Saber cruzar e combinar as predominâncias neste sentido é fundamental para equalizar a leitura nessa dinâmica autorreferencial dos signos.

A coerência e eficiência das abordagens vão depender, portanto, da capacidade analítica e da perspectiva de construção de sentido escolhida. A minha abordagem neste poema, como já indicado, explorará um diálogo com a ideia de neobarroco em busca de considerações sobre a eficiência dos diálogos teóricos na aplicação do método.

Observadas as categorias presentes, os diálogos mais adequados poderão ser aplicados. A perspectiva adotada em minha abordagem destaca as presenças das categorias *Verbo-digital*, *Imagético-digital*, *HHMI*, *Tempo-poético-digital* e *Tradução-intercódigos* no poema *(Des)ordem*, não estando presente, portanto, a categoria *Sonoro-poético-digital*.

As categorias encontram-se relacionadas dinamicamente numa harmonia de importâncias no efeito do poema, mas o enfoque será dado aqui à categoria *Imagético-digital*, sendo ela a primeira a ser destacada na análise. Daí a perspectiva de diálogo com a visualidade neobarroca das artes. Tal posicionamento é fundamental no método de leitura aqui proposto: destacar as categorias presentes e selecionar uma ou mais como primeira(s) chave(s) de acesso à obra. Esta escolha configurará um norte a ser seguido e um embasamento para se poder explorar as relações semióticas entre os sentidos representados por cada categoria.

Destacada a categoria *Imagético-digital*, ou seja, destacado o sentido visual do poema para iniciar a leitura, entre outros sentidos, dialoguemos com o conceito de barroco e neobarroco. O diálogo será entre conceitos, portanto, deve ser avaliado em torno das reconfigurações sógnicas apresentadas nas poéticas digitais. Enfim, será preciso saber reavaliar seus usos para não achar que se trata de conceitos realizados num mesmo suporte.

Pelo contrário, observar o neobarroco em poéticas digitais é saber traduzir intersemioticamente esses conceitos em performances estéticas que vislumbram efeitos de sentido similares em várias perspectivas, mas num suporte diferente o que proporciona aproximações e distanciamentos com o conceito estético, numa dialética composicional de grande riqueza poética.

Para Affonso Ávila, no livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, é preciso ter noção da evolução das formas reconhecidas durante os processos estéticos, podendo, inclusive, reemergir “na sua própria dinâmica, ainda que sob roupagem nova” (ÁVILA, 1994, p. 24). Seguindo o raciocínio de Ávila, pode-se dizer que o barroco veste agora as roupas do digital. Para ajudar a pensar essa nova configuração da linguagem e das artes, vejamos o que ele diz:

Uma crítica que se queira atualizada deve instrumentar-se hoje, tanto no campo da literatura quanto no de outras artes, de uma perspectiva sincrônica, simultaneísta, capaz de abranger o fato artístico da atualidade como um degrau novo desdobrado de uma sequência de outros degraus, todos eles compondo o itinerário de ascensão e descensão do homem na sua ânsia de dar linguagem e expressão estética à sua consciência de si e do mundo. (ÁVILA, 1994, p. 24-25)

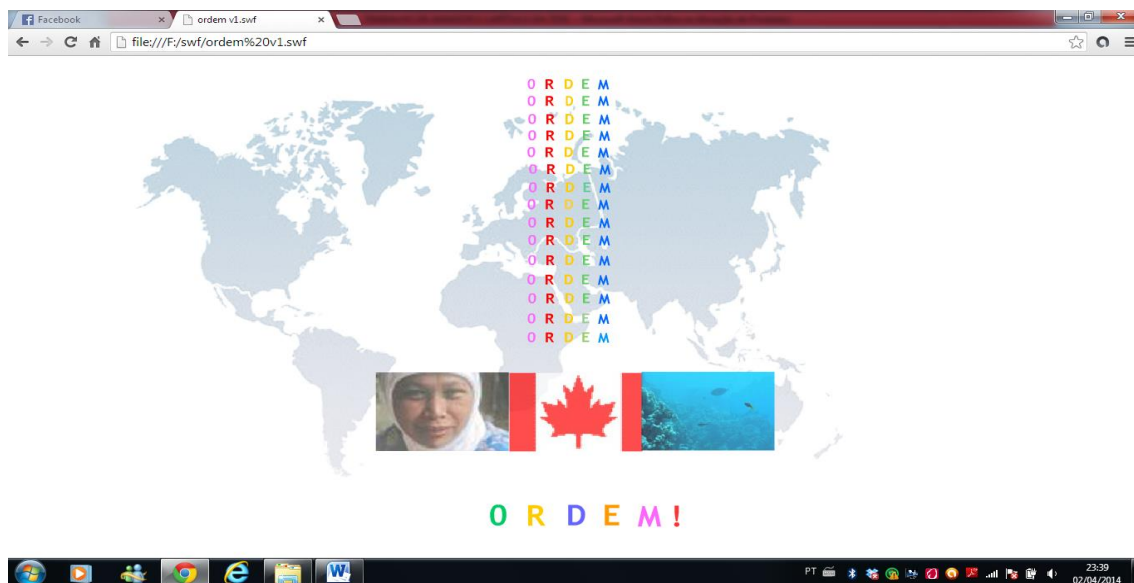
Neste sentido, sincrônico e evolutivo, a tabela poética nos serviu como um degrau para se chegar à poesia neobarroca-digital vista no poema de Fernando Aguiar. As revoluções contemporâneas instauram, assim como o contexto do século XVII o fez, uma tensão existencial que pode ser vista, segundo o autor, como um “parentesco espiritual”.

Ávila diz que “somos uma arte adulta porque soubemos, com o modernismo, reencetar a linha de tradição da inventividade, da abertura de formas que nos legou o barroco” (*Op. cit.*, p. 37). Para o autor, um grande legado que o barroco nos deixa é a “permanente consciência crítica”, consciência do contexto em que se vive, da arte e principalmente da consciência de linguagem, o que percebemos no poema digital a ser analisado.

Destacados os sentidos a serem explorados no poema, deve-se observar quais categorias peirceanas predominam ou harmonizam-se em cada categoria poética digital observada e quais são os intercâmbios possíveis e mesmo válidos a serem seguidos na construção dos sentidos e efeitos poéticos realizados. Isso pode ser visto primeiramente de forma objetiva para, em seguida, ser aplicado e discutido ao longo da análise.

Verbo-digital

Naturalmente, por ser verbo, este sentido deve ser observado em sua natureza de lei, de convenção e de regra, no campo da *Terceiridade* peirceana. Mas também deve ser visto sob as perspectivas indiciais (*Secundidade*) e icônicas (*Primeiridade*), já que estas estão representadas nas cores dos paradigmas que formam o sintagma (*Des*)*ordem*, e aquelas estão representadas no movimento que faz parecer as palavras “tremere[m]” quando o leitor passa o cursor sobre elas. Deve-se, portanto, realizar as leituras enfatizando a harmonia do signo verbal digital em sua tricotomia.

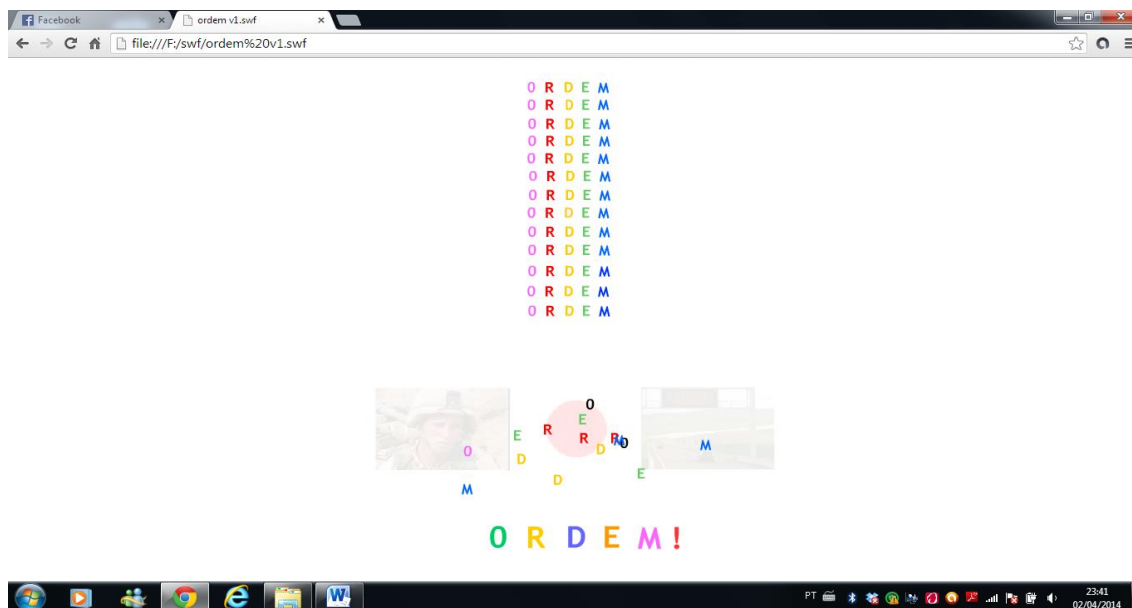


((Des)ordem (2006), Poema digital de Fernando Aguiar)

HHMI

A interação possibilitada pela estética do poema faz do leitor grande responsável pelos sentidos do texto. A ênfase nesta categoria deve ser dada ao campo da *Primeiridade* do signo, já que basicamente o poema se coloca como uma forma ordenada que, de acordo com a interação do leitor, passa a uma desordenação, a um caos sógnico. São os símbolos em direção a uma iconização de acordo com as escolhas interativas do leitor, que pode também, após o caos imagético, resolver fazer tudo voltar à ordem.

Tem-se no poema diálogos com a poesia concreta, com a fotografia, com a antropologia, com a geografia, enfim, demonstrando que ciências, artes e outros símbolos culturais podem estar presentes numa obra estética digital, multimidiática por natureza. A leitura dos vários meios informacionais será em torno das qualidades primeiras dos signos e a interação surgirá ao sabor do encontro com estes diversos referenciais. Enfim, a interação em meio a qualidades e iconicidades dos signos parece uma maneira eficiente de acessar tal sentido.

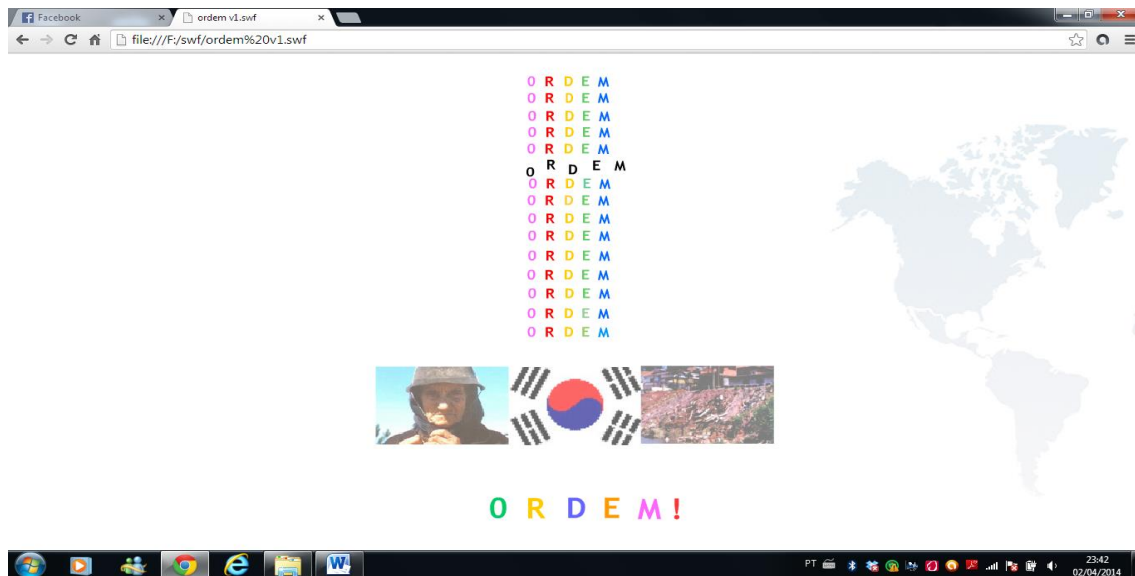


((Des)ordem(2006), Poema digital de Fernando Aguiar)

Tempo-poético-digital

A leitura do poema pode ser tanto objetiva e prática na absorção do sentido poético geral do texto quanto demorada, mais sentida, mais subjetiva. Vai depender da intenção e condições de produção da leitura. No poema *(Des)ordem*, pode-se ficar dez segundos simulando nossa vida no equilíbrio, ou não, de ordens e desordens existentes, em meio a metáforas da própria condição humana. Ou pode-se ficar três minutos, quem sabe dez, deixando-se levar pelos signos, pelas cores, pelos movimentos, pelas desconstruções e construções que envolvem a fruição estética do objeto.

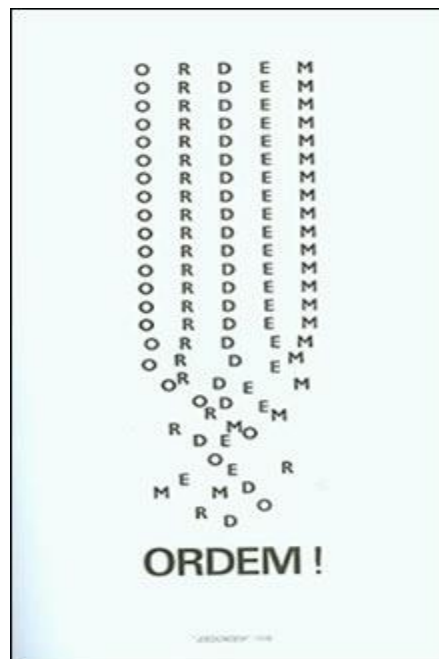
O intérprete, portanto, deve ser encarado nesta categoria como fundamental para decidir como proceder diante das estéticas e seus jogos interativos. A interpretação tem a ver com a razão intencional de leitura, por isso entra-se no campo da *Terceiridade* peirceana, chamando atenção para os argumentos.



((Des)ordem(2006), Poema digital de Fernando Aguiar)

Tradução-intercódigos

Já que existe uma versão anterior do poema, num suporte diferente, será preciso observar também os sentidos da versão digital como tradução intersemiótica da versão no papel, de 1978, que pode ser vista no livro *OS OLHOS QUE O NOSSO OLHAR NÃO VÊ* (1999), de Fernando Aguiar.



((Des)ordem, poema visual de Fernando Aguiar. 1978)

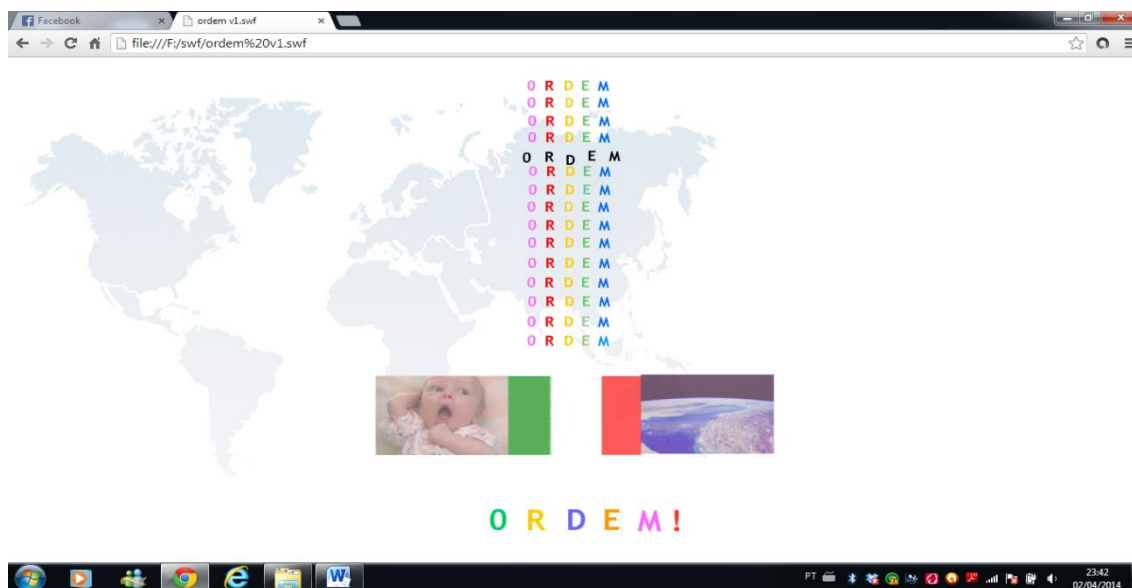
Se no poema visual tem-se um funcionamento sógnico que sugere ordem e desordem em sua estrutura, envolvendo símbolos e sugestões de imagens, deve-se realizar a leitura em torno também das reconfigurações ocorridas na versão digital, já que ela efetivamente realiza os movimentos de ordem e desordem apenas sugeridos pelo poema visual. Além disso, novas cores trazem ainda mais informatividade estética à composição, criando formas ampliadas e enriquecidas de sentido.

Toda essa redundância de informações estéticas na tradução em consonância com a presença de novas realizações semióticas fazem do poema um objeto rico em semioses, sejam no campo da *Primeiridade* (a ordem e desordem dos signos foram traduzidas em feixes de luz ainda mais envolventes para o sentido visual. Portanto as imagens de ordem e desordem devem ser vistas também em seus aspectos icônicos); da *Secundidade* (na versão digital tem-se a interatividade, carregando o poema de novas possibilidades de leituras, fazendo das indicações sógnicas escolhidas pelo próprio leitor os próprios caminhos exploração de sentidos); e da *Terceiridade* (o sintagma ordem dá o tom temático que preciso ser problematizado na estrutura como argumento dos signos, cabendo ao intérprete realizar deduções, induções e sínteses interpretativas sobre o funcionamento dos sentidos poéticos).

Imagético-digital

A tela apresenta uma estética em torno de palavras, imagens e movimentos dos signos. Um *software* específico para a camada verbal e outro para as imagens e os movimentos. Oferece também indicações de várias naturezas e símbolos muito claros: fotografia, pintura, design, ciências. Oferece interação e espaço lúdico. Fundo branco com a palavra ordem repetida várias vezes, uma acima da outra, com ordens estabelecidas nas mesmas cores de certas letras. Ordem de cores, continuidade visual, sentido pictórico, plástico, pintura a dialogar com as ordens e desordens das imagens, ora lentas, ora aceleradas; ora claras, ora obscuras e imperceptíveis, dada a aceleração caótica dos signos a bailarem em feixes de luz na tela. A interpenetração entre os signos faz do *Imagético-digital* nesta obra algo muito fértil para a leitura, principalmente se se procura estabelecer diálogos com outra(s) área(s) do conhecimento. A compreensão da imagem poética desta obra, traço geral a ser considerado – o que envolve mesmo as

outras categorias – apresenta uma harmonia semiótica de grande valor poético, já que pode ser vista na riqueza icônica dos signos (*Primeiridade*) em consonância com as referências realizadas (*Secundidade*) e com a simbologia do sintagma *ordem* e também das simbologias de muitas imagens, como bandeiras de países, por exemplo (*Terceiridade*). Portanto, os signos devem ser vistos em suas harmonias tricotômicas, que por sua vez serão elementos de diálogo com as outras harmonias em categorias diferentes.



((Des)ordem(2006), Poema digital de Fernando Aguiar)

Vejamos a seguir por que o neobarroco foi escolhido para o diálogo.

A estética do poema apresenta afinidades formais em sua filosofia de composição literária com a poesia barroca setecentista: persuasão pela imagem, forma, cor. É a visualidade barroca nos meios digitais, elaborada num “vínculo de posturas de obras abertas” (ÁVILA, 1994, p. 26). No primeiro capítulo, dialogou-se com Eco em busca do conceito de “abertura” de uma obra e suas relações com a “abertura” das poéticas digitais. Agora, voltemos ao semiótico italiano para situarmos melhor a ideia de uma poética digital neobarroca decorrente de um traço conceitual que se desenvolveu desde o século dezessete barroquista até à era dos computadores. Segundo Umberto Eco:

Num rápido escorço histórico encontramos um aspecto evidente de “abertura” (na moderna acepção do termo) na “forma aberta” barroca.

Nesta, nega-se justamente a definitude estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade “essencial” do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação clara da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. (ECO, 2010, p. 44)

A passagem acima demonstra claramente que os conceitos apresentados pelo autor para definir a arte barroca servem ao que hoje se tenta conceituar como poesia digital, essa poética contemporânea visual, dinâmica, indeterminada, lúdica, expansiva e mutacional. Esta não-univocidade de uma forma indefinitivamente interpretável, vista na arte barroca e na poesia digital, é bem delineada por Eco quando diz que, “sem dúvida, do barroco às atuais poéticas do símbolo, foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não-unívoco” (*Op. cit.*, p. 50). Este resultado não-unívoco – também visto nas poéticas digitais, envolvidas em hibridismos artísticos e tecnológicos – traduz um dinamismo estético existente entre signos arquitetônicos e pictóricos que se interpenetram sem um centro necessitante da composição. Para Eco:

No universo científico moderno, assim como na construção ou na pintura barrocas, as partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a dilatar-se até o infinito, não encontrando limites ou freios em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando de uma geral aspiração à descoberta e ao contato sempre renovado com a realidade. (*Op. cit.*, p. 55)

Como obra neobarroca, o poema de Fernando Aguiar, assim como a obra barroca, oferece um aguçamento da sensibilidade visual. Símbolos que se iconizam, e vice-versa. Movimentos, cores, formas, misturas, caos harmônico, ordem e desordem: explosão dos sentidos em meio a uma explosão sígnica. Na passagem a seguir, temos uma ótima definição dada por José Augusto Mourão, no livro *Para uma poética do hipertexto*, para

o que acontece na interpenetração das categorias *Imagético-digital* e *HHMI* nesta obra. Segundo o autor, “uma imagem em que modificação e interação são possíveis em tempo real é uma imagem na qual se pode mergulhar, sobre a qual se pode ter uma interação, e no interior da qual se pode navegar” (MOURÃO, 2001, p. 20).

A ordem imediatamente torna-se desordem ao sabor da interatividade por parte do leitor. Vários países, várias imagens, muitas pessoas, muitos movimentos, caos, desordem, que em seguida, dependendo da intenção do leitor, volta à ordem, aparente ordem que dialeticamente convive com o caos. Cores, raças, costumes, culturas, países, pessoas, formas, expressões, tudo num caldeirão que ferve no mundo da tela. Os programas computacionais traduzem os números 0 e 1 e modelizam as formas. Nada mais barroquizante. A ordem que aos poucos ou imediatamente se desfaz em desordem faz parte de um efeito estético encantatório e persuasório, encantando pelos olhos e pela possibilidade interativa. Autor-texto-leitor se reconfiguram numa superabundância de signos. A perspicácia crítica de Ávila é precisa quando diz:

O barroco preparou o caminho para o tipo de objeto artístico de hoje que já não é só pintura e é mais que escultura, antecipando por outro lado o processo da chamada arte cinética. (...) Nasceu daí [da literatura de nossos dias] uma nova noção de estrutura da obra literária, da poesia, em decorrência da qual pôde o escritor lograr uma linguagem mais inventiva. A poesia seiscentista, como a de hoje, foi tentada a exprimir-se em formas híbridas, procurando dizer visualmente algo mais do que podia, o simples verso tradicional e recorrendo para isso ao auxílio da pintura, da gravura, em composições que se aproximam do caligrama e de outras montagens modernas. (ÁVILA, 1994, p. 29)

A aparente simplicidade dos símbolos na tela se desfaz quando observamos e interagimos com os signos. Estes tremem, dão início a um possível caos, a uma desordem inevitável. Verbos e imagens, símbolos e ícones, interpenetram-se na dialética da ordem e da desordem. Obra estruturalista em que se encontram partes concatenadas e significativamente combinadas. O leitor, ao interagir, dá o tempero da existencialidade humana, do mundo e de seus acontecimentos, ora lentos e normalizados, ora acelerados e caóticos.

Julio Plaza, mais uma vez citando o artigo “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”, demonstra conceitualmente o que pode ser visto na leitura de *(Des)ordem* e em muitos outros poemas em que se pode destacar a categoria *HHMI*:

A estética da comunicação é uma estética de eventos. O evento subtrai-se da forma e se apresenta como fluxo espaço-temporal ou processo dinâmico do vivo. Uma obra de arte interativa é um espaço latente e suscetível de todos os prolongamentos sonoros, visuais e textuais. O cenário programado pode se modificar em tempo real ou em função da resposta dos operadores. A interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação. (PLAZA, 2013, p. 20)

Para Antonio Risério:

Para além da multiplicidade de leituras possíveis, ou dos múltiplos focos de atração da sensibilidade, encontráveis numa igreja do Aleijadinho ou no Ulysses de Joyce, o novo “barroquismo” da vanguarda chamava às falas o destinatário de suas criações. (RISÉRIO, 1998, p. 151)

Como pode-se observar, os dois autores citados acima demonstram o caráter de movência da leitura, ora partindo de pontos diferentes, ora seguindo, ou tentando seguir, mesmos caminhos de leitura nos vários eventos de comunicação estética.

A modernidade da “escritura” poética digital de Fernando Aguiar no poema *(Des)ordem* traduz uma realidade que abraça o poder renovador do pensamento criador. Tem-se um olhar com a liberdade de novos olhos. Dos números 0 e 1 surgem imagens computacionais, movimentos, paradigmas verbais sintagmatizados em outro contexto, numa tela de computador. Forma que, como vimos, a princípio se apresenta simbólica e harmônica, mas que ao sabor da interação autor-texto-leitor vai indeterminando-se com a imprecisão dos signos, que se movem, aceleram o movimento, as imagens cada vez mais rápido diluem-se na tela. Se a interação está na parte de cima da tela, a cor é mais escura. Se posiciona-se mais abaixo, vai gradativamente escurecendo um pouco mais. O apelo é para a impressão sensorial. Sente-se a confusão instaurando-se. A desordem é emergente. Os signos passam a ser comunicados sob um grau de tensão que envolve o leitor-autor, que dita o ritmo de seu envolvimento com a realidade. Ordem ou desordem? No entanto, a dialética é mais forte. Ordem e desordem são um só elemento estético.

Mourão diz que “o modo de trabalhar a palavra na cibercultura é inspirado pela linguagem gráfica dos dadaístas e construtivistas nos primeiros anos do século. Eles próprios se inspiraram na linguagem publicitária, no grafismo dos jornais e da moda”

(MOURÃO, 2001, p. 3). Segundo o autor, pode-se espacializar a linguagem verbal de várias maneiras, gramaticalizando a imagem. A palavra ordem é trabalhada no poema em meio a uma certa gramaticalidade que possibilita uma intervenção interativa que determinará outros sentidos, o que levará à dialética essencial do texto. Com a interação, tem-se um transbordamento de signos que levam ao êxtase dos sentidos. Processo que demonstra, assim como no barroco, um impulso para o jogo no ato criador.

O próprio “pacto lúdico” a que se refere Affonso Ávila, cheio de invenção e fantasia criadora que oferecem pontos de vista, ângulos ou perspectivas que quebram a noção linear de explorar os sentidos. Herança da poesia visual e da poesia concreta. Para ele, além do pacto lúdico, a ênfase visual e o persuasório também fazem parte da estética barroca, arte que se movimenta em massas, aprofundando as suas dimensões e impregnando suas cores de tonalidades moventes de luz e sombra de acordo com suas alternâncias de foco. O jogo é, neste sentido, uma “forma de plenitude existencial” (ÁVILA, 1994, p. 62).

Pode-se ler em *(Des)ordem* uma representação poética que demonstra uma tensão existencial do homem moderno de várias localidades, de vários países e culturas diferentes do globo, tensão simbolizada pelas fotografias e a imagem de uma mapa mundial. A atenção ameaçadora da ordem e a consequência absurda da desordem. Tensão artística poético-política e icônico-simbólica. O homem em meio a esta tensão existencial é materializado em poesia digital que apresenta signos como elementos estéticos a dialogarem entre si numa também correlata “tensão” sógnica, que em seu auge é simbolizada pelo “caos” sógnico da desordem que pode ser alcançada de acordo com a opção de leitura de cada um. Diz Affonso Ávila que:

O barroco surge dessa extrema tensão do arco histórico e o seu homem, o seu artista, a sua arte impregnam-se da agonia do instante, estigmatizados pelo dilaceramento existencial, pelo estremecimento metafísico. O artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das ideias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança. (*Op. cit.*, p. 71)

Como se pode observar, o jogo entre os signos e as possibilidades de interação no poema fazem de sua estética um “instrumento de rebeldia”, sempre consciente do jogo

da forma, da palavra, da cor, da melodia, da ideia e do ritmo. Enfim, para Affonso Ávila:

A vida barroca se exprimirá, assim, em nível a uma só vez de êxtase festivo e agonicidade existencial, através sempre de formas eminentemente artísticas, em cuja tessitura o jogo será tanto o móvel das virtualidades criativas, quanto o veículo liberador de potencialidades sociais reprimidas. (ÁVILA, 1994, p. 75)

Esse pacto lúdico e essa tensão existencial na obra barroca e também no poema digital de Fernando Aguiar podem ser vistos em vários sentidos. A possibilidade que o leitor tem de interagir na obra vai em direção ao movimento e a repetição para se obter determinada velocidade. Arrasta-se o cursor do *mouse* na tela até concentrar-se em alguma das palavras ordem existentes numa estrutura que sugere ordem de caracteres. Isso levará a palavra a se desestabilizar, passando a movimentar-se como que “tremendo”. Isso é acelerado ainda mais se as palavras estiverem mais abaixo da tela. A última, neste sentido, gerará uma desordem sígnica que conduz o leitor à própria iconização do símbolo, como um olhar sensitivo que melhor vive o caos estabelecido.

Severo Sarduy (1979), em *O barroco e o neobarroco*, ao tratar do artificialismo barroco, identifica-lhe três elementos básicos: a **substituição** (processo de metonimização incessante dos signos); **proliferação** (uma cadeia de signos circunscreve um signo ausente, girando em torno dele); e a **condensação** (elemento de síntese interpretativa em meio à superabundância sígnica). Tudo o que acontece no poema de Fernando Aguiar. Tem-se sentidos verbais, sentidos imagéticos, sentidos advindos de traduções intersemióticas, e também sentidos explorados nas interações com os signos. Substituem-se traços da ordem para os da desordem e vice-versa; proliferam-se signos em imagens, cores e movimentos variados; e condensam-se conclusões relativas à dialética da ordem e da desordem. A interação de cada leitor determinará o ritmo sensitivo da leitura. Observa-se no poema digital *(Des)ordem*, neste sentido, um hibridismo e um dinamismo que são característicos das artes contemporâneas, mas que também foram próprios do barroco. Diz Sarduy:

Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigramas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. Na

carnavalização do barroco, insere-se, traço específico, mescla de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro. (SARDUY, 1979, p. 170)

Temos no poema de Fernando Aguiar – o que o caracteriza como obra neobarroca – a consciência da saturação dos signos em busca de uma expressão que tende ao desfacelamento do sentido. A saturação verbal tende à tensão da leitura, ao explodir caótico do processo. Discursos verbais simbólicos entram em choque com as imagens, que surgem e desaparecem em várias velocidades, num ritmo que apresenta as informações numa dinâmica de quase frenesi, o que se efetiva quando a desordem sígnica está atuando através dos *softwares* que traduzem os operantes da textualidade digital. Tem-se vários percursos que renovam sequências de se manter ou não a ordem dos signos, das imagens que passam, da velocidade do movimento dos ícones.

Todo trajeto será um sentido, ou, por outro lado, como diz Severo Sarduy (1979), todo sentido será um trajeto. Essas características neobarrocas na poesia digital, em vários exemplos, não apenas em *(Des)ordem*, de Fernando Aguiar, representam justamente o novo enfoque a que se tem dado à poesia dos meios computacionais, que, assim como a arte barroca, expressa uma essência volúvel de significantes, possibilitando leituras não-lineares e interativas. Para Severo Sarduy:

O barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistêmico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou mais do que uma pantalha que esconde a carência [...] arte do destronamento e da discussão. (SARDUY, 1979, p. 178)

Tal arte do destronamento diz respeito à dispersão do sentido, às constelações semânticas dos sintagmas, à pulverização mesma dos signos que possibilitam uma obra inacabada em seus deslocamentos e translações, que, segundo Sarduy, giram em torno de diversos artificialismos, como substituições, proliferações, condensações, paródias, intertextualidades, intratextualidades, erotismos, espelho e revolução.

Analisar um poema digital dialogando com o conceito de obra neobarroca é estar em busca de similaridades conceituais que apresentem hibridismos de várias naturezas, com

deslocamentos variados, numa revisão crítica da tradição barroca. É a busca pela construção de metáforas, de enigmas e de paradoxos que conciliam o barroco com a modernidade. A visualidade barroca, enfim, pode ser vista no poema *(Des)ordem* em vários aspectos: nos aspectos plásticos e também semânticos; nas fronteiras com outras artes; nas múltiplas vias interpretativas que alargam o campo das leituras; na escrita como imagem (escrita icônica: o símbolo como ícone); na poesia espacial; no jogo lúdico e experimental com participação ativa do leitor; na fragmentação do verso, da palavra e do objeto; na composição híbrida (verbal e não-verbal); na opacidade imagística que cria uma atmosfera encantatória na leitura; na sensibilidade mais visual do que conceitual e mais sensual do que ideológica; e também no espírito lúdico e sensorial da arte setecentista.

Analisar o poema de acordo com as categorias presentes, e realizar a leitura a partir do sentido *Imagético-digital* em diálogo com o neobarroco, possibilitou a observação de traços poéticos importantes: a reformulação da síntese e do campo semântico do poema digital *(Des)ordem*: o aumento da temperatura informacional; uma dinamização, abertura e equilíbrio das formas; efeitos de simultaneidade; leitura não-linear e, enfim, uma aventura entre o racional (a ordem) e o sensorial (o caos, a desordem).

Como se pôde observar, foram abordadas duas obras que podem ser lidas como poesia neobarroca, tanto expressa na bidimensionalidade do papel quanto na imersão da linguagem computacional. A primeira serviu de introdução à seguinte, mas ambas são neobarrocas, conscientes de suas linguagens artificialmente conflituosas e carregadas de superabundâncias sígnicas. Enfim, como se espera ter demonstrado, as linguagens poéticas da *Tabela Poética dos Números Íntimos*, de Daniel Santiago e de *(Des)ordem*, de Fernando Aguiar, representam exemplarmente experimentações artísticas que seguem perspectivas artísticas de composição semelhantes a da arte barroca, com artificialismos que vão do simples ao complexo, do Ocidente ao Oriente, do popular ao erudito e da tradição à modernidade, em formas essencialmente híbridas. Apresentam códigos visuais que culminam na saturação, num apelo visual que tende ao exagero, recursos próprios da linguagem barroca. Tem-se, enfim, construções labirínticas das sintaxes em suas gramaticalidades próprias, gerando estruturas movediças e lodosas típicas das artes paródicas.

2ª PARTE: Outra abordagem, outros diálogos

Deixando de lado a ideia de neobarroco digital, vejamos na análise da próxima obra outros importantes diálogos também presentes nas poéticas digitais (com o cinema, a pintura, a poesia, o design e a fotografia, por exemplo), que merecem atenção teórica quando explorados nas leituras. Como espero estar ficando claro, o método *CAPODI* pode ser utilizado como um método gerador de métodos, pois cada objeto naturalmente requererá um procedimento específico.

A função do *leitor-autor*, do *leitor-poeta*, é saber explorar a(s) categoria(s) que melhor lhe servir. Através de uma consciência sistêmica dos signos – em que se persegue a iconicidade complexa de um objeto complexo, com destaque didático de uma ou mais categorias presentes na obra para depois relacioná-las entre si – o leitor-poeta deve ser prescrutante, inventor, volúvel e inalienável.

Tal processo de leitura, como foi demonstrado nas primeiras abordagens, realiza-se da seguinte forma: abstrair e criar um diagrama com as condições de produção e com os signos empregados, e utilizar das categorias como busca pela equalização de processos sistêmicos a serem observados como quem do presente olha o passado em busca do futuro. Método aberto e livre, tanto omite categorias que possam não ser tão importantes ou mesmo inexisterem em algumas obras, como permite também relações com novas ferramentas críticas de análise.

Imaginando que a aplicação do método já foi suficiente e didaticamente demonstrada, tanto no segundo capítulo quando na abordagem de *(Des)ordem*, sua utilização agora será mais implícita, como que já naturalizada ao modo de ler. Os sentidos serão explorados e as categorias presentes estarão subentendidas nas observações críticas, não precisando deixar claro, enfim, a todo o momento, que ali se discute o sentido de determinada categoria em diálogo com outras. Naturalmente, uma nova poética exige do leitor a consciência de que a aplicação do método estará aberta a também novas problematizações que serão discutidas em torno de um novo e reconfigurado plano crítico. Será a última abordagem. Espero, portanto, que as possíveis lacunas observadas anteriormente possam ser devidamente preenchidas através da análise de um novo objeto estético aqui visto como uma poesia digital de grande qualidade.

EUSENCONTRO2EUSENCONTROS⁵⁰, de Célia Mello⁵¹

A importância da obra de Célia Mello – com animação de Rodrigo Jazinski – está, entre outras coisas, na qualidade do resultado estético que ela adquiriu em sua versão digital, através de uma tradução intersemiótica da série EUSENCONTROS (série de exposições fotográficas realizadas pela autora desde 1994)⁵². O poema digital a ser analisado pode ser visto na revista digital *Artéria 8*, organizada por Omar Khouri e Fábio Oliveira Nunes. Foi lançada em 2003, com material *on-line* repleto de bons exemplos de poesia digital, espécie de (como seu próprio editorial diz) “caixa-de-poemas” ou “exposição portátil”. Foi criada em 1975 na forma impressa e migrou posteriormente para os meios computacionais.

A escolha da abordagem de um objeto estético digital lançado numa revista como *Artéria* diz respeito à certeza de que, em suas publicações, experimentações importantes no campo das poéticas contemporâneas foram desenvolvidas desde a década de 70. Tais poéticas, herdeiras da Poesia Concreta, caracteriza(ram)-se pelas intersemiotocidades de suas traduções criativas em suportes diferentes, compreendendo linguagens mais sintético-ideográficas – como composições gestaltianas – o que possibilitou um trabalho mais consciente e elaborado das relações espaciais do poema: poesia-montagem.

⁵⁰ <http://www.nomuque.net/arteria8/>.

⁵¹ Célia Mello nasceu em São Paulo. Faleceu em 2013. Formou-se em Biologia Marinha pela Faculdade de Biologia e Psicologia Maria Thereza, Niterói/RJ, em 1987. Fez mestrado em fotografia (2001) pelo Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da USP. Atuou como professora de Fotografia e Análise da Imagem na Faculdade de Comunicação, lecionando também na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Participou de diversas exposições coletivas e individuais, destacando-se, entre elas, a exposição da série "EUSENCONTRO2EUSENCONTROS", Série 1, realizada na Aliança Francesa, em 1994; e, em 2008, na Galeria Colorida, em Lisboa, Portugal. Teve participação na II Semana Sergipana de Fotografia em 1993; II Bienal Nacional de Santos em 1991; I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba em 1996. Participou do 3º e 4º Festival Internacional Paraty em Foco, em 2007 e 2008; e do DeVercidade - dentro e fora do olhar, em Fortaleza, 2010.

⁵² Algumas fotos da exposição EUSENCONTROS BLACK JACK, no Texas, em 15 de setembro de 2012, podem ser vistas na rede social da autora. Mesmo após sua morte, em 2013, ainda podem ser vistas várias fotos de algumas exposições através dos álbuns e das postagens dos amigos que compartilham fotos da série <https://www.facebook.com/celia.mello.334>. Uma versão da série EUSENCONTROS, no youtube (vídeopoesia), foi apresentada pela autora em 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=isehvlzEusQ>.

A Poesia Concreta, como vimos, ao abolir o verso e valorizar o espaço gráfico – entre outras coisas – abriu espaço para diversas poéticas intersemióticas inter/multimídias como a que vai ser analisada. Nela veremos a própria ideologia artístico-poética dos idealizadores da revista *Artéria*: uma liberdade expressiva com enorme diversidade de formas de expressão e conteúdo, própria das experimentações poéticas contemporâneas. Isso pode ser observado na transcrição intersemiótica operada; na metalinguagem dos signos; nos diálogos com o *Movimento Antropofágico*⁵³, com a fotografia, com a pintura expressionista alemã, com o cinema experimental, com a poesia concreta e as poesias visuais em geral, além, enfim, do diálogo também com os signos computacionais. A revista *Artéria* representa, assim como outras importantes revistas (como a *Código*), uma transição entre a Poesia Concreta e a expressão artística das artes digitais. Na edição de número 8 (edição digital) temos o estabelecimento de um percurso conceitual iniciado nos anos 70 que demonstra, enfim, a essência de muitas poéticas contemporâneas: as transcrições intersemióticas.

A força poética desenvolvida pelos signos em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS pode dizer-nos muito sobre as poesias digitais, estas formas imateriais híbridas que potencializam e redefinem o hibridismo e o sinestésico – elementos já existentes na poesia – moldando-os à cibercultura emergente. O que se vê são signos de várias naturezas que se homogeneízam no processo dos *bits*, reconfigurando-se através da linguagem de programação dos computadores. O objetivo desta análise é tentar demonstrar o valor poético da obra de Célia Mello, a partir de sua composição artística, forma estética que apresenta um objeto complexo amalgamado. Tem-se uma desautomatização da linguagem computacional (com fins pragmáticos de comunicação) em meio a uma hibridização sígnica digital que contempla harmonicamente diálogos

⁵³ Eloah Franco de Freitas, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A revista Artéria: uma amostra das poéticas intersemióticas dos anos 70 aos 90* (2003), com orientação do professor Dr. Omar Khouri, faz um levantamento das seis primeiras edições da revista e entrevista alguns de seus importantes colaboradores (Carlos Alberto Valero Figueiredo, Haroldo de Campos, José Luiz Valero Figueiredo, Júlio César Mendonça, Júlio Plaza, Omar Khor, Paulo José Ramos Miranda, Sônia Maria Fontanezi, Tadeu Jungle e Walter Silveira). Numa dessas entrevistas, Khouri lembra que separando a palavra artéria pode-se ter *arte + ria*, o que explicitaria uma ideia de efeitos de arte e humor fruto da significativa influência de Oswald de Andrade na poesia brasileira desde seu “renascimento” pelo grupo *Noigrandes*.

crítico-criativos entre diferentes sistemas no funcionamento de um todo. As presenças do *Verbo-digital*, da *Tradução-intercódigos*, do *Tempo-poético-digital* e do *Imagético-digital* – em suas *Primeiridades*, *Secundidades* e *Terceiridades* – agora tratadas de forma mais implícita na análise, serão as bases de leitura em busca desse funcionamento do todo. Os sentidos da tradução intersemiótica serão as chaves de acesso para os diálogos com os signos imagéticos e com a semântica poética do verbo digital.

1 O processo dialético da tradução intersemiótica

O mundo vive uma reconfiguração cultural em torno da revolução tecnológica. Muitas obras estético-digitais traduzem a história configurada no presente através de um passado e de um possível futuro. A beleza e a grandeza dos artistas nesse contexto estão em poderem realizar equalizações estéticas dos três tempos, ora um, ora outro predominando na escala da abordagem. Arranjo poético envolvido na natureza híbrida do signo digital.

Compreender o funcionamento das traduções intersemióticas no campo dos objetos estéticos requer ter em mente que cada processo de tradução funcionará, inevitavelmente, como momento de, segundo Julio Plaza, recuperação de um passado para construir um diálogo. Uma tradução assim faz convergirem novas sensações, numa nova experiência entre os sentidos: “Diálogo de signos”, “Metacriação”, “Transcrição de formas” “Síntese e re-escritura da história” (PLAZA, 2010), como vimos.

Neste sentido, perceber a reconfiguração de procedimentos semióticos em suportes diferentes parece condição básica para melhor abordar poéticas digitais, como, por exemplo, a poética existente na obra digital de Célia Mello.

2 A poética autorreferencial de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS

Diz Peirce que um signo, ou representamen, “dirige-se a alguém, isto é, cria na mente desta pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido” (PEIRCE, 2010, p. 94). Na interpretação de um objeto poético, a natureza metalinguística de nosso olhar nos conduz a buscar uma linguagem que traduza explicativamente os sistemas

sígnicos, não de maneira equivalente, porque seria impossível, em se tratando de um objeto estético, mas de maneira talvez “melhor” desenvolvida. Uma abordagem poética precisa apresentar o encanto estético da construção da obra e ir além, demonstrando elementos sistêmicos ricos de polissemia que não são, muitas vezes, percebidos por um leitor desatento.

O que se pode observar no poema digital de Célia Mello é uma estrutura de mensagens autorreferenciais que dão forma estética a um diálogo entre o verbal e o imagético, com semioses também ligadas ao movimento. Ou seja, a iconicidade metafórica dos signos verbais e dos não-verbais funciona através de uma equivalência semiótica entre ambos: a qualidade comum entre dois sistemas sígnicos diferentes que permite a ambos representar um mesmo objeto, numa ambivalência representativa.

O diálogo que a poesia exerce com a arte fotográfica, a pintura, o cinema e a tecnologia, no caso de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, gira em torno de um discurso que parte do corpo, enigma a ser decifrado, fazendo emergir uma mensagem impregnada de subjetividade. Tal polissemia carrega em si as noções de deslocamento e flexibilidade, próprias da arte contemporânea. Vejamos como a forma dos paradoxos estéticos existentes na construção verbal e na imagética entrelaçam-se em interpenetrações semióticas.



(EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, poesia digital de Célia Mello)

O imaginário digital criado por Célia Mello representa momentos de intimidade de uma personagem flagrada e “redesenhada” em seu cotidiano, sugerindo uma cerimônia de preparação para um encontro, mesmo que seja consigo mesma, “usando-se”, como é sugerido na estrutura semântica anagramática (EUSENCONTRO2E-USENCONTROS). A solidão do corpo, do ser, sugerida por muitas das cenas, contrastam, paradoxalmente, com múltiplas imagens da personagem sobrepostas, o que pode sugerir uma fragmentação que leva a uma dramática “incompletude” existencial.

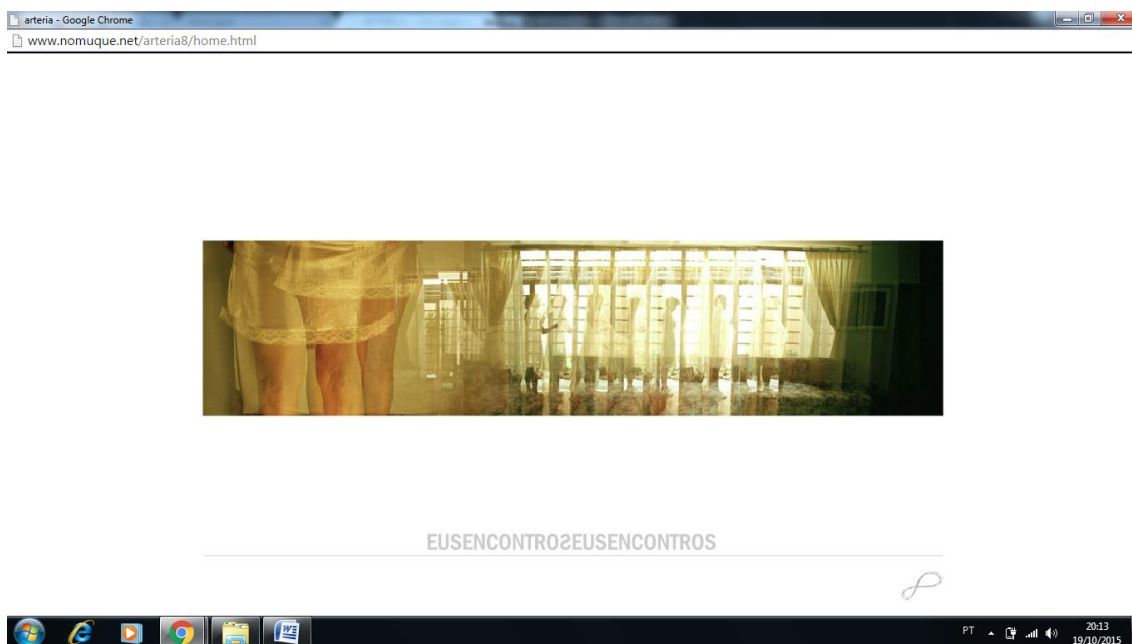
No verbal, o paradoxo criativo está no discurso poético que apresenta os encontros dos eus (EUS)(ENCONTROS), mas também apresenta um eu sem encontros, que pode ser facilmente lido em sua estrutura (EU)(S[EN)CONTROS]: EU SEM ENCONTROS. Observa-se também um “encontro” das expressões EUSENCONTROS + EUSENCONTROS, o que possibilita um só eixo sintagmático que dá título à obra e é a própria semiose poética em funcionamento: EUSENCONTRO2EUSENCONTROS. Mas também um desencontro sugerido pelo 2 invertido no centro, reforçando assim a ideia de encontro e desencontro de estruturas, de caminhos iguais e diferentes, perspectivas variadas, enfim, reforça a ideia do multidirecionamento discursivo do poema. No plano do *Imagético-digital*, a oposição está em meio às fotos que sugerem uma personagem que se prepara para um encontro; mas também sugerem momentos aparentes de solidão. Para José Augusto Mourão:

A nossa cultura opõe a imagem visual à linguagem verbal, enquanto linearidade. Mas é possível linearizar a imagem simultânea, assim como é possível espacializar a linguagem verbal, através de paralelismos, do isomorfismo dos morfemas, das simetrias, assimetrias, etc. que lhe dão características de simultaneidade. Trata-se de gramaticalizar a imagem. Jakobson encontrou nas poesias de todas as culturas analisadas um mesmo princípio, o paralelismo, ou seja, a capacidade da linguagem verbal de organizar-se a ponto de suspender a sua própria linearidade. A Poesia Visiva colocou algo que Lotman assinala com precisão: as fronteiras entre palavra e imagem não são fronteiras, mas filtros. Os futuristas misturavam poesia, pintura, teatro, música, etc., fazendo desaparecer as divisões tradicionais das linguagens. (MOURÃO, 2001, p. 3-4)⁵⁴

⁵⁴ <http://www.triplov.com/hipert/>

O que temos é uma simultaneidade sígnica, ou seja, um sistema sígnico traduzindo-se em outro, de forma reverberativa, paratática, condensada e poética. É muito importante, por parte do leitor, saber realizar, neste contexto, as devidas leituras tradutoras destes sistemas de *espelhamento*, realizando sínteses interpretativas necessárias para as equalizações sígnicas dos elementos estéticos da obra. As categorias poético-digitais do método *CAPODI* podem auxiliar neste sentido.

As relações intersemióticas entre o sistema verbal e o não-verbal serão inúmeras. A noção de *espelhamento* colocada diz respeito a uma tradução intersemiótica que indica menos as ideias voltadas umas para as outras do que uma “associação de formas”. Plaza diz que “não há como separar representações e as relações entre elas, os materiais e a qualidade do pensamento” (PLAZA, 2010, p. 37). Seria uma associação por conta de uma semelhança, um tipo de qualidade que a mente aproxima. Peirce chamaria de “pensamento diagramático e sintético”. São “encontros” e “desencontros” sugeridos pelos ícones e também pela construção verbal, o que configura uma estrutura refletiva, um espelhamento sígnico, que dá maior possibilidade de leitura à obra, já que, através do sistema verbal, muito pode ser potencializado e visto nas imagens como elementos de uma semiose intersemiótica.



O título naturalmente é elemento importante no campo das semioses operadas nas obras (exposição fotográfica e vídeopoesia), mas funciona na versão digital como estrutura participante direta na forma do poema, já que fica há todo momento estampado na tela

do computador, abaixo das imagens que se sucedem ininterruptamente. A poética digital de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS constitui-se, neste sentido, através de uma rica abertura de significações que ocorre na tradução entre linguagens de naturezas diferentes. O verbal traduz o visual e vice-versa, não preponderando nenhum dos sistemas. A força poética reside justamente nesse diálogo intersemiótico operando na mente do interpretante. Ou seja, o que se tem é uma estrutura de qualidade poética (a estrutura verbal) que passa a dialogar com uma sucessão de imagens (misto digital de pintura, fotografia e vídeo) que se apresenta na tela do computador. A presença da estrutura verbal na obra, funcionando como uma poesia anagramática que, por sua vez, funciona como chave-léxica dessa poesia digital, ocorre basicamente como uma inscrição digital estática de cor preta abaixo das imagens que se sucedem, e sob uma linha também de cor preta, contrastando com a branquidão da tela.

A diferença da estrutura verbal nesta versão é que ela foi potencializada em sua iconicidade, já que a autora adicionou, como já dito, uma nova réplica do título “encontrando-se” consigo mesmo, de forma que surge um encontro de estruturas que reforça a temática e motiva a forma estética geral. A presença do semântico transfere ao leitor toda a força imediata do reflexo estrutural metalinguístico dos sistemas idênticos, reforçando a ideia de encontros da personagem consigo mesma. Esta nova construção, que funciona na obra digital como elemento fundamental das significações, retrata com mais clareza e inventividade a superposição das estruturas, que fazem uma festa de linguagens. As semioses verbais tentam “ser” as semioses icônicas e vice-versa, numa semiose geral que garante um expressivo lirismo digital.

Para Peirce, “um signo parte de um signo” (PEIRCE, 2010, p. 95). No caso dos signos pertencentes a um sistema estético, seus objetos – diferentemente dos signos não-estéticos ou referenciais – não induzem a algo externo, fora deles, outros signos, mas, sim, induzem ao próprio signo, referenciando sua própria estrutura interna, numa auto-referenciação que torna suas semioses um trânsito dinâmico interno à estrutura. É a polissemia da poesia com seus signos que criam novos signos, sempre operando dentro de sua própria estrutura. Reflexo ininterrupto e inesgotável de sentidos. Estrutura aberta.

Ou seja, os sentidos num texto poético são complexos e exigem a capacidade de ler em torno de uma relativização das ideias e do pensamento sintético. É um sentido preso a um contexto ilimitado, jamais determinado finalmente. A ideia de *projeção tradutora*

intersistemas em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, como base central das relações intersemióticas da poesia com a fotografia, a pintura, o cinema e a tecnologia, pode ser observada, com as devidas proporções e as devidas adequações do conceito, no que diz Jonathan Culler:

O poema é uma estrutura de significantes que absorve e reconstitui os significados, na medida em que seus padrões formais têm efeitos sobre suas estruturas semânticas, assimilando os sentidos que as palavras têm em outros contextos e sujeitando-as à nova organização, alterando a ênfase e o foco, deslocando sentidos literais para sentidos figurados, colocando termos em alinhamento, de acordo com padrões de paralelismo. (CULLER, 1999, p. 81)

O autor ainda cita os Formalistas Russos para reforçar a ideia de espelhamento sígnico, o que chamo de *projeção tradutora*. Diz Culler que os Formalistas Russos “postulavam que um nível de estrutura num poema deveria espelhar outro” (*Op. cit.*, p. 81).

Buscando-se um diálogo com essa noção de combinação e espelhamento colocada pelos Formalistas, vejamos o que diz Irene A. Machado no artigo “Gêneros no contexto digital”, para melhor observarmos o funcionamento dessa projeção intersígnica no poema digital de Célia Mello: “Segundo a orientação deixada por McLuhan, escultura tecnológica só pode existir enquanto manifestação encadeada de encontros de escritas, vale dizer, das mediações criadas pelo homem para produzir linguagens” (MACHADO, 2002, p. 74). Tais encontros de escritas em nosso objeto de análise giram em torno dos sistemas verbal e não-verbal, mediados pela imaterialidade e movimento dos signos icônicos.

Partindo de Peirce, vimos a ideia de signo gerado por outro signo. Depois vimos que um objeto estético nos faz ver os signos gerando o seu reflexo sígnico (o outro signo) numa estruturação interna. Daí à noção de um sistema poético em torno de uma estrutura de *espelhamento* e de *projeção tradutora* como elemento fundamental nas interpenetrações sígnicas existentes em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS. A partir desta leitura refletiva e da tradução intersemiótica operada entre os sistemas diferentes é que podemos ir mais longe na observação dos diálogos existentes na obra.

Vejamos como a poesia segue sua essência intersemiótica ao enveredar e amalgamar-se com signos de naturezas diferentes, tornando-os elementos próprios de suas semioses cheias de polissemia e tensão de sentidos.

3 Poesia digital e fotografia

“A sociedade procura tornar a fotografia sensata, temperar a loucura que ameaça constantemente explodir no rosto de quem olha. Para isso ela tem à sua disposição dois meios. O primeiro consiste em fazer da Fotografia uma arte, pois nenhuma arte é louca. Donde a insistência do fotógrafo em rivalizar com o artista, submetendo-se à retórica do quadro e a seu modo sublimado de exposição. A fotografia pode ser, de fato, uma arte. (...) o outro meio de tornar a Fotografia sensata é generalizá-la, gregarizá-la, banalizá-la, a ponto de não haver mais diante dela nenhuma outra imagem em relação à qual ela possa se marcar, afirmar sua especialidade, seu escândalo, sua loucura. (...) Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente repulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico. Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade”

A Câmara Clara: nota sobre a fotografia (Roland Barthes)

O poema digital EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, como vimos, é fruto de uma tradução intersemiótica realizada em torno de uma exposição fotográfica. Daí o método de leitura aqui empregado também destacar a categoria *Tradução-intercódigos*. Este destaque, em diálogo com a categoria *Imagético-digital*, possibilitará explorar os sentidos estéticos da obra em torno também das sugestões fotográficas digitalizadas. Fato é que a discussão existente em torno da fotografia, que daqui a umas poucas décadas atingirá dois séculos de problematizações, apresenta uma complexidade que será colocada sem pretensão de esgotar o assunto.

O que será levantado servirá apenas como norte para o desenvolvimento de um diálogo em torno da poesia, da fotografia e da tecnologia em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, extraindo desse processo uma efetiva leitura de uma poesia digital existente em sua estrutura.

A fotografia sem dúvida ocasionou impactos sociais, culturais e artísticos que desconstruíram e revolucionaram a visualidade nas artes, oferecendo aos artistas novas

formas de expressão estética. À crítica vem cabendo discutir as questões teóricas que a envolvem. Vejamos algumas destas questões para continuarmos a análise do poema agora dando enfoque às relações entre poesia digital e fotografia.

Podemos começar com os três momentos colocados por Lucia Santaella e Winfred Nöth, no livro *Imagem (cognição, mídia, semiótica)*, para explicitar a cronologia da existência dos meios de produção, dos meios de armazenamento, da natureza da imagem, dos novos papéis do agente e do receptor e das relações imagem/mundo e dos meios de transmissão da imagem.

Segundo os autores, temos três momentos que configuram essa cronologia: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Naturalmente, todos os três momentos são importantes na utilização do método *CAPODI*, quando utilizado em obras que dialogam com a fotografia, como a que ora se analisa, mas os conceitos de signos pós-fotográficos são os que mais nos interessam na abordagem, já que tratamos de um poema digital.

Sendo assim, as imagens cotidianas da personagem feminina, em meio aos seus encontros e desencontros consigo mesma, devem ser observadas em torno de uma série de fotografias manipuladas através de matrizes numéricas que processam matematicamente a geração das imagens, e não por processos automáticos de captação de imagem.

Temos no *Imagético-digital* da obra de Célia Mello, segundo a semiótica peirceana, um signo poético digital que precisa ser visto em sua tríade composicional: as imagens como materialidades próprias do meio; como indicações de seus objetos; e como também interpretações das novidades compositivas das relações entre estas materialidades e seus objetos.

O que vem sendo feito nesta análise é justamente agir sobre as imagens da personagem feminina em busca do lirismo equacionado no espelhamento entre o verbal e as fotografias manipuladas digitalmente, o que gera uma poesia digital carregada de dramatização semântica e sensorial.

Esta realidade estética da obra pode ser sintetizada pelas palavras de Santaella e Nöth quando dizem que se tratam de “imagens que se acasalam e se interpenetram no

cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura entre os paradigmas constitui-se no estatuto mesmo da imagem contemporânea” (NÖTH e SANTAELLA, 1999, p.184).

Arlindo Machado, no texto “A fotografia como expressão do conceito”, coloca a discussão sobre a expressividade conceitual da fotografia da seguinte forma:

A televisão e, por extensão, a imagem e som eletrônicos já nos fizeram enfrentar essa indagação há algumas décadas. Agora, o processamento digital e a modelação direta da imagem no computador colocam novos problemas e nos fazem olhar retrospectivamente, no sentido de rever as explicações que até então sustentavam nossas práticas e teorias. Num momento como este, em que a imagem e também o som passam a ser sintetizados a partir de equações matemáticas e modelos da física, num momento em que até mesmo o registro indicial fotográfico é memorizado sob forma numérica, boa parte de nossos paradigmas teóricos precisam ser revistos. Falando nos termos da teoria dos signos de Charles S. Peirce, a fotografia tem sido habitualmente explicada ora com ênfase em sua *iconicidade* (Cohen, 1989: 458; Sonesson, 1998), ou seja, com base em sua analogia com o referente ou objeto, bem como em suas qualidades plásticas particulares; ora com ênfase em sua *indexicalidade* (Dubois, 1983: 60-107; Schaeffer, 1987: 46-104), ou seja, com base em sua conexão dinâmica com o objeto (é o referente que causa a fotografia); ora ainda admitindo-se as duas ênfases simultâneas (Santaella e Noth, 1998: 107-139; Sonesson, 1993: 153-154).⁵⁵

Para o autor, faltava ainda uma discussão que colocasse a imagem também com enfoque em suas possibilidades simbólicas, envolvidas no campo da *Terceiridade*. Ele chama a atenção que, apesar de alguns autores já terem indicado a importância de se estabelecer uma simultaneidade entre as três categorias peirceanas, praticamente inexistente uma reflexão sistemática em torno do simbólico na fotografia, no sentido peirceano do termo, isto é, em torno de um conceito geral e abstrato.

Arlindo Machado cita uma viagem que fez à Patagônia para realizar registros fotográficos, dizendo sentir-se espantado com os tons de verde existentes na exuberância daquelas árvores em meio àquela natureza toda. Daí ele problematiza a questão das cores na fotografia, já que quando reveladas pouco se obteve daquele espanto e delírio visual.

⁵⁵ MACHADO, Arlindo. “A fotografia como expressão do conceito”. *Revista Studium* n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em novembro de 2016.

Para ele, a questão das cores na fotografia, neste sentido, são menos imagens icônicas, em suas qualidades primeiras, do que símbolos, já que independente do material e da técnica usada, a absorção das cores pela lente limita-se a um padrão já estabelecido de verdes conhecidos. Para o autor:

Enquanto símbolo, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou, se quiserem, o registro), o seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida” (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente. Isso quer dizer que o traço fotográfico, quando existe, não nos é dado em estado bruto e selvagem, mas já imensamente mediado e interpretado pelo saber científico.⁵⁶

O que observamos, no resultado da tradução intersemiótica realizada em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, é uma manipulação digital das fotografias que envolvem esteticamente as três circunstâncias dos signos, ora prevalecendo na leitura questões icônicas, ora indexicais, ora simbólicas, cabendo ao leitor ler nestes cruzamentos semióticos.

Isso quer dizer que na versão digital, a poesia se encontra ora nas qualidades materiais das imagens, ora em suas indicações referenciais, ora em suas manipulações que envolvem os signos em sistematizações estéticas que precisam ser decifradas pelo intérprete, como as claridades excessivas das imagens cotidianas da mulher em sua casa, os desdobramentos dos contornos, os desfocados das imagens, o afunilamento e tamanho dos objetos, enfim, entre outras coisas, precisam ser decifrados também os enquadramentos com suas alteração e inversão de tons e cores.

⁵⁶ MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. Revista Studium n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em novembro de 2016.

Na manipulação digital das fotografias, enfim, os traços icônicos e simbólicos introduzidos pela tecnologia computacional não são apenas signos agregados ao índice das imagens, ao traço do objeto, mas também agentes de deformação e transfiguração do objeto, o que faz a fotografia ser vista em novos espaços estéticos superando as fronteiras que a circundavam.

O que Célia Mello demonstra em sua obra é que a câmera digital e o *software* representam um novo momento da fotografia, agora vista como vivendo num momento de *expansão*, já que as imagens fotográficas se tornam também dramaturgias e cenários cinematográficos, como veremos no próximo tópico, referente ao diálogo da poesia digital também com o cinema. Com a ajuda de Rodrigo Jazinski, a autora aproveita a nova situação criada pelo advento dos meios eletrônicos e digitais para repensar e retrabalhar a fotografia, redefinindo estratégias de intervenção que fazem desabrochar uma fertilidade nova na fotografia, cabendo ao leitor saber explorar os sentidos nestas reconfigurações imagéticas. EUSENCONTRO2EUSENCONTROS sem dúvida é um ótimo exemplo disso.

Segundo Lucia Santaella, no artigo “O que vemos ao olhar uma fotografia”, editado no blog – ainda ativado mas naturalmente sem publicações desde 2013 – de Célia Mello, a fotografia é uma campo de leitura quase didático já que seus elementos semióticos ficam clara e precisamente expostos. Para a semioticista, a fotografia possibilita a representação clara de seu objeto ou referente, ou seja, a caracterização de seu conteúdo. Será preciso, portanto, buscar essas referências nas características internas da linguagem para depois concentrar-se nas interpretações que sua estrutura pode gerar. Para isso, será necessário, também, analisar o meio em que está inserida. Vejamos o que diz a autora:

O ato de fotografar cria uma coreografia própria e se faz acompanhar de uma certa solenidade: as paradas, as hesitações, os movimentos de escolha, as tomadas de decisão. Escolhas de enquadramentos, de pontos de vista, de proximidade e distância, de ângulos constituem o âmago do ato fotográfico. Tudo isso porque, depois do clique, depois do gatilho, de corte ao vivo de uma fatia única e singular de espaço e tempo, não há mais como mudar o instante que se congelou para sempre.⁵⁷

⁵⁷ <http://fotocontemporanea.blogspot.com.br/>

O ato consciente de criação/captação de imagens que Santaella explica acima é o que pode ser visto nas escolhas/criações realizadas por Célia Mello em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS. Primeiro o ato fotográfico, depois a seleção de fotos para a exposição, depois suas modificações e remodelamento semióticos no meio digital.

Além disso, graças a um *software* específico, as animações fazem as fotografias ganharem ainda mais “vida” e sentidos múltiplos. Todo um processo intersemiótico que vai efetivamente potencializando a linguagem poética empregada em meio a uma relação intersistemas.

O potencial semiótico conseguido por Célia Mello, em sua expressão poético-digital, demonstra, entre outras coisas, o que diz Santaella:

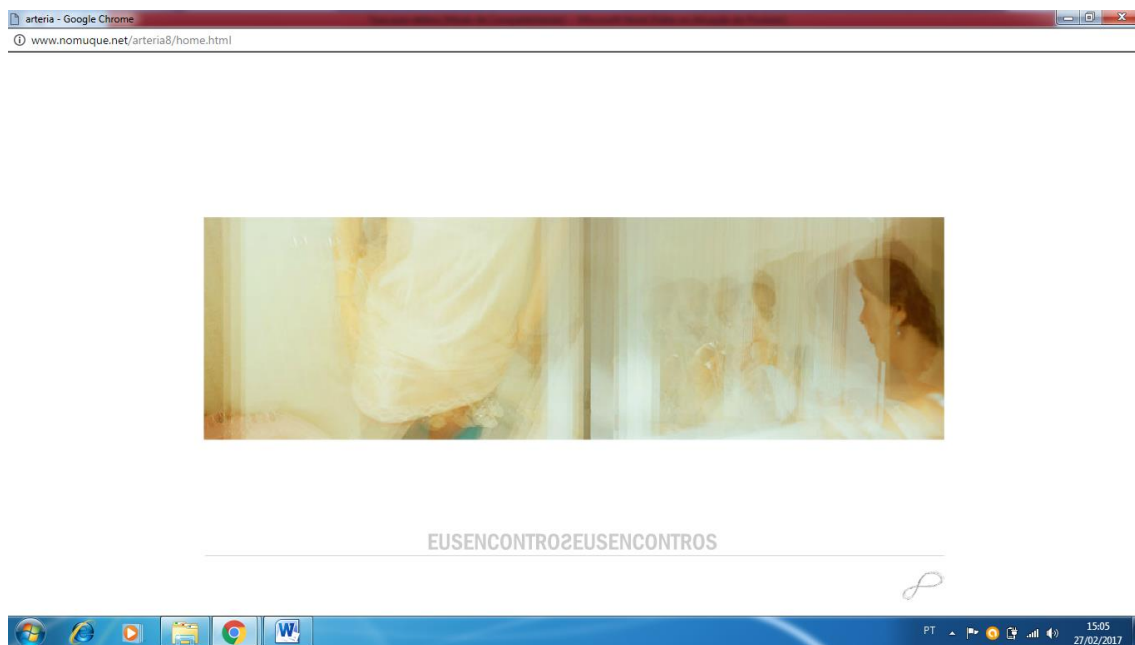
Com os meios digitais, as fotos (...) levam às últimas consequências características que a fotografia sempre trouxe consigo desde seu nascimento: o nomadismo e a ubiquidade. Porque pode ser reproduzido ao infinito, materializado em suportes diversos e em tamanhos variados, um mesmo negativo ou matriz dá origem a cópias que aparecem ao mesmo tempo em lugares distintos. Podem passar de um lugar para o outro porque isso faz parte da própria natureza da fotografia.⁵⁸

A autora traduz bem a noção da fotografia “passar de um lugar para o outro”, ou seja, a sua coexistência com outros suportes, com novos ambientes, com outras configurações, enfim, com diferentes sistemas de representação, como em nosso objeto.

É preciso observar, no entanto, que estamos lidando com uma tradução intersemiótica que reconfigura fotografias em ambientes digitais, tornando-as produtos estéticos manipulados através de recursos computacionais, fazendo-as passar, portanto, como já indicado, do enfoque na predominância do índice para o diálogo com o ícone e o símbolo, já que as fotografias perderam suas essências documentais e foram trabalhadas como instrumentos de relações estéticas entre signos diferentes, verbais e não-verbais.

⁵⁸ <http://fotocontemporanea.blogspot.com.br/>

Como se pode observar, a exploração de sentidos na categoria *Imagético-digital* permite diálogos teóricos frutíferos na busca das poesias digitais em muitas obras contemporâneas, cabendo ao leitor saber conduzir estes diálogos em torno das relações com a ou as outras categorias presentes no poema.



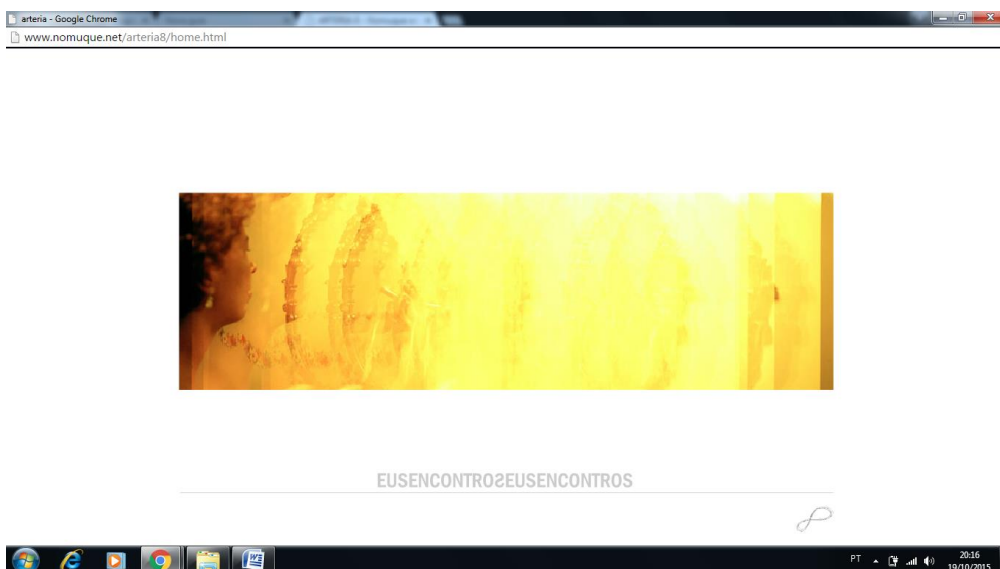
O que observamos em nosso objeto de análise e veremos logo mais na sequência do trabalho, é que, no tempo da manipulação digital, a imagem fotográfica não difere mais da pintura, não estando mais isenta de subjetividade e não atestando unicamente a existência de um objeto, de forma indexical, campo da *Secundidade* peirceana.

O importante é destacar, neste sentido, que as imagens podem ser tanto ícone, índices ou símbolos, diferenciando-se apenas em meio às suas manifestações predominantes em cada poética. No poema de Célia Mello, as fotografias manipuladas são elementos de uma composição estética em que o texto e as imagens relacionam-se mutuamente num entrelaçamento complementar visto no espelhamento sígnico já indicado. Fato é que, na leitura de poéticas digitais com base no método aqui proposto, a categoria *Imagético-digital* deve ser vista como um terreno de sentidos no qual as palavras e as imagens funcionam como fragmentos de um sintagma geral e a unidade da mensagem poética se realiza justamente nestas interpenetrações semióticas entre linguagens diferentes.

Vejamos nos próximos tópicos como os artistas da fotografia, da pintura e do cinema dialogam em busca da quebra de fronteiras para composição de novas formas estéticas que se mesclam em hibridizações composicionais de várias naturezas.

4 Poesia digital e pintura

A estrutura autorrefletiva de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS permite (ainda no campo da categoria *Imagético-digital*) observar a poesia em diálogo também com a pintura Expressionista, fazendo dela seu próprio suporte essencial. Assim como a pintura vanguardista alemã, a obra de Célia Mello configura-se através de uma deformação estilística dos traços pictóricos para sintetizar a crise existencial de uma personagem: solidão/companhia (encontros/sem encontros). Tal dramaticidade é elaborada em torno de uma enunciação visual que tem como cenário uma casa, gerando um efeito próprio do *expressionismo*: a subjetividade que reflete as paixões e os temores humanos, o que reforça o caráter psicológico tanto da personagem quanto do leitor.



Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, diz que o *expressionismo* tem um sentido amplo que abarca a ideia de uma arte materializada sob o impacto da expressão interior, isso através “das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente” (TELES, 2009, p. 137). Segundo o autor, os elementos expressionistas expressavam a si mesmos num impulso intuitivo através de uma ordem dos elementos de forma e conteúdo, o que proporcionava um “equilíbrio” dos elementos desordenados e deformados dos signos, tudo o que escapasse da lógica racional das coisas, processo onírico que representava os estados primitivos da arte, sensoriais e múltiplos.

O *expressionismo*, “espírito culturalmente alemão”, principalmente na pintura, fez-se sentir nas artes, na religião, na filosofia e na política. Movimento vanguardista

contemporâneo ao futurismo italiano e ao cubismo francês, tem sua história dividida em três fases. Segundo Gilberto Mendonça Teles:

a) Os pré-expressionistas da pintura da última década do século XIX, na linha dos autorretratos de Van Gogh e do construtivismo de Cézanne; e os da primeira década deste, como os pintores do grupo “*Die Brücke*” (a ponte), fundado em 1905, em Dresden. Nele se incluem as obras de poetas como Wedekind. É nessa época que aparece pela primeira vez o termo “expressionismo”, usado em 1901 pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé para caracterizar o estilo de uma série de quadros; b) A segunda fase constitui o *expressionismo* propriamente dito. Abrange o período que se estende de 1910 a 1920, quando o movimento, motivado pela grande guerra, atingiu uma tal intensidade produtiva que as suas obras alcançaram notável repercussão; c) Finalmente, a terceira fase corresponde ao período da república de Weimar, de modo que o término do movimento expressionista pode ser assinalado em torno de 1933, quando se deu a ascensão de Hitler ao poder. (TELES, 2009, p. 138-139)

Essas fases geraram muitas relações artísticas em seus processos. Diz o autor que em 1914, tendo surgido em 1910, o *expressionismo* já era também explorado na literatura. A poesia alemã apresentava uma linguagem que se enchia de metáforas, numa sintaxe estranha e confusa, assim como a essência das obscuridades da alma no funcionamento expressivo da vida interior. Mais do que no aparato verbal, o *expressionismo* é fundamental no diálogo com a “pintura” realizada por Célia Mello em sua poesia digital, pois retrata e reflete a deformação estilística e enunciativa da visualidade dialogando com a estrutura semântica também truncada e singularmente expressiva da obra.

Assim como na arte expressionista, o cenário e os objetos que compõem a poesia digital de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS apresentam simbologias importantes na estilização visual: espelhos, janelas e relógios, por exemplo, isso para mostrar uma estética do paradoxo através de metáforas diversas. Cada nova imagem que surge na tela traz uma pintura subjetiva que, observada num todo, mostra-se como uma dramatização íntima em meio aos traços emocionais da personagem. Ela parece sempre deformada pela imagem para dar a ideia de sua sentimentalidade vibrante que parece buscar um encontro, talvez consigo mesma, configurando o diálogo com as pesquisas do plano psicológico realizadas pelos pintores expressionistas, inicialmente, e depois por várias artistas diferentes, como cineastas e escritores por exemplo. É interessante observar algumas pinturas expressionistas ao lado de algumas imagens/pinturas da obra de Célia

Mello para aprofundarmos a ideia de diálogo que defendo. A pintura *Morning*, de Edvard Munch, é um bom paralelo para se travar com uma das imagens de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS.



Numa das passagens do poema digital, a personagem encontra-se sentada, num momento de contemplação solitária da vida, tendo como parte do enfoque seus pés. Em ambas tem-se um momento íntimo no cenário de uma casa; certo paralelismo dos traços mescla-se às sugestões de momento introspectivo, de uma personagem sentindo sua própria situação de estar só, íntima de si mesma. Claro/escuros; pés como enunciações visuais metafóricas; em ambas, a expressão onírica das cores, das formas e dos traços; desconcerto com a realidade; personagens carregadas de abertura, de volumes, de dizeres; dialeticamente falando, personagens pertencentes a artes de dois diferentes contextos.

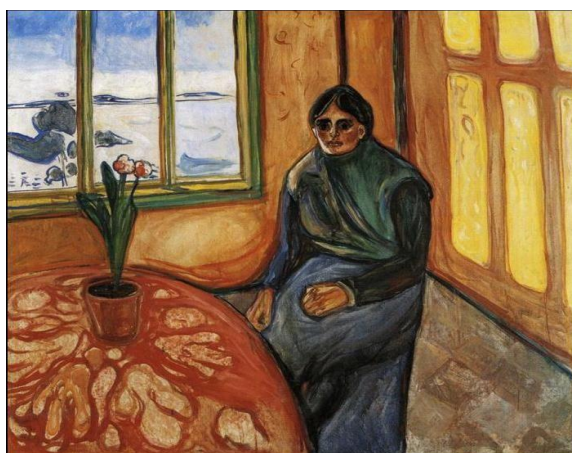


EUSENCONTRO2EUSENCONTROS



Em Munch temos a apatia alemã terrível de um contexto pós-guerra, bem caracterizado pela “dureza” dos traços dos pés da personagem, sujos inclusive; em Célia Mello, temos a dramática condição de uma mulher contemporânea de contornos extremamente suaves, com roupas de seda, maquiando-se para um possível encontro dentre seus vários. Os encontros dos eus na obra de Célia Mello refletem-se no encontro íntimo que a personagem do pintor parece expressar.

Vejamos agora a pintura *Melancholy, Laura*, de Edvard Munch, em comparação com a imagem, na obra digital, em que um sol com luzes amareladas e deslumbrantes invadem uma sala de estar parecendo uma manhã ensolarada.



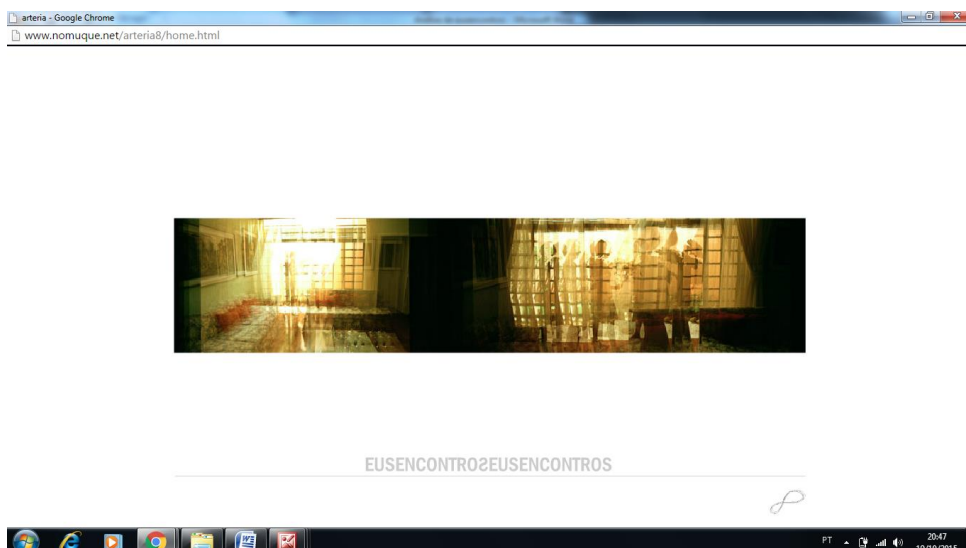
Cores cheias de vibrações pictóricas próprias da arte expressionista. Cores solares e resplandecentes, traços fundidos, formas distorcidas, relações subjetivas com a realidade, mensagens ocultas e conteúdos emocionais parecem sintetizar bem a tônica poética mais evidente em ambas as imagens



EUSENCONTRO2EUSENCONTROS



Em outra relação de uma situação/imagem/pintura, observa-se um ambiente em que a personagem desdobra-se, no espaço de uma sala de estar, dando a ideia de sua presença em momentos e lugares diferentes, ou também dando a ideia do encontro tão desejado pela personagem com outras pessoas. O traço não permite uma conclusão lógica. Fica a sugestão, a subjetividade dramática de uma existência exaurida em si mesma, singular como a subjetividade de um eu.



Num dos polos – o da solidão total e desejo apenas imaginado e não-vivido – a personagem na obra de Célia Mello, nesta “cena”, pode representar também certa opressão mental vivida por ela, ora vista em tantos; ou vista em tantos dela que nada são; ou apenas ela em seu seio solitário, apática, onírica, introspectiva, indefesa; ou quem sabe até mesmo quase paranoica: o seu ser pode estar gritando. Nada mais cômodo agora citar outra relação intertextual e intersemiótica: O Grito, também de Edvard Munch.



Vimos neste tópico como a poética de Célia Mello dialoga, entre outros diálogos, com a pintura expressionista alemã. Apesar de também podermos estabelecer esse diálogo expressionista com a poesia e o cinema, é nitidamente no diálogo com a pintura que se tem maior carga de dialética e de poesia, aqui captada em meio ao destaque da categoria *Imagético-digital*.

5 Poesia digital e cinema

Os modos de produção de sentido propostos por Eisenstein possibilitaram à linguagem cinematográfica um campo ainda mais propício ao diálogo entre poesia e cinema. O construtivismo de seus sistemas sígnicos encara o texto como um processo de engenharia em que a consciência racional da manipulação dos meios é a base fundamental da criação. Cinema crítico-reflexivo. Segundo Arlindo Machado (1982), Eisenstein, em *A Greve*, seu primeiro filme longo, apresenta, de modo geral, uma predominância de ações geradoras de impacto, ou seja, predominância de relações sígnicas entre tensões de sentido à medida que o leitor realiza suas leituras em torno dessas “atrações”, termo colocado pelo próprio cineasta. A questão da atração sígnica problematizada por Eisenstein é própria da poesia, cuja essência é de natureza intersemiótica, na qual signos autorreferenciais atraem-se numa reverberação semiótica características dos objetos estéticos.

Em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, a sucessão das imagens em torno de uma personagem captada em cenas cotidianas, com passagens sugestivas, entre outras coisas, do decorrer do tempo, constitui-se como uma linguagem cinematográfica em diálogo com a poesia e a fotografia através dos signos tecnológicos. Tal elaboração formal pode sugerir um possível enredo a ser conhecido e interpretado pelo leitor, que vai assimilando cada nova “cena” diante das situações apresentadas.

O “conflito” no enredo estaria na própria contradição entre uma personagem que vive momentos de solidão e que também parece embebida de coletividade, o que pode ser sugerido pelos desdobramentos paralelos de muitas imagens. Caberá ao leitor avaliar cada nova imagem/cena em seu poder de “atração” em relação à estrutura verbal, centrada abaixo das imagens que aparecem sucessivamente. A dialética encontro/desencontro perpassa, neste sentido, por essa ideia de estar sozinho e não; de

individualidade e grupo; de um e vários; enfim, do completo mas também fragmentário do ser humano.

A ideia de cinema conceitual, ou seja, a composição cinematográfica como montagem de “atrações” pela confrontação de estímulos diversos, colocada pelo construtivismo de Eisenstein, pode ser destacada na obra de Célia Mello quando se observa o uso criativo do suporte computacional para fazer dialogar uma estrutura semântica com outra estrutura em movimento e devidamente organizada, icônica, que sugere claramente a ideia de um filme a passar numa tela.

No entanto, mais do que apenas uma sugestão fílmica, a obra faz dialogar a poesia com o cinema de forma aberta e crítica, sem demarcações precisas de fronteiras que possam amenizar o caráter sistêmico intersemiótico e híbrido da obra. As articulações de sentido elaboradas pela autora dão exemplo de como a técnica de “manipulação” e “dirigismo” da consciência propostos por Eisenstein estão presentes nas semioses de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS. Parece fundamental a ideia de montagem eisensteiniana para esta análise devido à importância que ela dá ao espectador, que, tanto na leitura dos filmes de Eisenstein quanto na leitura de poesias digitais, não pode comportar-se como um sujeito vazio de ideologias (pois assim não entenderá nada). Pelo contrário, deve ser ativo e intelectualmente livre para rejeitar ou atuar (MACHADO, 1982).

O traço cinematográfico com o qual a poesia dialoga na obra de Célia Mello está também na sequência das imagens em consonância com outras características já apontadas. Fiquemos na questão da sequência como analogia ao ritmo de um poema. As imagens sucedem-se harmonicamente, num mesmo tempo, imagem a imagem, sempre em diálogos com o aparato semântico da poética de espelhamento símbolo/ícone. Pode-se ver nisso uma estratégia racional sobre a disposição das imagens, ora explorando efeitos mais cinematográficos, ora mais pictóricos, sempre numa ideia de transbordamento sígnico. Repetição, saturação e múltiplos efeitos de linguagem fazem os signos desdobram-se neles mesmo. As ideias, assim como seus signos equivalentes, são multipartidas, fragmentárias e multifacetadas.

A dialética no cinema de Eisenstein demonstra as possibilidades criativas das articulações dos planos e possíveis combinações, o que pode ser observado em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS. A sucessão de imagens apresenta um princípio

rítmico e organizador em que valores plásticos opostos se desencadeiam em diversos conflitos. Cinema dramático com poesia truncada: estética do multidirecionamento sígnico; espelhamento, diálogo e tradução intersemiótica de formas; pluridimensão poética.

O cinema intelectual de Eisenstein, como se sabe, buscou na escrita pictórica das línguas orientais seus princípios norteadores. No artigo “O Princípio Cinematográfico e o Ideograma”, ele relaciona a língua e a cultura japonesas com o cinema, buscando assim uma forma de pensamento mais icônico em torno das metáforas e das metonímias nas combinações de sinais pictográficos através dos quais se estabelecem relações em busca das associações de caracteres. A concepção de arte como uma “tensão” constante entre seus signos busca na sensorialidade, na não-lógica das coisas, um campo indiferenciador e difuso. Esta sensorialidade seria uma forma de pensamento “pré-lógico”. Diz Arlindo Machado que:

O pensamento “pré-lógico” – também chamado por Eisenstein de *pensamento “sensorial”*, porque representava a convergência da inteligência do espírito com os ritmos e pulsações do corpo – difere do pensamento lógico por juntar, misturar, dissolver tudo aquilo que este último distingue, separa, classifica. No pensamento “pré-lógico” o todo e a parte constituem uma só e mesma realidade; o subjetivo e o objetivo não são separados; as cores têm musicalidade e os sons se manifestam sob forma visual; a palavra se confunde com aquilo que ela designa. (MACHADO, 1982, p. 76)

O traço sinestésico, apontado acima, como elemento de “tensão” nas combinações sígnicas, ao ponto, por exemplo, da palavra ser confundida com a própria coisa que ela referencia (o símbolo iconizado), é próprio do que pode ser visto na obra EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, na qual a relação intersígnica de espelhamento entre dois sistemas diferentes traduzem-se intersemioticamente em torno de um todo estético amalgamado. Segundo o autor, essa indiferenciação característica do pensamento sensorial busca uma forma de sincronizar variados estímulos na totalidade de todos os sentidos a um só tempo:

Fazendo o espectador “ver” sons, “ouvir” cores (fenômeno conhecido como sinestesia), como em certas lições lisérgicas. Algo aparentemente muito semelhante à “sinfonia dos cinco sentidos” de que fala Lévi-Strauss em seu livro *O cru e o cozido*, a propósito da arte dos índios bororos do Brasil. (MACHADO, 1982, p. 87)

Relacionar a poética de EUSENCONTRO2EUSENCONTROS com a noção de montagem eisensteiniana, com as devidas proporções, diz respeito à importância do processo de “montagem” proposto pelo cineasta russo, já que muito se assemelha ao processo da poesia idealizada por Célia Mello. Pensar os mecanismos realizadores e ativadores dos conflitos na leitura, mostrando uma visão multifacetada do fenômeno, é justamente pensar essa montagem na elaboração do conflito de direções das imagens, tonalidades e cores, intercalando planos uns contra outros, tempo das passagens, iluminações, velocidades e volumes. Isso tudo apresenta uma dimensão de captação aberta e criativa da composição através dos múltiplos roteiros de leitura advindos do comportamento de cada expectador/leitor da obra.

6 Poesia e tecnologia

A obra aqui abordada representa um objeto estético poético-digital que se configura como exemplo, entre outros diversos, de uma nova “escritura digital”, pertencente a um sistema dinâmico e complexo. Tem-se uma ênfase nos processos em que dialogam diferentes sistemas num emaranhado cibernético de organização circular e autorreferencial que proporciona relações possíveis entre assuntos de áreas diferentes, o que pode acarretar em surpreendentes resultados através de uma leitura crítico-criativa dos processos sígnicos computacionais, o que pôde ser visto nas análises com a aplicação do método de leitura *CAPODI*.

Irene A. Machado demonstra como muitos gêneros foram absorvidos e transcritos dialogicamente no suporte computacional, o que pode ser observado em nosso objeto de análise, que começou como uma exposição fotográfica e foi traduzido intersemioticamente para o meio digital na versão da revista *Artéria 8*:

Com o instrumento da teoria do dialogismo, é possível, igualmente, examinar como alguns gêneros da cultura literária ou tipográfica, por exemplo, (...) foram interpretados e aclimatados ao ambiente virtual. (MACHADO, 2002, p. 74)

No livro *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*, Julio Plaza e Monica Tavares, como vimos, refletem sobre as transformações que fizeram a humanidade passar das imagens artesanais e industriais para a iconografia dos modelos

algorítmicos. O resultado disso demonstra uma instauração artística a partir da intervenção da máquina como agente decisivo neste processo (PLAZA; TAVARES, 1998, p. XIII). Em EUSESCONTRO2EUSENCONTROS, como já dito, tem-se uma tradução intersemiótica que parte de uma exposição fotográfica – com seu discurso imagético próprio – para uma nova codificação icônica, graças aos recursos computacionais. Ocorre, assim, uma renovação da composição imagética, já que novas semioses (estrutura verbal paralela, movimento dos ícones, imaterialidade das imagens) participam da estrutura estética, criando uma nova gramática dos signos, o que gera conhecidas e novas significações.

O que Célia Mello e o programador de animação Rodrigo Jazinsk compõem no meio computacional cria, naturalmente, um novo efeito estético, sendo um bom exemplo do que dizem Julio Plaza e Mônica Tavares:

Essas novas iconografias [a dos meios eletrônicos] (...) surgem com aspectos e características anteriormente inexistentes, novas possibilidades que acusam diferenças abismais com as imagens artesanais e técnicas tradicionais, especialmente as da fotografia, do cinema e da TV. (PLAZA; TAVARES, 1998, p. XIII)

As novas características das novas iconografias, como diz Plaza, oferecem diferenças exorbitantes em relação às possibilidades semióticas existentes em suportes anteriores, principalmente em relação aos da bidimensionalidade do papel. As categorias poético-digitais que configuram estas novas formas de escrever giram em torno, em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, das convergências sígnicas existentes entre dois sistemas diferentes que se homogeneízam a partir da linguagem binária dos computadores.

A categoria do *Verbo-digital* praticamente não está presente, já que a configuração sígnica da estrutura semântica pode ser representada exatamente no suporte do papel, fazendo, portanto, com que a interpretação da estrutura verbal da obra seja fundamentada pelas ideias da poesia visual e da poesia concreta, por exemplo; a categoria *Imagético-digital* é a própria essência da relação intersistemas; a categoria *Sonoro-poético-digital*, que é explorada na vídeopoesia (no YouTube), inexiste na versão da revista *Artéria 8*; a *Tradução-intercódigos* é importante devido ao seu caráter de tradução intersemiótica entre suportes e tradução intersemiótica intersistemas; a

categoria *Tempo-poético-digital* está presente e chama a atenção para o caráter cíclico da vida da personagem, já que as imagens seguem uma sequência até se repetirem ininterruptamente; e a categoria *HHMI* (hipertextual, hipermediática, multimidiática e interativa) é quase nada representativa na estética computacional de Célia Mello, já que não há possibilidade de interatividade e o hipertexto é quase nulo, tendo no máximo uma representação textual verbal e uma não verbal.

A fruição estética também pode ser percebida no movimento que ocorre na passagem das imagens: da direita para esquerda, depois de 1 ou 2 segundos, cada imagem vai ficando branca, fazendo desaparecer sua composição, quase deixando a tela inteiramente com a cor branca, mas imediatamente, na mesma sequência, surge uma nova imagem.

O programa utilizado na animação foi o *Macromedia Flash*⁵⁹, e a decisão da velocidade desta passagem de uma imagem a outra demonstra uma consciência de linguagem apurada. Na versão do YouTube (vídeopoema), além da presença da categoria *Sonoro-poético-digital* estar presente, as imagens sucedem-se ora muito lentamente, ora freneticamente, gerando, de acordo com seus ritmos próprios, suas semioses próprias.

Mas na versão da revista *Artéria 8*, de acordo com a seleção geral de imagens expostas, o movimento relativamente lento e linear de uma passagem a outra (o seu ritmo próprio) traduz a condição existencial da mulher no plano geral da obra: sozinha, parecendo feliz ou triste, num ambiente de uma casa, parecendo indiferente à passagem normal do tempo. As imagens, às vezes, são suficientemente claras em seus contornos, outras vezes parecem caóticas; são momentos tranquilos e confusos, claros e obscuros, numa dimensão natural de qualquer ser humano.

⁵⁹Adobe Flash (antes: Macromedia Flash), ou simplesmente **Flash**, é um *software* primariamente de gráfico vetorial - apesar de suportar imagens *bitmap* e vídeos - utilizado geralmente para a criação de animações interativas que funcionam embutidas num navegador *web* e também por meio de *desktops*, celulares, *smartphones*, *tablets* e televisores. Os arquivos feitos em *Flash* são comumente utilizados para propaganda animada (*banners*) em páginas *web*, mas evidentemente não se limitando a isso, pois existem diversos jogos e apresentações dos mais variados tipos utilizando a tecnologia. Até mesmo *sites* inteiros podem ser feitos em '.swf'. (Wikipédia, acesso em 18/09/2016)

Tem-se, como vimos, um sistema verbal e um visual, um alimentando o outro, assim como confirmando ou mesmo querendo ser o outro. Essas associações por semelhanças reverberam – através de um programa computacional que opera a ação textual do poema – similaridades formais numa operação tradutora refletiva conseguida graças aos recursos computacionais, num diálogo de ida e volta sem fim (a semiose infinita de Peirce), finalizada apenas pela vontade do leitor ao deixar de se debruçar analiticamente sobre a obra.

Tudo é “encontro” e “desencontro” na poesia digital de Célia Mello. Cada imagem isolada demonstra isso. Tem-se uma reunião narrativa delas, estabelecendo um encontro/desencontro de imagens. A cada tradução intersistemas tem-se continuidade, leitura e invenção (PLAZA, 2010). Sendo assim, a remessa de um signo a outro em EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, em meio aos diálogos composicionais que envolvem as categorias poéticas digitais presentes, representa seu próprio objeto, o que configura a ambiguidade e a polissemia como representantes poéticos da subversão dos usos comunicativos que o suporte maquínico computacional proporciona.

Alarga-se, nessa remessa sígnica, a percepção que acentua as semelhanças e diferenças entre as traduções, reinventando as formas e aumentando a qualidade estética. Os recursos computacionais permitem que a tradução da estrutura anagramática, ou “paragramática” – como formulou Saussure (CAMPOS, H., 2013) – do título/poema EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, seja reconfigurada imagetivamente com a ajuda do movimento dos signos, num outro sistema, fazendo com que os objetos imediatos na obra confundam-se com suas qualidades primeiras (PEIRCE, 2010), ocorrendo uma isomorfia também entre forma e significado nas diversas misturas de expressões artísticas, conseguidas graças ao aparato tecnológico.

As unidades de efeito poético observadas em nosso objeto de análise são resultadas de procedimentos criativos através dos quais um sistema computacional de linguagem binária opera um amálgama estético de signos diversos, exigindo do leitor a percepção intuitiva da beleza artística da obra mas também a percepção racional do funcionamento de seus elementos composicionais, que se movem, surgindo e desaparecendo na tela em meio a um tom multidirecional de formas.

Em *Para uma poética do hipertexto*, José Augusto Mourão segue as orientações de Marshall McLuhan, Benjamin Wooley, M. Taylor, E. Saarinem, e muitos outros, para

refletir sobre as novas práticas do Novo Mundo em meio aos espaços não-espaços utópicos da virtualidade e da simulação (MOURÃO, 2001). Pergunta Mourão sobre o que farão os estudantes e teóricos da literatura num reino eletrônico. Diz que o caminho é encarar os novos sentidos da palavra, do texto, do autor e do leitor, chamando atenção para a emergência das novas formas.

Assim como pensa Mourão, acredito que não existem fronteiras para as novas possibilidades de escrita no meio digital, sendo a interface um dos pontos essenciais nas novas poéticas. Todas as diferenças são pasteurizadas e reconfiguram-se, como vimos, num espaço híbrido multipotencial e plástico, mutável, e pautado pela desmaterialização dos signos: poesia concreta, poesia visual, pintura, cinema, design, teatro, fotografia, publicidade etc., em meio aos mais diversos signos verbais e não-verbais, representam os elementos possíveis de interface nas poéticas do ciberespaço.

Para finalizar nossa abordagem, fiquemos com o que diz Gene Youngblood, citado por Julio Plaza: “o computador terminará por englobar todos os meios, todos os sistemas diferenciados de que dispomos atualmente; fotografia, cinema e escritas funcionarão a partir de um certo código numérico” (YOUNGBLOOD apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVI). Esta nova realidade tecnológica, visada com imenso entusiasmo por diversos artistas do mundo inteiro, vem possibilitando a composição em novos meios e novos tipos de representação, gerando assim singulares experiências de sensualização das formas, o que espero ter ficado claro na análise da poesia digital de Célia Mello com animação de Rodrigo Jazinski.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com as dificuldades existentes nas análises, a semiótica peirceana ainda me parece representar uma eficiente ferramenta de diálogo com outras teorias para se analisar poesias digitais. A tricotomia dos signos desenvolvida por Peirce é claramente uma ferramenta de leitura que permite diálogos variados em busca da construção dos sentidos, ou seja, permite observar triadicamente (logicamente) como os signos significam nos mais diversos sistemas de linguagem.

Fato é que, concluindo este trabalho, depois da configuração de um método de leitura baseado em seis categorias – método aplicado como exemplo de leitura em várias abordagens durante os capítulos II e III desta tese – e depois também de problematizadas questões referentes às artes contemporâneas e à poética dos computadores, ainda é difícil responder a questão: o que seria poesia digital? Mesmo aceitando esta realidade, parece ter ficado claro – assim como ficou para mim em palestras e minicursos realizados em torno deste método durante os quatro anos de escrita deste trabalho – que as categorias descritas, organizadas, relacionadas e discutidas sistemicamente em várias poéticas digitais, serviram como bases teóricas confiáveis de leitura para se aproximar da resposta desta pergunta.

O bom conhecimento de cada uma das categorias e de suas interdependências nas mais variadas poéticas faz do leitor, posso concluir, um decifrador de sistemas em meio às relações intersemióticas existentes, configurando assim um olhar crítico da poesia flagrada na consciência da linguagem estética. Consciência incorporada e transcendentalizada num grande “contrato” de leitura existente entre um sistema textual em si, entre as pistas semânticas do autor e os preenchimentos criativos de sentido estabelecidos em cada leitura, gerando a coerência de uma poética de essência plástica, aberta e intersemiótica.

Sem dúvida, como espero ter ficado claro, pesquisar e aprofundar a discussão sobre cada uma das categorias de forma individual e interdependente é um desafio importante para as investigações científicas no âmbito da poesia digital. Exige-se, nesse sentido, uma grande correspondência teórica entre áreas diversas do conhecimento para que se possa dar conta das demandas conceituais que os objetos poético-digitais apresentam.

Poesia, tecnologia, música, cinema, semiótica, publicidade, teoria da informação e da comunicação, publicidade e ciências, por exemplo, são campos do conhecimento que, como vimos, participam das configurações compositivas das poesias digitais. É preciso, portanto, capacidade teórico-crítica ampla e criativa para se navegar em porções textuais poéticas tão híbridas.

As análises realizadas demonstraram que existe poesia digital em cada uma das obras apresentadas. Expressões estéticas que se adequam aos signos da contemporaneidade dialogando com a poesia. Lirismos reconfigurados em meio ao belo extraído de equações matemáticas, num sistema binário que faz do belo um resultado de feixes de luz a bailar numa tela. Diz Hölderlin:

E o belo, tal como se apresenta na realidade, devido às circunstâncias das quais procede, assume, necessariamente, uma forma que não lhe é natural e que se torna sua forma natural apenas à medida que se abraçam as circunstâncias que, obrigatoriamente, conferiram-lhe essa forma. (HÖLDERLIN *apud* SOUZA, 2011, p. 58)

A poesia segue sua essência intersemiótica e dialógica. As palavras de Hölderlin demonstram isso. É o belo digital das poéticas contemporâneas. Ler estas obras em torno de um sistema de sentidos amalgamados faz do método *CAPODI* uma objetiva e eficiente ferramenta de leitura. Isso porque, antes de tudo, poesia digital é poesia. O desafio de sua leitura está justamente na capacidade do leitor em situar-se num campo específico de sentidos a serem explorados. Para Derrida, “poesia é o que se quer decorar”. Decorei bem muitos poemas digitais, principalmente os de Antero de Alda, precisos, objetivos, líricos, inventivos e graciosos em suas significações poéticas. Para Valery, poesia é “prolongada hesitação entre som e sentido”. Pareço mesmo ouvir as texturas sonoras de um poema como *Oraculum*, de Joeser Álvarez, ou de *Roda Lume*, de Melo e Castro, em meus ouvidos e em minha consciência. Para Ezra Pound, a poesia é uma “matemática inspirada para corresponder emoção”. Agora o que me vem à mente são poemas como *(Des)ordem*, de Fernando Aguiar, e *Esfriesquenta*, de Sechi. Quando relembro o poema EUSENCONTRO2EUSENCONTROS, relembro também as palavras de T. S. Elliot:

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até

que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas. (ELLIOT, 1989, p. 44)

Enfim, o que se buscou no delineamento de uma metodologia de leitura para poéticas digitais foi diminuir a dificuldade existente em saber tanto conceituar o que é poesia digital quanto em saber efetivamente lê-la. Naturalmente, as categorias trazem em si particularidades que as fazem ser vistas como mais ou menos difíceis de serem abordadas em meio às interpenetrações de sentido existentes nas estéticas híbridas que compõem as poesias digitais. Coube a mim, enfim, como caberá a qualquer leitor que se aproprie do método *CAPODI*, ter consciência das convergências e hibridismos presentes nas poéticas analisadas, como um ser semiótico, atento aos signos e conciliador de linguagens, aberto à plasticidade das linguagens e, portanto, propício à inteligibilidade da percepção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Fernando. *Os olhos que o coração não vê*. Lisboa, 2009.

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

_____. *Poesia digital: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA: Luna BisindeProds; FAPESP, 2010. Livro e DVD. Edição: português.

AVERINI, Ricardo. “Tropicalidade do barroco”. In: ÁVILA, Affonso (org). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1994.

BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. São Paulo: Hacker, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Julio Castañon Guimarães. – [ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977: Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés*. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.

BARBOSA, Pedro. “O computador como máquina semiótica”. *Revista de Comunicação & Linguagens*. (O Campo da Semiótica), Universidade Nova de Lisboa, n. 29, abr. 2001, p.303-327.

BENJAMIM, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2013.

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 Editora, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

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.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DANIEL, Cláudio. “Psicanálise & Barroco em revista”. v. 6, n.1: 86-92, jul. 2008.

ECO, Umberto. *A obra aberta - forma e indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. – João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

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

KHOURI, Omar. *Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso*. PUC-SP: Tese de doutorado, 1996.

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

MACHADO, Arlindo. *Serguei M. Eisenstein*. São Paulo: Editora brasiliense s.a., 1982.

_____. “A fotografia como expressão do conceito”. *Revista Studium* n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em novembro de 2016.

MACHADO, Irene A. “Gêneros no contexto digital”. In: LEÃO, Lucia (org.). *Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 71-81.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

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

MOLES, A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MOURÃO, José Augusto. *Para uma poética do hipertexto*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001. Endereço eletrônico: <http://www.triplov.com/hipert/>

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. 3.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. *Semiótica e Literatura*. 6. ed. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2004.

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

_____. “Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção”.

http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/arte_e_interatividade.pdf.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 1998.

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.

_____. “Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade” (2012).

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p256>.

RIBEIRO NETO, Amador (Org). *Turbilhões do tempo: notas e anotações sobre poesia digital*. João Pessoa: Ideia, 2015.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Por que a comunicação e artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus, 2005.

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

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

_____. “Para compreender a ciberliteratura”. *Revista Texto Digital*, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 337-360, jul./dez. 2012. ISSN: 1807-9288.

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

SANTIAGO, Daniel. *Tabela poética dos números íntimos: 69 poesia*. Recife, Ed. do Autor, 2012.

SARDUY, Severo. “O barroco e o neobarroco”. In: *América latina em sua literatura*;. São Paulo: Perspectiva S.A., 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 2009.

TORRES, Rui. “Poesia em meio digital: algumas considerações”. In: GOUVEIA, Luíz Borges; GALO, Sofia (Orgs.). *Sociedade da Informação: balanço e implicações*. Porto: Edições UFP, 2004.p. 321-328.

VIEIRA, M. Flaviano. *Poesia Digital e Tradução Intersemiótica – um olhar sobre produções digitais de Clemente Padin, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar*. João Pessoa: Ed. Universitária, UFPB, 2012.