

Ana Paula Ferreira

**Espaço e poesia na comunicação em meio digital**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2010

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

Ana Paula Ferreira

## **Espaço e poesia na comunicação em meio digital**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Lucia Santaella.

SÃO PAULO

2010

Banca Examinadora

---

---

---

---

---

A Deus,

por essa vida maravilhosa.

A minha família, amigos

e a todos que sentiram minha ausência

durante a escrita desta tese.

Ao Decinho – presença decisiva para a conclusão deste estudo.

## Agradecimentos

À Lucia Santaella, orientadora e amiga que, na hora da dúvida, não me deixou vacilar.

Àqueles que ensinam e estimulam a busca, tornando-se importantes para a “abertura de clareiras”: Vera Casa Nova, Gisele Beiguelman, Sérgio Bairon, Wagner Moreira.

Aos amigos pelas palavras de incentivo e pelo sorriso estampado: Paty e Bel, Dani e Telma, Gerssi, Ronei, Marleide e Adriano, José Carlos (cuja paciência de escuta e fala amiga foram capazes de manter o sonho da conquista). À tia Glória pela preocupação e apoio constantes durante a escrita.

Aos amigos do Colégio Santo Antônio, pelo apoio e compreensão. Ao Carlos Simões, pelo apoio incondicional, ao Tom Zé, pelas valiosas dicas da física, à amiga Gisele pela determinação de presença, à Maria Amélia e à Giovana que apoiaram a revisão do texto com atenção e carinho, à Cleide e seu infinito senso de humanidade a quem devo muito do que hoje sou.

A André Veloso e Marcos Paulo que, além de programadores, se mostraram também artistas. A Luiz Penido, que ainda só conheço por telefone, mas que se mostrou importante quando das últimas revisões de escrita.

À Silvia Laurentiz, a Wilton Azevedo, a Pedro Barbosa e a Rui Torres pela disponibilidade em partilhar o conhecimento por meio de entrevistas e apresentação de fontes de pesquisa.

A todos aqueles que partilham do esforço e do gosto pela pesquisa. Afinal, a vida não consiste em outra coisa senão numa profunda imersão pelas tramas da descoberta constante.

A poesia põe a linguagem em estado de emergência.

Bachelard

Cuando las partes separadas se han reencontrado se forma súbitamente el círculo mágico interpersonal que encierra en sí, como en una cámara invisible de aislamiento, a los dos nuevamente inseparables.

Toda crítica começa com a crítica da gravidade. Os discursos flutuam no ar e é ali que se deve buscá-los.

Sloterdijk

As máquinas tecnológicas de informação e de comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, mas não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes.

Guattari

## RESUMO

Esta tese investiga as possibilidades que o meio digital abre para o texto poético, assim como as consequências que os ambientes do ciberespaço podem trazer para esse tipo de trabalho. As hipóteses são: a linguagem híbrida do meio hipermediático amplia o campo sógnico; mudanças epistemológicas operam-se na noção de texto; a animação e os recursos 3D ampliam o caráter polissêmico do texto; a incompletude do texto sugere a conclamação do leitor no processo de cocriação. A linha filosófica para a construção teórica está embasada no sistema proposto por Peter Sloterdijk na trilogia *Esferas*, sobretudo em *Esferas III: Espumas* e nas formulações de Martin Heidegger acerca da relação entre obra de arte e espaço. Trata-se de uma análise das relações fluidas estabelecidas na pós-modernidade, sobretudo no que se refere ao espaço em seus aspectos físicos e das relações. Outros dois encaminhamentos teóricos utilizados são o conceito *fricções*, segundo Vera Casa Nova, e teorias ligadas à constituição e estética do hipertexto, segundo Landow, Deleuze, Guattari, Lévy, dentre outros. Dentre os objetos de análise estão: *Dreamlife of Letters*, de Brian Kim Stefans, *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, de Rui Torres, Nuno M. Cardoso, Jared Tarbell, Filipe Valpereiro, Nuno F. Ferreira, Luís Aly e Sérgio Bairon, *O Palavrador*, de Fernando Aguiar, Álvaro Andrade Garcia, Chico Marinho, Alckimar Luiz dos Santos e Tania Fraga, *Community of Words*, de Silvia Laurentiz e Martha Gabriel, *Interpoesia*, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, *Poemas Encontrados* de Rui Torres, Jared Tarbell e Nuno Ferreira, “SOS”, de Augusto de Campos, “Pessoa”, de Arnaldo Antunes. São trabalhos que ora exploram a linguagem do meio digital na perspectiva de releituras de textos antes publicados em suporte convencional – o papel – e outros intrinsecamente fundamentados nesse espaço. Percebe-se, nos objetos de análise, uma preocupação com a espacialização do texto em consonância com os fatores digitais de tal modo que surgem textos que dependem fundamentalmente do ambiente onde estão inserido para se constituir. Para a análise, serão aplicadas ideias relacionadas à semiótica de Peirce e sua adequação ao meio digital e hipermediático, pois interessam a quebra com a leitura dicotômica de textos e o descentramento do sujeito com os quais esse autor trabalha. As estratégias de pesquisa: pesquisas bibliográficas; entrevistas com artistas e especialistas na relação arte/tecnologia; análise de experimentos que, na mídia impressa, já adiantam características da poesia digital para testar a hipótese de que a poesia digital é a realização de algo que a linguagem poética já conclamava quando publicada em outros suportes fora do hipermediático; construção do experimento *Penélope* como teste de procedimentos de criação que contemplam o fazer poético, em suas espacialidades, conjugado à participação do leitor.

**Palavras-chave:** poesia digital, espaço, ciberespaço, fluidez, interatividade, hipermídia, ambiente.



## ABSTRACT

This thesis investigates the possibilities that the digital media opens for the poetic text, as well as the consequences that the cyberspace environments can have upon this type of work. The hypotheses are: the hybrid language of the hypermedia medium widens the signic field; epistemological changes operate in the notion of text; animation and 3D resources widen the polysemic character of the text; the text's incompleteness suggests the rallying of the reader in the process of co-creation. The philosophical reference for the theoretical construction is grounded in the system proposed by Peter Sloterdijk in the trilogy *Spheres*, specially in *Spheres III: Foams* e in the formulations of Martin Heidegger concerning the relation between artwork and space. It deals with the analyses of the fluid relations established in the post-modernity, specially referring to space in its physical aspects and the relations. Two other theoretical referrals used are the concept *frictions* according, Vera Casa Nova, and theories linked to the formation and aesthetics of the hypertext, according to Landow, Deleuze, Guattari, Lévy, among others. Among the objects of analyses are: *Dreamlife of Letters*, by Brian Kim Stefans, *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, by Rui Torres, Nuno M. Cardoso, Jared Tarbell, Filipe Valpereiro, Nuno F. Ferreira, Luís Aly and Sérgio Bairon, *O Palavrador*, by Fernando Aguiar, Álvaro Andrade Garcia, Chico Marinho, Alckimar Luiz dos Santos and Tania Fraga, *Community of Words*, by Silvia Laurentiz and Martha Gabriel, *Interpoesia*, by Philadelpho Menezes and Wilton Azevedo, *Poemas Encontrados* by Rui Torres, Jared Tarbel and Nuno Ferreira, "SOS", by Augusto de Campos, "Pessoa", by Arnaldo Antunes. These are works that explore the language of the digital medium from the perspective of re-readings of texts earlier published in conventional format – the paper – and others intrinsically founded in this space. One may see, in the objects of analysis, a concern about the spatialization of the text in line with the digital factors in such a way that texts arise that depend fundamentally on the environment in which they are inserted to take form. For the analysis, ideas will be applied related to the semiotic of Peirce and their adequacy to the digital and hypermedia medium, for it is important the chasm with the dichotomous reading of texts and the decentralization of the subject with whom this author works. The research strategies: bibliographic research; interviews with artists and specialists in the relationship art/technology; Experiment analysis that, in the printed media, already expose characteristics of the digital poetry to test the hypothesis that digital poetry is the realization of something that the poetic language already rallied when published in other formats out of the hypermedia; construction of the *Penelope* experiment as a creation proceedings test that contemplate the action of poetic creation, in its spatialities, conjugated to the participation of the reader.

**Keywords:** digital poetry, space, cyberspace, fluidity, interactivity, hypermedia, environment.

## LISTA DE FIGURAS

- 1 – *O ovo*
- 2 – “O ovo novelo”
- 3 – “Ao Glorioso Apóstolo S. Pedro”
- 4 – Planta de um monumento em homenagem à Rainha Maria Sofia Isabel
- 5 – “Entrai José Triunfante”
- 6 – “Regina Maria Sophia”
- 7 – “Em louvor de Maria Sophia Isabel”
- 8 – “Constantino Magno” –
- 9 – “Epitalâmio aos noivos Joana e Luís”
- 10 – “Douto prudente nobre humano afável”
- 11 – *Un Coup de Dés*
- 12 – *Montage + + valada Strade x Joffre*
- 13 – *Karawane*
- 14 – “La Cravate”
- 15 – “Lettre–Océan”
- 16 – Carta de Maiakovski aos doze anos
- 17 – Cartaz de Maiakovski
- 18 – *A ave*
- 19 – *Solida*
- 20 – *Tape Mark I*
- 21 – *The Large Glass*
- 22 – *Holo / Olho*
- 23 – *A mulher que não é B.B.*
- 24 – *As Derivadas de uma imagem*
- 25 – *Ninho de Metralhadoras*
- 26 – “SOS”
- 27 – “Pessoa”
- 28 – *Dreamlife of Letters*
- 29 – *Letter*
- 30 – *Suicide in airplane*
- 31 – *Desertos*
- 32 – *Kluge: A Meditation*
- 33 – *On Lionel Kearns*
- 34 – *Xanadu Space*
- 35 – *Memex*
- 36 – *Aleer*
- 37 – *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*
- 38 – *O amor de Clarice*
- 39 – *O Palavrador*
- 40 – *Community of Words*
- 41 – *Cidade*
- 42 – *Poétrica*
- 43 – *Poemas encontrados*
- 44 – *O Motor textual: livro infinito*
- 45 – *AlletSator*
- 46 – *Poemas no meio do caminho*
- 47 – *Poemário*
- 48 – *Penélope*

## SUMÁRIO

<b>PARA ALÉM DE LIMITES NA LINGUAGEM .....</b>	<b>12</b>
<b>Poesia e linguagem como experimentação no meio digital .....</b>	<b>14</b>
<b>Poesia: uma leitura espacialógica? .....</b>	<b>19</b>
<b>Nos caminhos da pesquisa .....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1 – EXPERIMENTALISMO E VISUALIDADE DA GRÉCIA ANTIGA À ATUALIDADE.....</b>	<b>25</b>
<b>1.1 Poesia/literatura fora de escaninhos .....</b>	<b>27</b>
<b>1.2 Visualidade e experimentalismo – da Grécia Antiga ao Barroco .....</b>	<b>30</b>
<b>1.3 Rupturas, desconstruções e reconstruções: século XIX e Modernismo ....</b>	<b>33</b>
<b>CAPÍTULO 2 – POESIA, ARTE E COMPUTADOR: ALGUMAS QUESTÕES .....</b>	<b>54</b>
<b>2.1 Poesia e computador – primeiros passos .....</b>	<b>55</b>
<b>2.2 Religação arte e vida .....</b>	<b>57</b>
<b>2.2.1 <i>Fluxus</i> .....</b>	<b>58</b>
<b>2.3 Videoarte, videopoesia e holopoesia .....</b>	<b>63</b>
<b>2.4 Da Arte Postal ao computador: arte e rede.....</b>	<b>68</b>
<b>2.5 Algumas considerações .....</b>	<b>72</b>
<b>CAPÍTULO 3 – POESIA E FLUIDEZ DA LINGUAGEM: A POÉTICA DAS ESPUMAS .....</b>	<b>75</b>
<b>3.1 Pós-modernidade, desconstrução e fluidez.....</b>	<b>76</b>
<b>3.2 Desconstrução e descentramento .....</b>	<b>82</b>
<b>3.3 Fricções, hibridismo e entrelugar .....</b>	<b>89</b>
<b>3.4 Peter Sloterdijk – por uma filosofia acerca da fluidez dos espaços .....</b>	<b>99</b>
<b>3.4.1 Da pertinência do conceito de espumas: sua significação histórica – fecundidade, mitologia e origem humana.....</b>	<b>103</b>

<b>CAPÍTULO 4 – ESPAÇO, CIBERESPAÇO e POESIA .....</b>	<b>108</b>
4.1 O espaço.....	108
4.2 “Entre o espaço e a eternidade”.....	115
4.3 Construir e habitar.....	118
4.4 O ciberespaço .....	120
<b>CAPÍTULO 5 – ESPACIALIDADES DA/NA POESIA DIGITAL .....</b>	<b>131</b>
5.1 Arte e Espaço.....	132
5.2 A natureza do texto digital – escrita como <i>topos</i> .....	141
5.3 Poesia e espaço.....	149
<b>CAPÍTULO 6 – POR UMA ANÁLISE ESPACIOLÓGICA DA POESIA....</b>	<b>158</b>
6.1 Poesia digital e as esferas de Peter Sloterdijk .....	159
6.2 Modos de ser das espacialidades em poemas digitais.....	162
6.3 Construindo um caminho de análise .....	167
6.4 Espacialidade-cenário .....	171
6.4.1 Poesia cinética.....	171
6.4.2 “SOS” e “Pessoa” .....	172
6.4.3 <i>Dreamlife of Letters</i> .....	177
6.4.4 <i>Desertos</i> .....	182
6.5 Espacialidade tátil-articulável.....	186
6.5.1 <i>Letter</i> .....	186
6.5.2 <i>Kluge: A Meditation (v.1)</i> , .....	189
6.6 Espacialidade-retícula: o hipertexto e a hipermídia .....	193
6.6.1 Espacialidade-retícula: poesia-hipertexto.....	193
6.6.1.1 <i>Aleer</i> .....	204
6.6.2 Espacialidade-retícula: poesia-hipermídia.....	208

6.6.2.1 <i>Amor-mundo ou a vida esse sonho triste</i> .....	212
6.6.2.2 <i>O amor de Clarice</i> .....	215
<b>CAPÍTULO 7 – TEXTUALIDADES E SUBJETIVIDADES HÍBRIDAS ...</b>	<b>219</b>
<b>7.1 Subjetividades híbridas</b> .....	<b>221</b>
<b>7.2 Interatividade – algumas reflexões</b> .....	<b>231</b>
<b>7.3 A interface</b> .....	<b>238</b>
<b>CAPÍTULO 8 – ESPACIALIDADE-AMBIENTE: POR UMA POESIA-AMBIENTE</b> .....	<b>244</b>
<b>8.1 Condições para uma poesia-ambiente</b> .....	<b>246</b>
8.1.1 <i>O Palavrador</i> .....	248
8.1.2 <i>Community of words</i> .....	250
8.1.3 <i>Poética</i> .....	255
8.1.4 <i>Poemas encontrados</i> .....	259
8.1.5 <i>O Motor textual: livro infinito</i> .....	260
8.1.6 <i>Poemário</i> .....	262
8.1.6.1 <i>Poemas no meio do caminho</i> .....	263
8.1.7 <i>Poemário (editor de poesia combinatória)</i> .....	265
<b>8.2 Penélope – uma experiência</b> .....	<b>267</b>
8.2.1 O projeto Penélope.....	268
8.2.2 Poesia como pesquisa – espacialidades.....	271
8.2.3 A questão da técnica.....	274
<b>PELA LÓGICA DOS INTERSTÍCIOS: ALGUMAS CONCLUSÕES</b> .....	<b>277</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>284</b>
<b>ANEXO A – Figuras</b> .....	<b>307</b>
<b>ANEXO B – Entrevistas</b> .....	<b>346</b>

## PARA ALÉM DE LIMITES NA LINGUAGEM

[...] fica evidente que a tecnologia dilata as fronteiras do passado, abre perspectivas para o futuro e coloca em crise o presente, abrindo novos potenciais para a invenção.

J. Plaza & Mônica Tavares

O jogo do texto ensinou-me a chave do jogo da vida: entendida esta desde o ponto de vista em que nos encontramos inseridos na qualidade de seres humanos.

Pedro Barbosa

Não é novidade afirmar que, de uma forma ou de outra, a arte acompanha os avanços tecnológicos (e, em muitas situações, é causadora deles) a fim de empregar técnicas novas para descobertas estéticas, sempre rompendo com o tradicional e instaurando diferentes modos de criação. Então, novos conceitos são introduzidos, ampliando as possibilidades do fazer artístico, sem que, para isso, se tenha que estar preso a suportes predeterminados, o que gera processos da ordem do experimental, do inter e do transdisciplinar. Assim, surgem objetos estéticos que promovem atravessamentos de procedimentos não só de artes distintas, mas também de regimes semióticos diferentes.

Também não é inédito o reconhecimento de que o digital exige uma nova forma de abordar as relações entre pessoas e entre pessoas e máquinas, de modo a abandonar questionamentos acerca da supremacia da máquina ou do homem para possibilitar a criação de sinergias.

Assim, os questionamentos de Walter Benjamin quanto à perda da aura na era do reprodutível se ampliam para que se possa falar na lógica do transmissível, do disponível na rede. Inclusive a inteligência passa a ser estudada como “inteligência coletiva” (LÉVY, 2003) em virtude das tecnologias cognitivas ou mesmo da inteligência expandida. Lúcia Santaella afirma que “durante a evolução do *homo sapiens* tem havido um crescimento permanente do cérebro fora do corpo humano, e a ecosfera humana tem-se tornado cada vez mais inteligente. [...] Esse tipo de crescimento tem sido a fonte da exossomatização do cérebro e dos sentidos humanos” (2009a, p. 500-501).

Entre a emergência do *ciborg*, a conexão instantânea, a migração dos textos entre meios fixos e móveis, a linguagem se hibridiza. Por isso, a busca por estudos inter e

transdisciplinares tem sido entendida como possibilidade de alcançar resultados mais satisfatórios nas pesquisas em várias áreas do conhecimento. O mesmo se pode dizer das artes e da poesia. Poetas trabalham junto com técnicos e aprendem a utilizar os novos aparatos para a construção poética. No meio ciber, não há espaço para velhas dicotomias e para segmentação do conhecimento em disciplinas estanques. Para entender a literatura eletrônica, é preciso olhá-la para além do impresso. O cenário atual obriga a repensar não só a poesia, mas a própria literatura, de um modo geral, que, em meio digital, tem ressignificado suas textualidades. Como lembra Katherine Hayles, as discussões que acontecem hoje em torno da evolução da tecnologia e das mudanças ocorridas na literatura são muito semelhantes às aquelas ocorridas quando da invenção da imprensa (2008, p. 2) dado o grau de profundidade dos reposicionamentos provocados.

Como quer Santaella,

os meios do nosso tempo, neste início do terceiro milênio, estão nas tecnologias digitais, nas memórias eletrônicas, nas hibridizações dos ecossistemas com os tecnossistemas e nas absorções inextricáveis das pesquisas científicas pela criação artística, tudo isso abrindo ao artista horizontes inéditos para a exploração de novos territórios da sensorialidade e sensibilidade (SANTAELLA, 2002a, p. 14).

A leveza com que campos de informações de naturezas semióticas diferentes se atravessam instaura novas textualidades e novas subjetividades motivadas pelas transformações que se processam na relação do humano com o espaço (tanto físico quanto cultural), como será possível perceber nas reflexões de Peter Sloterdijk a serem discutidas adiante.

É nesse cenário de multiplicidades que se encontra o presente objeto de estudo, a poesia digital. A pergunta que move a pesquisa é a seguinte: como a produção poética em linguagem digital transforma padrões da poesia e como esse novo fazer poético contribui para modificações na epistemologia da comunicação?

Então, o objetivo do presente estudo é construir uma possibilidade de análise da expressão estética que tem envolvido essa poesia, investigando as possíveis alternativas para a criação do poema com linguagem condizente com o meio em que se encontra (o digital) e as implicações dessa estética para a própria poesia e para a comunicação em geral.

## Poesia e linguagem como experimentação no meio digital

O conceito de poesia com o qual se trabalha no presente estudo toca de perto o que há de experimental na linguagem, o que constrange a gramática, o que se interpõe sempre como interrogação, mas nunca como resposta, o que erige o próprio mundo no qual habita. Para essa poesia não existem fronteiras, mas uma substância única e fluida, como um rio que corre levando consigo águas de vários sítios e memórias dos lugares por onde passa – tudo numa substância única. Como afirma Melo e Castro, “poesia é delírio da forma. Por delírio entende-se, sim, o limite último da compreensão e da incompreensão, da apreensão e da repulsa dos fatos e das situações, e dos valores por eles criados” (MELO E CASTRO, 1993, p. 18)<sup>1</sup>.

Sobre essa questão, Silvia Laurentiz afirma que

a ideia da origem da palavra em grego “poíesis”, é a de criação, do fazer, ou da ação de se fazer, o que já confere um grau de abertura para estas visões alargadas do que vem a ser poesia. Mas eu gostaria de dizer que o outro sentido da poesia, enquanto ‘a arte de se escrever em verso’ é também ambíguo. Primeiro, pois nem tudo que é escrito em verso é poesia. Depois, pois a ideia de verso nasce de um domínio de uma técnica. E, para mim, o fazer poético está intimamente ligado aos fatores da linguagem, e estes, por sua vez, levam à técnica. É o que questiono no meu trabalho ‘móvil\_4’, por exemplo. Qual é a métrica de um poema hoje? Assim, separar linguagem da técnica seria um despropósito, da mesma forma que, com a linguagem digital, querer manter a poesia presa apenas as suas características advindas do texto impresso.<sup>2</sup>

Em *O grau zero da escrita*, Barthes propõe uma “escrita branca”, liberta de barreiras, de linguagem neutra, uma escrita que destitui do signo os vícios da linguagem e o ressignifica fazendo-o soar em toda sua potência plástica.

É justamente nessa concepção de texto poético que se encontra a poesia digital: uma proposta que se encontra no limite dos exercícios da escrita, da legibilidade, da rasura e da constante *re-construção*. Para essa poesia, não há separação entre signos e suas especificidades, os elementos que a compõem funcionam sempre como construtos, como processos, não cabendo, em seu enfoque, o que pode haver de acabado, de finalizado no mundo das convenções.

---

<sup>1</sup> Considera-se, ainda, a distinção já formalizada pelo Poema-Processo entre poema e poesia, sendo o primeiro a materialização da segunda. Assim, o termo poema é utilizado quando a referência for o texto e o termo poesia, quando se estiver enfocando a linguagem ou a estética de acordo com a qual determinado poema foi construído.

<sup>2</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em março de 2010.



Essa poesia leva a escrita a condições de construção impensáveis no suporte papel, pois sua sintaxe é movediça e sua própria materialidade é aberta.

Vários nomes estão associados aos experimentos em poesia digital: *media poetry*, poesia eletrônica, ciberpoesia, infopoesia, *clip-poemas*, dentre outros. Optou-se pela expressão “poesia digital” devido ao fato de o termo ser mais aberto e, assim, contemplar melhor a amplitude que a presente pesquisa almejou alcançar: estudar a poesia que, se inserindo no meio digital, reformula seus procedimentos de linguagem e se transforma em uma textualidade substancialmente diferente daquela que atende a uma rigidez formal.

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

Nas suas diversas modalidades, essa poesia advém de pesquisas nos fatores visuais, sonoros, verbais e topológicos não só em poemas, mas também em outras áreas mediadas por avanços tecnológicos do meio informático.

William Dickey (*citado por* VOS, 2007, p. 200) lista algumas marcas da poesia que se constrói em meio digital, a saber: multiplicidade de perspectiva, variabilidade de estrutura e vocabulário incluindo a ideia de linguagem não verbal, rejeição da retórica autoritária e linear admitindo organizações aleatórias.

Portanto, a mudança mais profunda provocada na poesia em virtude de sua inserção no digital é a abertura da textualidade. A poesia já não é, em sua origem, um texto fechado em termos de leitura. O que o digital faz, nesse sentido, é ampliar as possibilidades do próprio texto (*texton*, nas palavras de Aarseth). Essas variações, por sua vez, podem abrir espaço para a atuação de leitores que se tornam colaboradores do processo (nesse caso, a interatividade é fundamental) ou para combinatória por meio de programas (poesia generativa).

Barthes apresenta uma definição que se aplica à ideia que aqui se defende.

Que é então o Texto? Não responderei por uma definição, o que seria recair no significado.

O Texto, no sentido moderno, atual, que tentamos dar à palavra, distingue-se fundamentalmente da obra literária: não é um produto estético, é uma prática significante; não é uma estrutura, é uma estruturação; não é um objeto, é um trabalho e um jogo; não é um conjunto de signos fechados, dotado de um sentido que se trataria de encontrar, é um volume de marcas em deslocamento; a instância do Texto não é a significação, mas o Significante, na acepção semiótica e

psicanalítica do termo; o Texto excede a antiga obra literária (BARTHES, 2001, p. xvi).

Ao que a observação atenta de experimentos indica, a poesia digital se diferencia das outras manifestações em poemas com que divide espaço pela sua sustentação em procedimentos de linguagem próprios do meio informático, não se tratando de uma mera utilização das ferramentas computacionais, mas de implicações dessas no modo de ser do texto poético.

Embora o presente objeto de estudo seja múltiplo, há algumas características recorrentes e importantes a serem retomadas. Nesse sentido, uma primeira questão a ser considerada é o fato de a poesia digital prescindir da página impressa. Saindo da fixidez que prepondera na espacialidade do papel, ela se abre potencialmente em termos de linguagem, apresentando como traços importantes: mobilidade, multiplicidade, topologia, adaptabilidade, simultaneidade, instabilidade, plasticidade, legibilidade, impessoalidade, não linearidade, interatividade, temporalidade, *performance*, acaso, dentre outros. Para esses fatores, há a exploração de texturas, grafismos, volume, movimento, simulação ou até mesmo imersão.

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

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

O trabalho com diagramas é uma outra possibilidade interessante. Basta lembrar os diagramas de Jim Rosenberg que abrem de modo destacável o texto.

O poema também pode se abrir para a construção conforme plataformas de *games*. *Asteroids*, de Jim Andrews (2001-2004) é um bom exemplo, nesse sentido, quando o autor se apropriou de processos de antigos jogos simuladores de “guerras no espaço”.

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

São muitas as possibilidades oferecidas pelo trabalho em linguagem computacional, porém, a prática digital, por si só, não assegura a qualidade dos experimentos. Como indica Jacques Donguy, Dick Higgins tinha afirmado que “os computadores são como a maior parte das ferramentas, surdas, cegas e incrivelmente estúpidas. Tão estúpidas, em realidade, que elas não podem imaginar como errar, visto terem sido programadas para fazer o que se espera delas” (1997, p. 266). É preciso que haja uma consciência maior do porquê de se explorarem determinadas técnicas e não outras. Como em qualquer trabalho estético, ainda continua sendo a consciência quanto à coerência da exploração da linguagem o critério para avaliação do texto. É nesse contexto que Eric Vos afirma que, nessa poesia digital, a comunicação se transforma em negociação (VOS, 2007, p. 206).

Há algumas reflexões sobre a imagem digital que podem contribuir significativamente para o entendimento do texto poético em meio digital, pois, o que se vê na tela, nesse caso, é também uma imagem.

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

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

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

A foto, o cinema, a televisão e a infografia transformaram radicalmente relações do sujeito com o tempo e com o espaço, abolindo as relações comumente estáveis do espaço e

do tempo, anulando a presença do aqui e agora por meio de uma programação que se dá em escala cósmica (PARENTE, 2001, p. 18).

Para Lyotard, o que é atingido pela imagem de síntese é o espaço e o tempo enquanto suportes da presença (*citado por* PARENTE, 2001, p. 19). Nesse sentido, o grande desafio de hoje é pensar as imagens e, no caso do presente objeto de estudo, também o texto, para além do suporte numa postura mais crítica, diferentemente do fotógrafo, personagem de *Blow up* (de Antonioni) que, tentando encontrar certas evidências na materialidade da fotografia, acabou perdendo a imagem para ficar com a química do processo.

Como lembra Gisele Beiguelman,<sup>3</sup> nesse filme, Antonioni, com as atitudes do fotógrafo protagonista, demonstra que a imagem não reside na matéria empregada em sua constituição, mas na exploração da linguagem que se busca.

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

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

O hibridismo (aspecto a ser explicitado e aplicado ao longo dos capítulos, sobretudo, 3, 6 e 8) implica condições de atravessamentos de materialidades de naturezas diferentes. No caso do presente estudo, essas materialidades são signos que se tornam múltiplos por meio do atravessamento de linguagens.

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

---

<sup>3</sup> Em aula da disciplina *Processos de Criação do Conhecimento em Hipermídia, Redes Fixas e Móveis*, no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação e Semiótica. (Março de 2007).

## Poesia: uma leitura espacialógica?

Uma observação importante a fazer é sobre a distinção que se estabelece entre espaço digital e ciberespaço. Na verdade, eles formam um corpo só, mas, se se observar bem, nem todas as práticas do digital se dão conforme a ontologia do ciberespaço. Por exemplo, um experimento disponível em CD-ROM, portanto, em formato *off line*, não se encontra no ciberespaço que, por sua vez, depende de uma constituição informacional em que os dados não são só publicados, embora o termo ainda seja usado, mas podem ser transmitidos ou disponibilizados, tratando-se, pois, de uma outra lógica quanto às práticas comunicacionais. Falar em ciberespaço implica pensar em espacialidades imateriais que se criam e que formam um ponto de encontro entre dados que podem ser disponibilizados nesse meio, acessados, atualizados, redistribuídos, remixados, dentre outras possibilidades. Pensar em ciberespaço, sobretudo, é pensar em espaços de convivência, como uma espécie de “nova” forma de habitação.

Quer seja em uma ou em outra dessas duas formas de manifestação, essa poesia construída com as mídias digitais tem apontado para dois fatores de realização importantes: o tempo e, sobretudo, nas últimas décadas, o espaço – elementos importantes para entender melhor as mudanças epistemológicas que se têm operado nos processos poéticos e literários.

Pensando no fator tempo, Pedro Reis afirma que “a introdução da mobilidade como componente da leitura acarreta certas consequências, nomeadamente a irrupção da temporalidade como modalidade de transformação do texto, portanto, como parte integrante da construção de sentido” (REIS, 2004a, p. 289).

Em dissertação de mestrado, considerei como fator fundamental para objeto de estudo (videopoesia) a instauração da temporalização em poemas. A recepção do texto videográfico acontece no tempo, não no espaço físico, pois a imagem só existe durante o momento de sua exibição. O que permite o acesso a essa imagem é a sua aparição no tempo. Como afirma André Parente, “[...] cada uma das visões produzidas pelos audiovisuais representa um vetor de comunicação inseparável de sua velocidade de transmissão [...]” (2001, p. 17).

A questão tempo/movimento é importante para pensar a imagem cinematográfica e videográfica. A imagem de cinema conta com a ilusão do movimento, o que equivale a dizer que o que constitui o tempo na imagem cinematográfica é o movimento causado pela passagem de um fotograma a outro. Já no vídeo, o

movimento não é ilusão, mas a imagem é, pois só existe no tempo, ou seja, durante a varredura do feixe de elétrons ou da decodificação digital. O cinema produz um movimento simulado, diferentemente do vídeo. Em contrapartida, o vídeo não detém, como o cinema, a imagem. No filme, há a ilusão do movimento e, no vídeo, há a ilusão da imagem (FERREIRA, 2003, p. 99).

De certo modo, em se tratando de poesia em meio digital, há que se pensar também na questão do tempo. Embora a natureza da imagem digital seja diferente da imagem analógica, os processos de existência do objeto estético ainda são intrinsecamente relacionados com o fator temporal. Inclusive, há experimentos que se fundam sob a epistemologia do que se tem denominado tempo real (aquele em que as práticas de escrita e leitura se apresentam sem separações temporais), e só existem nessa condição.

Para além da interatividade e consequente participação efectiva do leitor, as características mais marcantes da poesia intermediática electrónica são: imaterialização do texto no suporte electrónico ou óptico e consequente leitura da temporalidade como componente estrutural e o cultivo de múltiplas formas de combinações dinâmicas dos recursos textuais intermediáticos (REIS, 2004a, p. 419).

Entretanto, uma outra questão levantada no meio propício para a poesia que aqui se estuda é o espaço que, por sua vez, permite a teatralidade dos signos por meio da *performance* do material de exploração nos seus três principais aspectos (o verbal, o visual e o sonoro), alterando fatores não só da criação, mas também da recepção.

Assim, a tese norteadora desse estudo é a de que as transformações ocorridas no texto poético nas últimas décadas e que levaram ao surgimento de uma poesia de cunho digital se devem às novas maneiras de se relacionar, não só com o tempo, mas, de modo acentuado, com o espaço.

O conceito de espaço com o qual se trabalha, além de apontar para o meio informacional, faz com que se considerem as relações que a poesia digital pode estabelecer com seu entorno. Assim, as categorias de espaço norteadoras da pesquisa são: espaço como suporte, como mediação e como entorno físico e virtual.

Propor uma reflexão acerca da relação entre espaço e poesia pode parecer, em um primeiro momento, um plano audacioso, sobretudo quando se percebe o conceito de espaço empregado. Não se trata apenas de uma metáfora do pensamento ou de uma forma de pensar o espaço de relações em que a poesia pode se desenvolver, embora essas também sejam preocupações presentes nesta tese. Parte-se da concepção de espaço vivido, experimentado por meio do aparato sensório, podendo chegar à instauração de ambiências.

É incontestável a importância que o espaço pode assumir na narrativa, sobretudo o espaço social. Machado de Assis e as intrincadas relações da sociedade carioca expostas em seus romances comprovam isso sem esforço. Mas, é possível aplicar conceitos de espaço à poesia, não só no seu processo de construção do sentido, mas também na sua materialidade? Essa é uma das perguntas que o presente estudo pleiteia responder.

Lembrando do nascimento da poesia na Grécia Antiga e de sua prática até a baixa Idade Média, percebe-se que se tratava de uma poesia oral, temporal e de espaços. Era prática oral que não atuava de modo separado da música, acontecia como evento, no tempo de execução, muito comumente representada por atores e no espaço de interação da plateia com o texto, contando com a exploração do espaço físico para acontecer (cenários, por exemplo). A poesia era uma experiência de fruição coletiva e de “impermanência”.

Com o advento do meio digital, o que se vê, não só nas práticas digitais da poesia, mas também na possibilidade de divulgação e experimentação coletiva é uma espécie de retorno da poesia à vida cotidiana. Haja vista os *sites* de relacionamento e as comunidades de construção textual coletiva que delas se originam.

Nos experimentos em poesia da segunda metade do século passado até a atualidade, há uma temporalização do texto cujo acesso se dá pela exibição, por exemplo, nas práticas performáticas e videográficas já citadas. Porém, com a possibilidade da exploração de espacialidades diversas por meio do digital que, por sua vez, instaura o ciberespaço, o que se vê é a espacialização do texto, já presente nas práticas orais, mas ainda em estado de latência em boa parte da poesia visual ou permutacional.

Para a abordagem das questões ligadas à espacialidade, toma-se como norte filosófico as ideias de Peter Sloterdijk e as de Martin Heidegger.

Sloterdijk propõe uma leitura da história da humanidade por meio de uma revisão relacionada aos modos como o espaço aparece em cada época. Em sua trilogia *Esferas*, a imagem das esferas é retomada para representar as diferentes formas de relação entre humano e espaço. Toma-se como fundamento, sobremaneira, o terceiro tomo, *Esferas: espumas* (2006), quando o filósofo faz reflexões importantes acerca da condição de fluidez, da instabilidade e da multiplicidade experimentada pelo homem chamado pós-moderno. Justamente, as implicações epistemológicas da poesia digital se devem, substancialmente, aos modos de ser dessa era.

Como pode ser percebido nos textos de Sloterdijk e de outros filósofos ou teóricos, o embate do homem com o espaço (nas suas mais variadas dimensões) tem obrigado

a uma nova maneira de conceber o humano, e é exatamente esse mesmo eixo que atualmente sai do plano de fundo do fazer poético e vem ocupar papel decisivo na criação estética.

As ideias de Heidegger que se retomam são aquelas que ele constrói a respeito da relação do ser e da obra de arte com o espaço. Embora ele seja conhecido mais como filósofo do tempo que do espaço, ao longo das pesquisas, alguns artigos seus se mostraram fundamentais para o entendimento das relações que a poesia digital instaura no espaço em que ela se encontra.

### **Nos caminhos da pesquisa**

A pesquisa que aqui se apresenta é fruto de um caminho iniciado no Mestrado quando o final das investigações em videopoesia conclamou um aprofundamento no estudo da poesia que, empregando as tecnologias do digital e ultrapassando a linguagem dos suportes fechados, propõe textualidades mais abertas.

Abaixo, listam-se os objetivos específicos da pesquisa:

- contribuir de forma significativa para o processo crítico acerca da poesia relacionada às últimas descobertas no campo da informática, tentando sair da mera descrição de técnicas para a avaliação estética da poética-semiótica que envolve esses processos artísticos;
- por outro lado, colaborar também no processo metalinguístico acerca das novas maneiras de ser da comunicação;
- investigar procedimentos da poesia digital que são “adiantados” em textos impressos por alguns movimentos de vanguarda da poesia, como o Poema Concreto e o Poema-Processo, dentre outros;
- pesquisar o caráter não linear das novas produções bem como as novidades trazidas pela estética em análise, como a animação e os recursos 3D, enfocando as mudanças epistemológicas presentes;
- e sugerir, por meio da análise de material levantado e da criação de um experimento (explicitado mais adiante), caminhos para criação e análise da poesia em meio digital.



As estratégias metodológicas constam de pesquisas bibliográficas (livros, vídeos, CDs, e Internet); entrevistas com artistas e especialistas na relação arte/tecnologia; análise de experimentos que, na mídia impressa, já adiantam características da poesia digital para testar a hipótese de que a poesia digital é a realização de algo que a linguagem poética já conclama quando publicada em outros suportes que não o hipermidiático; e realização de experimento para testar processos de criação.

Quanto à estruturação da presente tese de doutoramento, em um primeiro momento, preocupa-se com uma contextualização, tendo em vista a experimentação em poesia no que se refere à visualidade e aos jogos permutacionais. Isso é importante para desfazer tanto os equívocos ao se apontarem as experiências poéticas em meio digital como algo de extremo ineditismo, quanto para evitar posturas distópicas sem conhecimento de causa.

Nessa leitura histórica, faz-se uma retomada de textos da Grécia Antiga, Idade Média, Barroco e, do século XIX ao XX, Stéphane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Vanguardas Modernistas, E.E. Cummings, Apollinaire, Maiakóvski, Oswald de Andrade, Poesia Concreta, Poema-Processo, Poesia Experimental Portuguesa, dentre outros. O objetivo não é fazer uma leitura aprofundada dessas tendências e desses autores, mas, numa retomada mais geral, perceber o que apresentam em comum e que, de alguma forma, traz ressonâncias para a poesia própria do meio digital ou adiantam processos dela (**capítulo 1**).

Ainda com o objetivo de contextualização, reconstrói-se um breve panorama de aspectos da arte em geral, por um lado e, por outro, da poesia a partir da segunda metade do séc. XX, destacando processos de abertura do objeto estético à participação, por um lado e, por outro, enfatizando a pesquisa estética com as tecnologias da comunicação que foram aparecendo ao longo das décadas como *Fluxus*, Arte Postal, Videoarte, Holopoesia, dentre outros (**capítulo 2**).

Após tais contextualizações, apresenta-se a linha teórico-filosófica da pesquisa. O objetivo é entender os aspectos da desconstrução próprios do pós-moderno para que os processos de “fricção” (a serem explicitados) sejam melhor entendidos. Assim, as ideias de Sloterdijk são apresentadas como fundamentação para que se entendam as relações fluidas que se instauram na contemporaneidade (**capítulo 3**).

Tendo em vista o enfoque do estudo nas espacialidades, é importante uma apresentação do conceito de espaço com o qual se trabalha, tanto no que se refere a sua

historicidade como ao seu caráter ontológico. Destacam-se, em meio às exposições, o ciberespaço, sua constituição e as relações com ele surgidas (**capítulo 4**).

O entendimento da presente pesquisa é facilitado quando se expõe a relação entre arte, poesia e espaço/espacialidade. Dependendo do tipo de objeto estético que se constrói, pode-se perceber a constituição de uma relação de codependência entre ele e seu entorno. As orientações de Heidegger são empregadas para entender essa relação de imbricamento. Nesse sentido, apresentam-se as categorias do espaço em arte e em poesia (**capítulo 5**).

Entendidas as relações entre poesia e espaço, analisam-se as possíveis explorações nesse âmbito. Então, constrói-se uma proposta de análise espacialógica da poesia digital conforme modos de ser das espacialidades descobertos durante a pesquisa (espacialidades cenário, tátil/articulável, reticular e ambiente) e, a partir de então, analisam-se experimentos em poesia cinética, de manipulação, hipertextual e hipermediática (**capítulo 6**).

A observação atenta dos experimentos analisados e a escuta do que se tem formulado no âmbito da crítica, levam a perceber reformatações nos modos de ser dos processos de textualidade e de subjetivação. Há uma releitura no triângulo da construção estética (autor, texto e leitor) motivada por novas posturas diante da linguagem poética. Assim, faz-se uma pausa entre os dois capítulos de análise para que tais questões (incluindo reflexões sobre interatividade e interface) sejam discutidas (**capítulo 7**).

Numa continuidade do caminho de análise, explicita-se a possibilidade de uma poesia-ambiente. Percebeu-se, durante a pesquisa, que há situações em que se criam determinadas ambiências no meio digital sem as quais a poesia ali inserida não existiria e, sobretudo, que há toda uma apropriação de elementos do meio que fazem a poesia sair da simples manifestação estética para se tornar espaço de vivência/experiência. É nesse sentido que as ideias de Heidegger e Sloterdijk a respeito de espaço e de habitação são empregadas. Também foi considerando as ideias discutidas, sobretudo, neste capítulo, que se criou um experimento em poesia digital para entender melhor esse processo de linguagem.

Por fim, apresenta-se o experimento construído durante a pesquisa: um poema em ambiente digital e interativo, *Penélope*, inspirado na história da personagem de mesmo nome presente na *Odisséia*, de Homero. Tentou-se contemplar, no processo, a linguagem e a materialidade fluida do texto (tanto no sentido da interação quanto na sua própria apresentação) para perceber as implicações dos aspectos da interatividade e do devir, além de fatores que transformam a textualidade da poesia (**capítulo 8**).

## **CAPÍTULO 1 - EXPERIMENTALISMO E VISUALIDADE – DA GRÉCIA ANTIGA À ATUALIDADE**

Nenhuma superfície é virgem: tudo já nos chega áspero, descontínuo, desigual, marcado por algum acidente: o grão do papel, as manchas, a trama, o entrelaçado dos traços, os diagramas, as palavras.

Barthes

Não é necessário renunciar ao passado ao entrar no porvir. Ao mudar as coisas, não é necessário perdê-las.

John Cage

O ato de atirar uma flecha em direção a um alvo é já, antes mesmo que ela atinja o seu destino, formar uma substância única na linha do tempo desenhada pelo espaço que circunda atirador e alvo. A história é, antes de qualquer outra coisa, a possibilidade de ver os rastros desde a saída da flecha do arco até a predição de sucessivos fatos depois de atingido o alvo. Para ver esses rastros, é necessário, em certa medida, percorrer de novo a trajetória da flecha. Então, é possível se deparar com o assombro de encontrar, na fonte dos rastros, o frescor da novidade, pois é quando se sai em busca da descoberta que o trabalho de perícia se realiza.

Antes de entender com profundidade o objeto que a presente pesquisa elegeu para estudo, é necessário refazer um caminho no passado para o qual ela aponta. É preciso buscar razões históricas para os rastros que o passado apresenta até a contemporaneidade em se tratando de poesia – refazer o caminho da “flecha”.

A poesia digital seria fruto de invenções advindas apenas das tecnologias da comunicação e da cognição ou ela estaria prefigurada numa linha do tempo mais distante? Se não há ineditismos, em que medida a trajetória da poesia em geral pode ter contribuído para seu surgimento? Supõe-se, inicialmente, que o percurso de transformações pelo qual a poesia passou em termos de experimentalismos ao longo dos séculos tenha influência direta no presente objeto de pesquisa.

Por meio deste capítulo, pretende-se contextualizar diacronicamente a poesia digital e comprovar o quão infundadas são as afirmativas sobre seu ineditismo absoluto.

Propõe-se uma postura mais consciente e menos ingênua para formar uma visão crítica que aponte aquilo que se busca hoje e que, de uma forma ou de outra, também esteve presente nos projetos estéticos desde a Grécia Antiga. Também é finalidade aqui evitar conclusões precipitadas, alicerçadas sobre o estereótipo distópico do chamado “pós humano” e suas prerrogativas hoje. Para uma investigação mais segura, é preciso ter um olhar multifocal que seja capaz de buscar no arredor as conexões inter e transsemióticas e suas ressonâncias para a reconstituição de todo um mosaico histórico cuja retomada, por ora, se faz necessária.

Enseja-se romper com uma lógica histórica dicotômica baseada exclusivamente em causas e consequências para dar vazão ao olhar do contínuo sobre o processo de criação poética ao longo dos séculos. É preciso tomar-se consciência de que não é mais possível falar de ineditismo absoluto, mas que também não faz sentido um mero endereçamento ao passado. Faz-se urgente uma visão mais harmônica do todo, visão processual para ler Mallarmé entendido em sua plenitude pelas poéticas digitais, por exemplo, e para que se possa perceber que, mesmo distantes, os gregos apresentavam uma visão de poesia enraizada naquilo que marca mais profundamente a poesia digital: as práticas da oralidade.

Portanto, os caminhos não são inteiramente novos nem tampouco já suficientemente percorridos. O pensamento de rupturas totais não tem validação. Embora vários movimentos artísticos ao longo da história tenham se construído sobre o pressuposto de esquecimento do passado, basta um olhar mais atento para perceber as ressonâncias históricas. O passado necessariamente não é destronado pelo presente.

Por outro lado, não se trata de focar uma continuidade linear entre os experimentos a serem retomados neste capítulo e a poesia digital, pois, embora se possa falar de relações processuais ou mesmo de trajetória na pesquisa da exploração da tecnologia em prol da criação da poesia, há que se reconhecer o que há de novidade no presente objeto de estudo que o torna único, afinal, foi isso que desencadeou a pesquisa.

Para esse primeiro percurso rumo a uma reconstituição histórica, retomo alguns estudos feitos quando da dissertação defendida no mestrado, intitulada *Videopoesia: uma poética da intersemiose* (2003). Nesse primeiro estudo, já se haviam reconhecido alguns nomes de importância para a poesia contemporânea. Então, retoma-se o caminho já feito para sua ampliação no sentido horizontal, buscando uma variedade maior de diálogos semióticos e, no sentido vertical, propondo uma leitura das razões daquilo que já havia sido descoberto.

## 1.1 Poesia/literatura fora de escaninhos

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

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

Portanto, interessa abordar sua capacidade de transgressão, de espírito revolucionário e de experimentalismo. Arte como pesquisa é o que se pode encontrar nas tendências aqui abordadas desde a Grécia Antiga até a era telemática.

A prática desses intercâmbios experimentais repousa sobre um procedimento de transgressão artística que possibilita condutas que dão livre curso à expressão, ao dinamismo e à pluralidade do conhecimento e do sensível (PRADO, 2003, p. 33).

O experimentalismo é uma postura inquietante do artista e do poeta em relação à linguagem constitutiva de seu trabalho. A sua base, ao contrário das afirmações que se baseiam no resultado obtido, está no ato de colocar a linguagem em constante questionamento e, assim, em instabilidades. Só dessa forma é possível haver realmente inovação. Novidade não combina com estabilidade, não encontra respaldo na repetição nem na sacralidade conceitual. As melhores produções estéticas de que se tem conhecimento estão alicerçadas na ousadia, não na confiança do modelo, mas no auspício da invenção.

Em *O Grau Zero da Escrita*, Barthes, contrapondo arte a estilo, afirma que um escritor se firma com a transcendência das regras que um estilo e uma língua impõem:

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

O espírito investigativo pautado na experiência não é algo somente do século XX ou da atualidade. Em *Fuente de Aganipe o Rimas Varias* (antologia em sete partes das quais só foram publicadas as quatro primeiras), de Manuel de Faria e Sousa e resgatado por Ana Hatherly, ao estudar poesia medieval e barroca portuguesa, encontram-se os seguintes dizeres do próprio autor:

Quales, pues, son los principios q̃ se hallan enseñandos por estos Maestros? Invencion, imitacion, erudicion, piensamientos elevados, claridad con alteza, eloquencia con palabras notorias de la lengua en que se escribe.” (Parte I, MS, fl 8) e depois “No digo yo q̃ siempre se há de estar en una tan perpetua imitacion de los antiguos, que no ose un hombre dar un passo sin ir pisãdo sus huellas: porque necessario es variar; antes seria penalidad el ver uno siẽpre atado a poner el pie alli mismo a donde le pone el que le precede (Parte I, Cap. 28, 2ª série, citado por HATHERLY, 1995, p. 66-67).

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

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

Ernesto Manuel de Melo e Casto (1993, p. 35-36), vendo também a poesia experimental como uma atitude investigativa do poeta, lista algumas possibilidades: poesia visual (os caligramas, de Apollinaire, experiências gráficas do Futurismo e do Concretismo), auditiva (experiências com voz humana com o magnetofone), tátil (poema-objeto, os *ready-mades*, por exemplo), respiratória, linguística (Cummings e Joyce), conceitual e matemática

(poesia cibernética), sinestésica e espacial (Mallarmé). De alguma forma, essas variantes estão presentes nos experimentos a serem retomados neste capítulo e já se encontram implicadas pela poesia digital.

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

Segundo Melo e Castro (1993, p. 217), a poesia visual aparece de uma forma consistente durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX. Ele associa essas aparições com o fim de um período e o início de uma nova época. Seria, como afirma o norte-americano Geoffrey Cook, “um sinal de transformação, um grito do poeta, já que o conteúdo do passado está canceroso e uma nova pele deve ser produzida para conter os sonhos do futuro” (*citado por* MELO e CASTRO, 1993, p. 217). Dessa forma, é possível perceber que esse caráter estético sempre volta a ser apontado, embora considerado, sobretudo pela crítica, um aspecto menos importante da poesia.

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

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

conseguindo relativizar o pessimismo de Marcuse, Adorno e Horkheimer, Benjamin não se pergunta se o cinema e a fotografia são ou não arte, mas procura entender como, e em que medida, a utilização das tecnologias e dos meios de comunicação de massa modificaria a obra de arte (ARANTES, 2005, p. 150-160).

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

## **1.2 Visualidade e experimentalismo – da Grécia Antiga ao Barroco**

É alentador lembrar que a poesia nasce na oralidade, natural, na fluidez do convívio. Nasce na tragédia grega (numa linha ocidental), por meio do canto. Poesia e música: um evento unívoco e coletivo (texto cantado com acompanhamento por instrumentos musicais em acontecimentos comunitários). Quando se pensa na poesia como elemento integrante de eventos artísticos, detecta-se, na indistinção de linguagens, o terreno aberto à investigação que, por sua vez, ainda conta com os exercícios na visualidade. Esses traços atravessam os séculos sendo relegados pela invenção de Gutenberg e, depois, pela divisão dos saberes, mas nunca, de fato, suprimidos.

Vastos são os exemplos de poesia figurativa na Grécia Antiga, na Idade Média e no Barroco, indicando sempre uma relação com o lúdico. Os concretistas tinham consciência do que propunham em termos de retomada estética (e não só de inovação). Não é sem motivos que Augusto de Campos retoma “O ovo”, de Símias de Rodes em “Ovo novo”. (FIG. 1 e 2). Para Símias de Rodes, o poema deveria apresentar melodia perfeita, assim como é o formato do ovo<sup>4</sup> e é isso, em linhas gerais, que Campos reconstrói em seu texto.

Ana Hatherly (1995) se surpreende ao descobrir a intensa afinidade técnica entre suas composições dos anos de 1960 e algumas criações medievais e barrocas. São poemas que já semiotizavam o branco do papel e que a levaram a uma pesquisa comprobatória da inerência do caráter lúdico-visual em poesia. Com a recuperação de textos até então fadados ao esquecimento nas antigas bibliotecas nacionais portuguesas, foi possível que a pesquisadora fizesse vislumbrar o espanto da novidade que eles trazem, comprovando o valor da consciência crítica no gesto criador. Labirintos, anagramas e textos já de natureza permutatória são alguns dos exemplos citados.

Uma das afirmações de Hatherly a respeito de suas descobertas se relaciona com o que já se afirmou anteriormente a respeito do contínuo no processo histórico.

---

<sup>4</sup> Isso comprova que a metalinguagem em poesia também é mais antiga do que se pensa.



O que eu verifiquei, portanto, foi a existência de um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação mas antes uma espécie de reconhecimento, de identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente (HATHERLY, 1995, p.12).

No anagrama *Ao Glorioso Apostolo S. Pedro*, de Alonso de Alcalá y Herrera, de 1654 (FIG. 3), publicado em Lisboa juntamente com outros textos do mesmo autor (e uma apresentação teórica do gênero), percebe-se a lógica da investigação das possibilidades combinatórias da língua, pois a segunda parte do texto, sendo anagrama do primeiro, apresenta o mesmo número de fonemas e o mesmo número de repetições para cada um deles.

A suposta planta de um monumento (não se sabe se foi construído) à rainha Maria Sofia Izabel (FIG. 4) também coloca em cena a visualidade e o lúdico, como se pode ver. Cada parte constituinte dessa estrutura arquitetural possui o indicativo de leitura simbólica, como, por exemplo, as variadas colunas que comporiam a construção, representando, cada uma delas, uma letra do nome da rainha.

Hatherly cita também alguns nomes importantes da poesia medieval figurativa: Alcuino, o espanhol Teodolfo, Publílio Optaciano Porfírio (séc. IV), o notável Rabano Mauro (beneditino germânico nascido nos finais do séc. VIII) que mais influenciou a poesia *figurativa* medieval. Ricos são os exemplos colecionados pela pesquisadora a respeito, por exemplo, da poesia que explora conceitos e formas de labirinto, sobretudo durante o Barroco, em que o gosto do perder-se e se reencontrar aparece por meio de uma estrutura que dificulta o acesso ao entendimento imediato devido ao “cunho duma certa incompreensibilidade, atingida pela representação visual enigmática e pelo recurso a metáforas e a associações paradoxais” (1995, p. 42).

Nesse caso, a experiência da escrita é enfocada como representação, pois o poema-labirinto se encontra associado ao enigma linguístico e visual, “paradigma do labirinto do significado do mundo que, procura-se, tenha o maior número de leituras possível, fazendo apelos não só aos sentidos, mas também à inteligência” (HATHERLY, 1995, p. 45). Em meio à censura do período barroco, pode-se detectar, nos jogos propostos pelos poetas, a tentativa de subverter por meio da invenção.

Nessa concepção de mundo em que tudo se torna confuso pela profusão, o labirinto é o lugar de desafio à capacidade mental, analítica e lógica. A descoberta da verdade, numa época em que domina o absolutismo político no poder temporal e o dogma e o racionalismo no poder intemporal, tem de ser um percurso cheio de impasses, do qual só é possível sair-se vitorioso através de meditação sobre a

*difficuldade e a misteriosidade da vida: é assim que a arte se alia à ciência”*  
(HATHERLY, 1995, p. 60).

A prática do que se denomina Labirinto de Letras era um exercício recorrente na Idade Média. O escalonamento das letras indica a mesma ordem se se começar a leitura pelas letras do primeiro verso em qualquer lado do poema. No texto *Entrai José Triunfante* (FIG. 5), tem-se uma sugestão cinética do labirinto por meio do esquema espiral do texto observado quando se compara o movimento de desconstrução e reconstrução do verso do primeiro ao último segmento. Tal ideia de movimento é intensificada num outro poema construído em homenagem à rainha Maria Sophia Isabel (FIG. 6) “em que a leitura é feita da letra central, o *R* negro de *Regina*, e deve correr em todos os sentidos numa metade e ao revés na outra, em espelho” (HATHERLY, 1995, p.54).

Quanto à questão da permutação, é surpreendente notar exemplos como o que também é feito em louvor à Maria Sophia Isabel (FIG. 7), cuja leitura deve partir do centro em diagonal para todos os lados, perfazendo um total de 14.996.480 combinações possíveis de leitura.

Interessante também é o panegírico em honra a Constantino Magno (FIG. 8), de Publílio Optaciano Porfírio (séc. IV). Trata-se de um *carmina figurata* – poema figurado que se baseia, em sua maior parte, na técnica dos *versus intexti*, *versos entretecidos*, ou mesmo versos embutidos num texto básico do qual se destaca em virtude de recursos gráficos e/ ou cromáticos. O texto entretecido é composto por vértices espelhados por meio de um cálculo milimétrico de espaçamento e conexão com o texto linear.

Não se pode deixar de citar o poema de Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora, português, do séc. XVIII, barroco tardio. Trata-se de um epitalâmio surpreendentemente bem arquitetado (FIG. 9), em que o nome dos noivos, Joana e Luis, formam um diagrama-base por meio do espaçamento das letras que os compõem e sua respectiva repetição. Entre as letras em maiúsculo, aparecem os versos de felicitações com explorações que mesclam, em redondilha maior, a composição em português e espanhol ao mesmo tempo. Há também a perspectiva de labirinto. É um dos mais surpreendentes de todos os poemas exemplificados até aqui em arrojo estético.

Em meio a essa ludicidade, não se pode esquecer de Gregório de Matos – primeiro poeta, de fato, brasileiro – e de seu poema encomiástico “Douto prudente nobre humano afável” (FIG. 10). A espacialização das sílabas que formam as palavras é feita de modo a tornar a escrita do poema diagramática e lúdica, quando se percebe que a direção de

leitura indica o aproveitamento de uma mesma sílaba ou letra para dois versos. O texto surpreende quando, em meio a esse jogo, se revela um soneto decassílabo.

Como é possível observar, há a intenção explícita, em todos os poemas citados, em jogar com a linguagem e experimentar no trabalho com o verbal. Comprova-se, sobretudo, que a tradição experimental e visual caminha paralelamente à tradição do verso.

### 1.3 Rupturas, desconstruções e reconstruções: século XIX e Modernismo

Fica de Mallarmé, para a poesia e mesmo para a arte, o condensamento do texto poético feito por meio da ousadia de inovar buscando espaços intersticiais. É inevitável retomá-lo para a rememoração do painel de transformações semióticas da poesia nos últimos séculos, tanto pelo que realizou (*Un coup de dés*), quanto por aquilo que deixou como idealização (*Le Livre*, por exemplo).

No poema galáctico, *Un coup de dés* (FIG.11), o poeta atesta um novo aspecto para a identidade literária em meio à supremacia do progresso industrial e tecnológico, a partir da relação criativa entre tipografia e escritura, entre poesia e artes plásticas, modelizando semioticamente o texto com intenção criadora. Trata-se, inclusive, de uma obra de sugestão randômica.

Contribuem para a formação desse poema-mosaico uma série de apostas estéticas. No trabalho de lapidação tipográfica, tendo em vista uma tipografia funcional, Mallarmé utiliza-se de tipos gráficos variados (usos de tipos ora predominantemente maiúsculos, ora variados) e de fontes diversas. Parte da criatividade reside na utilização de novidades técnicas da imprensa da época. Essa organização tipográfica leva a pensar o poema também como uma partitura musical e as linhas tipográficas são anticonvencionais, tendo em vista o que se fazia até então. O poeta escreve ora versos compostos de palavras monossílabas, ora outros que atravessam de uma página para outra. Isso contribui para a noção de movimento no texto e possibilita uma leitura multidirecional: há a possibilidade de leitura linear da página e a leitura por cruzamentos. De acordo com esta última, a linha da página da direita é complemento da linha da página da esquerda; o que acontece ora de modo linear, ora por intercruzos das linhas, como se a prega central do livro funcionasse para seccionar ou para estabelecer, como ponto de apoio, a interseção entre as duas páginas. Pode-se dizer que isso ainda abre possibilidade de ler a obra também com outros direcionamentos dentre os quais o leitor pode escolher seu percurso. Tanto o fluxo do texto quanto suas dobras têm importância (FERREIRA, 2003, p. 31-32).

É interessante como, na bidimensionalidade do papel, o poeta consegue efeitos tridimensionais num trabalho de pesquisa com a visualidade e com o caráter lúdico do texto.

O salto de uma palavra a outra e as possibilidades de ligação entre elas pelo olhar são o que causa esse efeito tridimensional. Isso por meio do enfoque semiótico da página tal qual o texto que nela se encontra arquitetado – o que transforma o texto num evento pictórico-escultural. Há sínopes de leitura instauradas pela variação entre páginas quase vazias e outras cheias de experimentações tipográficas, desconstrução e reconstrução do processo de escrita/leitura. O poeta faz com que a leitura se torne um jogo e dependa (mais que em textos convencionais) das escolhas do leitor – por isso o “lance de dados” e o jogo do suposto acaso. O ato de ler se torna vibração, pulsação pelas folhas do livro-poema que explora os recursos mais avançados que se tinha na época em termos de impressão.

O projeto mais auspicioso de Mallarmé, entretanto, foi *O Livro*, projeto inacabado (divulgado por Jacques Sherer em 1957). “O trabalho consistiria num gerador de textos, talvez parecido com as atuais tendências de hipertexto disponíveis *on-line*, por exemplo, em que, ao leitor-espectador, é dada a chance de montar o poema à sua maneira e de contribuir para a formação deste livro ‘em progresso’” (FERREIRA, 2003, p. 33). As folhas do livro seriam cambiáveis, cabendo ao leitor manuseá-las a sua maneira. A ideia de incompletude é a base epistemológica do experimento do qual *Un coup de dés* seria parte inaugural, ou seja, os poemas de Mallarmé seriam apenas parte do processo.

[...] um livro, pura e simplesmente, em tomos muitos, um livro que seja um livro arquitectónico e premeditado [...]

Eis pois, caro amigo, confessado, desnudado, o meu vício, que, de espírito machucado ou lasso, mil vezes rejeitei, mas que me possui - e hei-de talvez conseguir; não fazer essa obra no seu todo (para isso, teria que ser sei lá quem!) mas mostrar um seu fragmento executado, fazer-lhe cintilar por um lugar a autenticidade gloriosa, indicando tudo o resto para o qual uma vida não basta. Provar pelas porções feitas que esse livro existe, e que conheci o que não poderei consumir (MALLARMÉ, 1885).

É possível perceber que o poeta sugere a superação do livro, entendido, em seu sentido convencional, como suporte do poema. A proposta mallarmaica não concebe o texto para o entregar generosamente ao leitor, mas como obra de evento, sempre prestes a acontecer. É interessante pensar que, embora impossível de ser realizado na época devido a questões técnicas, o trabalho de Mallarmé é viável atualmente com as tecnologias contemporâneas, o que faz com que a sua obra ressoe ainda mais na pós-modernidade.

Já não se trata nem mesmo de uma obra aberta ou polissêmica, no sentido corrente dos termos, mas de uma obra verdadeiramente potencial, um livro onde os poemas estariam em estado latente e em que, a partir de um reduzido número de células de base, se poderiam realizar milhares de possibilidades de combinatórias. Trata-se de

um livro limite, o limite da própria ideia ocidental de livro (MACHADO, 2001, p. 165).

Uma afirmação muito comum quando o tema é a poesia mallarmaica é a instauração da crise do verso pelo poeta, o que leva a afirmações como: “mais imediatamente, o que explica as recentes inovações, é o ter-se compreendido que a antiga forma do verso era, não a forma absoluta, única e imutável, mas uma receita segura de fazer bons versos” (MALLARMÉ, s/d).<sup>5</sup>

No entanto, é preciso perceber que, mais que implodir a estrutura da poesia de até então, Mallarmé trabalha na própria razão de ser da poesia. A investigação semântico-sintática, o trabalho arquitetônico sobre a página, resultando num poema mosaico (poema-montagem) e polissêmico, mais que crise do verso, anunciam o renascer de uma poesia múltipla que dialoga com as práticas orais e a ressonância das vozes da transmissão e com as renovações do século XX, chegando a abrir espaço para se abordarem seus procedimentos na poesia contemporânea que se constrói no âmbito tecnológico. Há uma proposta de Cláudio Fajardo de poesia variacional por meio de *Um Coup de Dés*. O leitor tem, assim, a chance de ver um conjunto considerável das possibilidades de combinatória do texto.<sup>6</sup>

Numa linha próxima à de Mallarmé, estão os trabalhos de James Joyce e Ezra Pound. Denominado alquimista do léxico por Haroldo de Campos (2001, p. 28), Joyce, em *Finnegans Wake*, propõe um dos mais complexos jogos de linguagem em literatura dos tempos contemporâneos – um marco, em se tratando de experimentalismo. Texto hermético, aparentemente impenetrável. Impossível de ser entendido na primeira leitura, o enigma joyceano, não muito bem aceito, a princípio, dadas as dificuldades criadas por seu autor<sup>7</sup> por meio das experimentações na linguagem, atravessa as décadas dialogando com as propostas não lineares da criação experimental. A obra comprova que, assim como o conhecimento, a arte e a literatura não precisam ser sequências artificiais do pensamento, pois esse tipo de linearidade não existe. Ao contrário do que se possa pensar, o caos e a fragmentação é que são naturais. Assim como *Um Coup de Dés*, com estrutura circular e onírica (começa pelo fim e finaliza pelo começo), o texto de Joyce é guiado pelo fluxo da consciência e o monólogo interior, além da mescla de registros literários que vão da linguagem coloquial aos discursos científicos e religiosos em uma prosa experimental e multifacetada. Soma-se a isso o fato de a

---

<sup>5</sup> Resposta de Mallarmé ao inquérito feito por Jules Huret aos escritores franceses no final do século XIX. Disponível em: <<http://user.online.be/~olx09003/vanguardas/mallarme.htm>> Acesso em: jun. de 2002.

<sup>6</sup> Ver: <<http://telepoesis.net/lance/lance.html>>. Acesso em: fev. de 2010.

<sup>7</sup> Na leitura complexa, reside a dificuldade de aceitação da obra. Trata-se de uma incompreensão que persistiu ao longo dos anos. O próprio Ezra Pound reagiu negativamente à obra.

obra possibilitar leitura por qualquer parte que se procure assediá-la, numa cadeia infinita: *work in progress*.

A estrutura se compõe com base na exploração da polissemia das palavras, da plurissignificação do texto e até mesmo da multiplicidade dos personagens, que possuem identidade esfacelada, multifacetada em várias outras e disseminada pela obra – são as multi-identidades. Ana Lívía Purabelle é também uma parte de Eva, Ísis, Isolda. Assim também é com Earwiker, que aparece ora explícito, ora implícito em outros personagens.

Segundo Joseph Campbell e Henry Morton Robison, “é uma poderosa alegoria da queda e ressurreição da humanidade” (2001, p. 151), manchada de culpas. Em meio aos questionamentos do século XX, há a história metalinguística dos conflitos que geram mudanças em arte. Shen, filho de Ana Lívía com Earwiker, é apontado por Campbell e Robison como um visionário, um poeta, uma representação de Joyce com quem tem semelhanças em seus aspectos de artista incompreendido, em contraste com Shaun – poeta da moderação.

A montagem é um recurso importante na obra joyceana quando se percebe que o escritor fragmenta os vocábulos e cria palavras-montagem ao lhes adicionar partes de outras, inventando e/ou fundindo elementos de muitos idiomas. Instaura-se, assim, no seu texto, a pluridimensionalidade do signo junto com a ideia de texto ao infinito, cuja tradução pelos irmãos Campos teve que ser, de fato, um trabalho de transcrição, nos termos de Haroldo de Campos.

A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohohoordenenthurnuk!) de um ex venereável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama por todos os recantores da cristã idade. A grande queda do ovalto do muro acarretou em tão pouco lapso o pftjschute de Finnegan, outrora sólido ovarão, que a humptyhaltesta dele prumptamente manda uma testamunha para oeste à cata de suas tumptytumtunhas: e o retrospectopontopouso delas repausa em pés no parque onde oranjós mofam sobre o verde desde que o primoamor ao diablin levou lívia (CAMPOS, Augusto e Haroldo, 2001, p. 41).

A aproximação de Joyce com Mallarmé é inevitável. Segundo Augusto de Campos, “cada grande conceito do *Un coup de dés* encontra sua contraparte significativa em *Finnegans Wake*” (2001, p. 166). O que Joyce não faz graficamente na escrita (como o fez Mallarmé), ele deixa subentendido na sintaxe e na semântica. “E, embora Mallarmé precisasse para tanto apenas 11 páginas, com poucas palavras e muito espaço em branco de permeio, e

Joyce de 628 páginas compactas, pode-se dizer que atingiram resultados semelhantes” (2001, p. 169).

Numa contiguidade com essas manifestações, Ezra Pound é importante por suas propostas estéticas tanto na realização de experimentações quanto na criação teórica, sobretudo quando se propõe criar uma poesia de síntese – como se pode ver em seu *ABC da literatura* (1970).

Quanto às questões teóricas desenvolvidas por ele, destacam-se, dentre outros, os critérios para o estudo da poesia.

O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma “lâmina” ou espécime com outra (POUND, 2001, p. 23).

Defensor do Imagismo,<sup>8</sup> demonstra na prática a busca da palavra exata, do verso livre, da liberdade absoluta na escolha do tema, da apresentação de pormenores na poesia sem vaguidão desnecessária, e a produção de uma poesia objetiva, bem definida.

Ao conhecer as ideias de Ernest Fenollosa, mais precisamente seu ensaio *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1994), o poeta passa a buscar na noção de montagem ideogramática chinesa recursos para seus textos (em *The Cantos*, por exemplo),<sup>9</sup> propondo uma poesia “carregada de significado em último grau”, como ele mesmo defendia: “poesia consiste em essências e medulas” (POUND, 2001, p. 23).

Assim como Mallarmé e Joyce, Pound rompe com a lógica ocidental discursiva, propondo uma narrativa que não possui um enredo propriamente dito em *The Cantos* (como se vê nas epopeias convencionais). A história da humanidade é vista de vários ângulos e tempos históricos diferentes numa estrutura fragmentada, alógica, atemporal, descontínua.

Essa estrutura fragmentada é também, de alguma forma, buscada pelo Modernismo. Além disso, a retomada enfática do caráter lúdico na investigação com a linguagem poética (embora alguns estilos neguem o passado) e os investimentos em uma série de propostas novas marcam as diversas faces do movimento modernista. Mais que estudar os “estilos” exaustivamente, interessa aqui destacar alguns autores e seus trabalhos naquilo que apresentam de experimental e instigativo.

---

<sup>8</sup> A palavra-chave do Imagismo é a fanopeia. O Imagismo (1912-1914) é um movimento poético inglês e norte-americano liderado por Pound e que buscava a síntese da linguagem.

<sup>9</sup> Há partes dos *Cantos* em que aparecem ideogramas como integrantes do texto convencional ocidental, ou parte em que se usa uma tipografia não muito convencional.

As tendências modernistas são de espírito ruptor visando acompanhar as inovações científico-tecnológicas da época. Fugir da mera repetição, na poesia, transformar aspectos morfosintáticos, suprimir a pontuação, implodir a estrutura, rompimento com o verso e com a rima para buscar os inúmeros aspectos que o lúdico da linguagem poderia oferecer são algumas das ações do poeta modernista. Continuando na perspectiva da semiotização da página já buscada por Mallarmé e seus antecessores, os signos verbais mesclam-se com signos gráficos e com a plasticidade das cores, buscando a consonância com a exploração da fotografia, do cinema e outros procedimentos que dialogam com outras artes.

Há casos em que a intenção era realmente desafiar o leitor. Como afirma Santaella, “de fato, os modernistas pretendiam estrategicamente retardar o reconhecimento e a leitura de suas imagens a fim de renovar a percepção, estender o prazer sensorial e desafiar o intelecto do receptor” (2005a, p. 41).

O Cubismo Literário, por meio da fragmentação do texto e da palavra (jogando com a geometria), trabalha na quebra da aura da obra, buscando o texto dinâmico. O cubismo sintético foi de grande importância para as mudanças em arte (colagem), rompendo com esquemas ligados à cópia e fundindo procedimentos artísticos, como, por exemplo, letras introduzidas na tela (passadas em estêncil ou fragmentos de jornal). “Fragmentos de jornal, malos de cigarro, papéis de parede tirados da realidade e incorporados à superfície da tela são indicadores da substituição da representação da realidade por sua própria apresentação” (ARANTES, 2005, p. 34).

Do Futurismo de Filippo Tomaso Marinetti, destaca-se a vontade de querer sempre avançar, interagir com o que havia de novo nos meios técnicos e tecnológicos (a tipografia, a criação de cartazes, a telegrafia sem fio, as construções modernas). Há a busca por formas concisas, dinâmicas (FIG. 12.). Captar a atuação do movimento no instante mesmo em que esse acontece parece ser ponto fulcral.

O Futurismo adotou o verso livre; incentivou o uso das palavras em liberdade, ou seja, o uso do substantivo e verbos no infinito, e a eliminação dos adjetivos e advérbios; substituição dos sinais de pontuação pelos símbolos matemáticos, musicais e outros sistemas sígnicos que ajudam a abreviar; o uso predominante da onomatopeia, sons verbais que imitam ruídos da natureza; a imaginação sem fio, ou seja, o uso da sequência não linear de ideias; uso de recursos tipográficos como letras de tipos diferentes, de cores diferentes, de tamanhos diferentes, inclusão de desenhos, o que faz com que a página se assemelhe a um quadro (ANTONIO, 2005, p. 60).



A necessidade de novos pensamentos e novas estruturas é nítida desde o Manifesto Futurista como se pode observar abaixo.

No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inaniade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de libertar as palavras, arrancando-as da prisão do período latino! Esse tem, como todo imbecil, uma cabeça previdente, um ventre, duas pernas e dois pés chatos, mas nunca terá duas asas. Apenas o necessário para andar, para correr um momento e parar arfando logo em seguida! (MARINETTI, 1980a, p. 81 – citado por ANTONIO, 2008, p. 50).

O Surrealismo, de André Breton, também retoma a liberdade de expressão buscada pelo Futurismo, porém num outro enfoque. Abre-se espaço para a expressão do pensamento de modo espontâneo e irracional, sem controle moral ou estético – de certa forma, relativizando a ideia de loucura. As associações livres ganham espaço, pois era necessário que o homem se libertasse da razão, da crítica, da lógica. Como afirma Jorge Luis Antonio, “O automatismo psíquico surrealista, herdado do automatismo mecânico dadaísta, representa uma atitude de reação contra a vida moderna, a civilização tecnológica, o conhecimento científico, aliado à fuga da realidade, que não satisfaz (o período entre-guerras)” (ANTONIO, 2005, p. 65).

Era muito empregada a técnica “cadavre-exquis” (“cadáver delicado”) na escrita, a qual consistia na produção coletiva em que cada autor deveria escrever sua parte do texto sem ter acesso ao que tinha sido construído antes dele.

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais confortável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. A verdade é que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do vazamento que nos interessa, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição dos nós numa corda vibrante. Continue enquanto lhe apraz. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaça cair, por uma falta de inatensão, digamos, que o leve a cometer um pequeno erro, não hesite em cortar uma linha muito clara. Após uma palavra cuja origem lhe pareça suspeita, ponha uma letra qualquer, a letra “I”, por exemplo, sempre a letra “I”, restabeleça o arbitrário, impondo esta letra como inicial à palavra que vem a seguir (BRETON, 1924).

O Dadaísmo, fundado por Hugo Ball e Emmy Hennings, se constitui como iconoclasta, tendo, assim, a desconstrução como cerne. Valoriza o mundo ilógico, como o próprio nome do movimento indica. A incorporação do acaso, do abstrato mesmo na poesia, os exercícios fonéticos (que se relacionam diretamente à poesia sonora de hoje) e a montagem são indícios da intenção de tratar a poesia como campo aberto de investigação. Karawane de Hugo Ball (FIG. 13.), e "Pour faire une poème dadaïste" de Tristan Tzara (1920) e são bons exemplos desse movimento.

Pour faire un poème dadaïste (1920)

Prenez un journal.  
Prenez les ciseaux.  
Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.  
Découpez l'article.  
Découpez ensuite avec soin chacun de mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.  
Agitez doucement.  
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.  
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.  
Le poème vous ressemblera.  
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.<sup>10</sup>

Uma figura que inspira a falar desse movimento é Marcel Duchamp e suas propostas conceituais, seus *ready-mades*, por exemplo, e suas atitudes de contestação, como em *L.H.O.O.Q* (1919). Atravessando Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo, defendendo uma “antiarte” e questionando a unicidade dos objetos artísticos, foi precursor da *Pop-Art*, como será visto no próximo capítulo.

Mais que divergência, é possível perceber, entre os movimentos modernistas, semelhanças epistemológicas decisivas para as transformações operadas no fazer artístico da época e mesmo em experimentações subsequentes. Para entender um pouco mais sobre isso, destacam-se, desses movimentos, alguns escritores.

É o caso, por exemplo, de Apollinaire, com uma produção intensa tanto na poesia quanto na crítica. Estudado na perspectiva do Surrealismo ou do Cubismo literário, destaca-se sua busca pelo lúdico, por meio do figurativo ou do diagramático. Rompe com o verso e com a estrutura linear, buscando explorar questões relacionadas à tipografia e à pontuação, numa

---

<sup>10</sup> Tradução de Dante Tringali: Tomai um jornal e uma tesoura. Escolhei, no jornal, / um artigo que tenha a extensão que quereis dar ao / poema. Cortai o artigo e, em seguida, cortai as / palavras que o formam e colocai-as num saquinho. / Agitai docemente. Retirai as palavras, uma depois / da outra e copiai-as nesta ordem. O poema está pronto. / Não importa que ninguém entenda (TRINGALI 1994, p. 205, citado por ANTONIO, 2005).

tentativa sempre nítida de abrir o texto à recepção. O ritmo fica acelerado e há a intenção da simultaneidade causada pela composição por colagem. É o poder de concisão típico do modernista. Tais procedimentos podem ser observados no poema “La Cravate”. (FIG. 14)

Em *Calligrammes*, tipografia, figuralidade e sonoridade são recursos constantemente unidos. Apollinaire lê metaforicamente o termo “caligrama”, caligrafia, do grego *Kalos* (beleza) e *graphos* (grafia), com a proposição de uma nova “caligrafia” para o texto poético, além do fato de o nome indicar a figuralidade que poemas poderiam apresentar. Isso é largamente criticado pelos concretistas quando afirmam que um problema da obra estaria no fato de que o figurativo pareceria redutor e empobrecedor da poesia visual devido ao fato de a forma do poema sempre estar relacionada com o tema/significado. Porém, se se observar bem, não é sempre assim que esse recurso é empregado, pois o próprio Augusto de Campos escreve o poema “Ovo novelo”, intertextualizando com *O ovo*, de Símias de Rodes (325 a.C.). A figura do novelo no poema é bem clara e não diminui a qualidade comunicacional do texto, assim como no “La Cravate”.

Um poema que surpreende pela variação de formas de apresentação do texto é *Lettre-Océan* (FIG. 15). Como afirma Michel Butor, la «Lettre-Océan» demanderait une étude spéciale. Elle a en effet une puissance plastique frappante, mais sa figuration est beaucoup plus complexe que celle des poèmes-natures mortes<sup>11</sup> (BURTOR, 2001, p.16).

O poema lembra mais um anúncio publicitário que algo figurativo em si, no que se refere à sua forma, uma carta mandada a alguém, porém escrita de um modo bem anticonvencional. Observando-se a estrutura do texto, é possível afirmar que os versos não estão presos à representação de figura/tema, o que mostra que os experimentos desse poeta não se limitavam ao figurativo. A tipografia utilizada lembra um poema futurista: tipos de tamanhos e fontes variados, objetivando compor o texto poético por meio do lúdico. A variação do tamanho das letras e sua disposição na página (como os círculos de uma das partes do poema) são os principais elementos de movimento no texto. As letras das palavras nos círculos aparecem de tal modo reduzidas que chegam a causar a sensação de náusea de quem lê ou escreve dentro de um barco em movimento (assim como remetente da suposta carta parece se sentir).

Próximas às experimentações de Apollinaire se encontram as de Edward Estlin Cummings, embora trabalhe com a visualidade mais geométrica que figurativa. A sintaxe

---

<sup>11</sup> “[O poema] ‘Lettre-océan’ exigiria um estudo especial. Ele tem, com efeito, uma potência (força) plástica surpreendente, mas sua figuração é muito mais complexa que aquela dos poemas naturezas mortas”. (Tradução nossa).

gráfica é uma de suas marcas fortes. O norte das suas explorações poéticas se encontra mais na visualidade criada por meio da exploração do espaço que pela gramática. Assim, o verso pode ser formado por sílabas ou até mesmo por letras.

Cummings está mais vivo que nunca. [...] Cummings concilia liberdade (desmembra e intercepta frases, palavras e sílabas, dinamizando o poema e multiplicando as direções e as dimensões da leitura) e rigor (suas estruturas poéticas obedecem a processos de organização que se opõem às facilidades verbais), o que é raro. Há muito que aprender e que degustar em sua poesia (CAMPOS, Augusto, 2000, p. 5-12).

Em muitos poemas, a leitura pode ser feita de diversas maneiras, pois as possibilidades de reajuntamento são várias, como no caso de “Oh SLOW”.

n<sub>o</sub>w  
h  
s  
LoW  
h  
myGODye  
s s

Segundo Maurício Arruda Mendonça (1989), do motivo principal “now oh slow oh my god yess” (agora oh devagar oh meu Deus simm) podem ser lidos vários outros, como “oh so ho” (oh assim aaah) – solução encontrada através da leitura vertical do poema, “my god dye” (meu Deus morre) – trata-se de alternativa secundária; afirmação de descrença, profissão de fé ao avesso. O verbo “die”, morrer, é sugerido por “dye”. Outras leituras podem ser feitas, além da exploração do sentido em divino/profano, sendo também importante o caráter icônico do poema. Ressalta-se, dessa forma, a sensualidade sugerida, inclusive, pelo aspecto formal.

Há semelhanças da obra com a figura de um homem sobre uma mulher em posição de coito, e, sobretudo, com uma cruz invertida; como uma rebeldia ao sagrado. Os “ss” são os pés do homem. “My” a “ye”, são os pés da mulher. Na região pélvica temos “LoW”, uma alusão a “SoW”, semear, em português. Aqui Cummings elabora uma supermetáfora. O ato de semear, procriar, espalhar sementes. Em português, a etimologia latina é clara: sêmen, semente, semear (MENDONÇA, Maurício, 1989).

Em Cummings, como se percebe, a técnica da montagem é muito explorada ao lado da recriação por meio da pontuação. Os parênteses, por exemplo, podem indicar tipos de leituras diferentes – a polissemia também é um recurso buscado ao lado da aglutinação de termos, como “livrodepoemas”. Há, durante a leitura, um constante decompor e um recompor de significados. O aspecto gráfico interfere diretamente na construção do sentido. “O modo

como o corpo de palavras se comporta entra em perfeita isomorfia com o significado que se quer sensivelmente comunicar” (SANTAELLA, 2007, p. 340).

Um outro exemplo da utilização harmônica dessas técnicas é o poema “Loneliness” (Cf. CAMPOS, Augusto, 1986, p. 25). A consciência da solidão é materializada nos caracteres, havendo a exploração da ambiguidade, o uso dos parênteses, a percepção da folha a cair, em conjunto com a construção sonora.

**l(a**

**le  
af  
fa**

**ll**

**s)  
one  
1**

**iness<sup>12</sup>**

De linguagem semelhante ao haikai e próxima das composições ideogramáticas, o poema se compõe por meio da montagem entre a *loneliness* e a frase *a leaf falls*. Esse recurso permite a leitura de outras palavras: *alone*, *one* e *oneliness*. Além disso, há que se observar a tipografia, que sugere a ambiguidade da letra “1” (ao mesmo tempo letra e número – um), cuja repetição reforça a sensação de isolamento.

De um modo geral, as composições de Cummings apresentam montagens semelhantes à do texto acima. Trata-se da exploração da letra na fragmentação do discursivo.

Esses elementos também estão presentes em Maiakóvski. Além de buscar o lúdico para a forma (visualidade ou mesmo figuralidade), esse poeta busca a liberdade de linguagem para o texto poético, mesclando a composição gráfica com investigações no registro coloquial na arquitetura do texto. “Justaposições vocabulares, equivalentes às montagens einsteinianas, rimas e sonoridades incomuns mostram o poeta como um hábil *designer* da linguagem” (SHNAIDERMAN, 2002, p. 164). Há investigações que atravessam conceitos disciplinares (embora conhecido como um dos representantes do futurismo russo), propondo em sua poesia a utilização de recursos próprios do cinema, por exemplo. Como afirma Einstein, “[...] a poesia também nos proporciona outro esquema, que tem um poderoso

---

<sup>12</sup> “so/ (l/ f/ o/ l)/ (há/ c/ ai).” In CUMMINGS, p. 32-33. (Tradução de Augusto de Campos, 1986).

defensor em Maiakóvski. Em seu ‘verso cortado’, a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do ‘plano’” (EINSENSTEIN, 2002, p. 47). Essas observações podem ser confirmadas em trechos como “Vácuo. Voa nas alturas,/ Nas estrelas esculpindo seu caminho.”<sup>13</sup>

Como afirma o Einsenstein, “aqui Maiakóvski corta seu verso exatamente como um experiente montador o faria ao construir uma sequência típica de impacto” (EINSENSTEIN, 2002, p. 50). Segundo Boris Schnaiderman, Maiakóvski manteve diálogo com as várias vanguardas da época, sendo considerado referência do cubo-futurismo na Rússia e apoiador das ideias dos formalistas russos (2002, p. 47-51). A fundação, em 1923, da revista *LEF* (de *Liévi Front*, Frente de Esquerda, revista ligada ao construtivismo), na tentativa de reunir os escritores e artistas que pretendiam aliar a forma revolucionária a um conteúdo de renovação social, mostra a preocupação do poeta com a renovação da arte.

Em se tratando do caráter visual, é possível ver traços dessa tendência já em cartas e trabalhos seus bem precoces; em carta escrita aos doze anos, já apresenta esta tendência (FIG. 16). Como se pode perceber, está presente na forma do texto a intenção de experimentação com a visualidade na palavra escrita. Também na ilustração que faz para o poema “A Flauta-Vértebra” propõe o exercício visual relacionando texto e imagem, signo verbal e signo visual.

Embora ainda compondo seguindo uma métrica rígida no metapoema “V Internacional”, Maiakóvski menciona as principais mudanças que propõe para a poesia.

## V INTERNACIONAL

Eu  
à poesia  
só permito uma forma:  
concisão,  
precisão das fórmulas  
matemáticas.  
Às parlengas poéticas estou acostumado,  
eu ainda falo versos e não fatos.  
Porém  
se eu falo  
"A"  
este "a"  
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.  
Se eu falo  
"B"  
é uma nova bomba na batalha do homem.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Segundo Einsenstein, esse poema foi publicado na revista *LEF* logo depois da morte do poeta Sergei Yesenin. (Cf. *O sentido do filme*, p. 50).

<sup>14</sup> Tradução de Augusto de Campos, In: SHNAIDERMAN, 2002.

Os cartazes que o poeta produziu durante o governo de Lênin com o objetivo de persuadir o povo a aderir aos princípios da Revolução e que apresentam um cunho artístico poético inegável são também fonte de pesquisa das explorações e inovações do poeta. (FIG. 17). O visual aparece na junção da letra com a imagem gráfica. Como se poder ver, apesar de se encontrar filiado ao Futurismo, Maiakóvski é muito mais que futurista. Conseguindo aliar a concisão a técnicas cinematográficas, extrapola correntes.

Nessa linha experimental, no Brasil, certamente o primeiro nome a ser lembrado é o de Oswald de Andrade. A antropofagia estética, ao lado de sua irreverência, são aspectos de suma importância para as mudanças que se foram operando em poesia. “Poética da radicalidade” é uma expressão utilizada por Haroldo de Campos para se referir a essa poesia (1991, p. 7). Poesia de ruptura, experimental, como fica exemplificado no caráter sintético e imagético de seus poemas, como os de *Pau-Brasil* (1991). O caráter plástico de seus trabalhos é, inclusive, citado no Manifesto Concretista.

O estabelecimento de uma poesia local dessacralizada leva Pignatari a se referir ao poeta tendo em vista os *ready-mades* de Duchamp: “A poesia de Oswald de Andrade é a poesia da posse contra a propriedade. Poesia por contato direto. Sem explicações, sem andaimes, sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações” (*citado por* Haroldo de Campos, 1991, p.26). Nas palavras de Haroldo de Campos, um “*ready-made* linguístico” (1991, p. 26). O poeta não poupava nada quando o interesse era criar com base na antropofagia: releitura, intertextualidade, paródia. Oswald “é quem leva o Modernismo às últimas consequências, no sentido de substituir uma poesia expressiva, plena de uma subjetividade em série, por uma outra criada nos limites de um léxico de expressão objetiva” (MENDONÇA e SÁ, 1983, p. 34).

Há o aproveitamento do linguajar coloquial, espontâneo, em conjunto com a redução da linguagem em prol da objetividade e da síntese, via técnica da montagem, como se pode observar no poema abaixo (ANDRADE, 1991, p. 116).

#### **Fotógrafo Ambulante**

Fixador de corações  
Debaixo de blusas  
Álbum de dedicatórias  
Marquereau

Tua objetiva pisca-pisca  
Namora  
Os sorrisos contidos  
És a glória

Oferenda de poesias às dúzias  
Tripeça dos logradouros públicos  
Bicho debaixo da árvore  
Canhão silencioso do sol

*Pau-Brasil*, afirma Paulo Prado, é “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (1991, p. 58). “É um marco para a poética brasileira, porque formula a primeira construção verbivocovisual de nossa literatura de modo antecipado [...]”, afirmam Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro Sá (1983, p. 34). Na época de Andrade, a literatura brasileira ainda estava “contaminada” com os discursos de um “patriotismo ornamental” (CAMPOS, Haroldo, 1991, p. 5). Por isso, utilizando o seu poder satírico-antropofágico, ele critica a cultura da idealização da Pátria, propondo uma ideia mais crítica de nação.

Sua linguagem é sem ornamentos. Por isso, pode-se afirmar que ele “representava o mais duro golpe até então sofrido pela pompa retórica de nossa linguagem letrada e seu cerimonial alienante – poesia-minuto de Oswald” (CAMPOS, Haroldo, 1991, p. 16).

Um outro trabalho interessante e composto pela espontaneidade do evento é *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918) – um caderno de anotações coletivas (Andrade e seus amigos) composto por materiais de naturezas diferentes, unindo verbal e visual, cores diversas na escrita, colagens, pequenos objetos pessoais, cartas, poema e recortes diversos mesclando linguagens.

Numa linha antropofágica muito próxima de Oswald, surge a Poesia Concreta, assimilando de seus precursores (Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings e Oswald Andrade, dentre outros) a fragmentação do discurso que passa de linear a multifacetado. O movimento é iniciado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari e também pelo suíço-boliviano Eugen Gomringer, em sua obra *Constelações* (1953).

O Concretismo surgiu da necessidade de fazer a palavra funcionar como objeto autônomo, dinâmico, na tentativa da fusão palavra/imagem. É a tentativa de um “salto qualitativo para a poesia”, como afirmam os próprios criadores do movimento.

O exercício visual proposto pelos concretistas se encontra na exploração do diagrama, de um modo geral, e o texto funciona, como nos antecedentes, na junção do verbal com o visual. Desse modo, vários planos de constituição do texto são atingidos pelo exercício experimental: o sintático, o semântico, o léxico, o morfológico, o fonético e o topográfico. O verso é dispensado em prol da prioridade da semiotização do branco da página. Assim, os



textos passam a ser compostos por palavras-ideograma trabalhadas por meio do princípio “verbivocovisual” criado por Joyce.

A Poesia Concreta situou-se como uma poética da objetividade com o intento de criar novas condições operacionais para a elaboração do poema, no quadro da revolução tecnológica. Tecnicamente, os poetas concretos se distinguem dos seus antecessores pela radicalização e condensação dos modos de estruturar o texto poético. Isso implicou, dentre outras características, nas seguintes: maior rigor construtivo em relação às experiências gráficas, maior concentração vocabular, ênfase no caráter não-discursivo com supressão ou relativização dos elos sintáticos, explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro, trânsito livre entre signos verbais e não-verbais (FERREIRA, 2003, p. 52-53).

Assim como Pound, a Poesia Concreta se inspira no ideograma chinês para seu caráter de síntese. Como quer Santaella, a visualidade da poesia concreta deve ser pensada na esteira do visual ideogrâmico e não visual ótico, “o que implica necessariamente a conjunção do olho e do ouvido na correlação com as formas da música, invisíveis aos olhos” (2007, p. 342).

Conforme quer Philadelpho Menezes (1991, p. 29-46), a visualidade do poema concreto pode ser vista como estrutural ao se considerar sua geometria de construção, o jogo de remissões entre os signos e a tendência a um pensamento mais sintético-analógico que analítico-discursivo. Não há, nessa trajetória, grandes espaços para o texto figurativo.

Essa visualidade está atrelada a uma tipografia que se semiotiza junto com o branco da página para espelhar os fluxos desordenados do pensamento. Os procedimentos de Mallarmé, Cummings, Apollinaire, dentre outros, com as letras (tamanhos, tipos, destaques por negritos, itálicos, dentre outros), com a pontuação (dispensada pela constituição semiótica do texto) e envolvendo fotografia, cinema, matemática, cibernética, publicidade, teorias linguísticas, dentre outros, são buscados para a construção da técnica concretista. O conhecimento do espaço gráfico passa a ser a lei. As palavras se articulam pela posição que ocupam no espaço da página (“palavra puxa palavra”). Concretismo: geometria da disposição das palavras no espaço.

O que se buscou com a poesia concreta foi recuperar a especificidade da própria linguagem poética, a materialidade do poema e a sua autonomia, a partir de uma revisão e radicalização dos procedimentos da poesia moderna e da elaboração de um novo projeto criativo no contexto das novas mídias (CAMPOS, Augusto, 1995).

A participação ativa do leitor é outro item norteador, tendo em vista sua multiplicidade e tendência ao sensitivo.

A poesia concreta [...] redescobre uma sintaxe espacial de justaposição, em que as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente, sendo essa posição relativa mais importante como linguagem do que os próprios elementos semânticos evolutivos (MELO e CASTRO, 1993, p. 44).

O poema toca as feições do objeto ou se torna objeto de fato. É o que se pode observar em *Poemóviles, Caixa Preta, Viva Vaia*, de Augusto de Campos.

Em relação à preocupação dos poetas concretistas em buscar sempre acompanhar os avanços tecnológicos, são históricas as projeções de poemas por meio de raio laser na Av. Paulista, quando do aniversário da cidade de São Paulo em 1990.

Embora se proponham fazer algo, de certa forma, diferente dos concretistas, os neoconcretistas mantêm uma estreita relação com aqueles em termos estéticos, ainda que tentem explicitar mais acentuadamente o processo de recepção dos textos. Ao fundar o movimento (1959), Ferreira Gullar e seus adeptos (Reynaldo Jardim e artistas plásticos como Lygia Clark e Hélio Oiticica) tinham como uma das suas principais preocupações a participação do leitor.

A manipulação do texto se tornava possível por meio de dobras, recortes, instaurando o conceito de livro-objeto (este também buscado pelo Poema-Processo, como se verá mais adiante) num espaço intersticial da literatura com outras artes. “O Formigueiro”, poema de Gullar, é um bom exemplo dessa tendência. Esse poema possui uma versão animada do próprio autor, que também disponibilizou a animação de outros textos em sua página na internet.<sup>15</sup>

Ao Poema-Processo para o qual interessa, em primeiro lugar, a experiência com o texto, importa o processo e não o produto simplesmente. O poema passa a ser objeto manipulável.

Poema/Processo: a consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal, embora seja de origem brasileira, desprendida de qualquer regionalismo, pretendendo ser universal não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade (DIAS-PINO, 1973, p. 06).

Nessa linha, o movimento conceitua poema diferente de poesia (passando o primeiro a designar o processo e a segunda, a análise, o caráter interpretativo) e chega a

---

<sup>15</sup> Ver em: <[http://literal.terra.com.br/ferreira\\_gullar/epoemas/index.shtml](http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/epoemas/index.shtml)>. Acesso: em fev. de 2010.

propor o poema sem signos verbais,<sup>16</sup> rompendo com a própria tipografia numa visualidade sem palavras (uma de suas mais radicais propostas).

Nesses casos, o signo verbal cede lugar a formas geométricas, assemelhando-se ao poema semiótico, porém sem chave léxica. Assim, o poema sem palavras indica outros caminhos de pesquisa quanto aos códigos a serem utilizados.

O poema é antidiscursivo porque sai da área da linguagem verbal e qualquer leitura neste sentido é estranha ao poema, pois ele se realiza exatamente na área semiótica, que foge à língua e este é o seu específico. Isto é diferente do antidiscursivo do Grupo Noigandres que pretendia acabar com o discurso pela percepção imediata da estrutura e leitura imediata da palavra, num procedimento de colapso do discurso, que se comprimia ao instante sem duração, com a simultaneidade gerada no ato de leitura, pela percepção gestáltica (MENDONÇA e SÁ, 1983, 131).

Nesse sentido da pesquisa com códigos diversos, é importante a presença de Álvaro de Sá no movimento, por meio da inserção da divisão concatenada em quadros, a exploração da onomatopeia, do balão e de recursos advindos de suas criações em quadrinhos.<sup>17</sup>

O movimento defende que era “preciso espantar pela radicalidade”, como afirma Dias-Pino.

O poema visual passa a se constituir por um diagrama de decifrações, desencadeando estruturas sempre novas. Para os poetas do processo, o problema da poesia é menos o verso que o caráter unidirecional da linguagem. Abrir as perspectivas de recepção para a cocriação aparece como primordial. Há uma cadeia onde um elemento é afetado pelo seu anterior e afeta o seu posterior numa interação entre todos os constituintes do poema. Os versos (ou segmentos) devem manter uma relação entre si que possibilite o acesso por várias entradas. É a proposta de texto em devir (FERREIRA, 2003, p. 55).

Em suas postulações, o movimento defende como pressupostos: núcleo de criação, versão e contraestilo. O núcleo de criação é composto por aquilo que está em processo, Como Dias-Pino afirma, “poemas se fazem com processos, não com palavras”. O núcleo de criação é uma matriz geradora de séries que garantem a mobilidade por meio do desencadeamento de textos sempre novos. É nesse sentido que se encontra a versão que, por sua vez, é conclamada pelos modos de recepção do poema no sentido de dar liberdade para que o leitor faça a sua releitura do texto. A questão do provisório e do relativo é inserida na natureza de ser do poema. Nesse sentido, são importantes a utilização de signos da cultura de

---

<sup>16</sup> O Poema-Processo é apontado por Philadelpho Menezes como o primeiro a criar poemas sem nenhuma palavra. (Cf. 1998, p. 59).

<sup>17</sup> Mais informações podem ser obtidas em KAC, 2004, p.248.

massa e o caráter de consumo que o poema deve apresentar. O contraestilo não prevê tendências recorrentes de produção em prol da valorização do que há de único em cada poeta e cada poema. Portanto, a cada novo poema, um novo processo informacional. O grau máximo dessa consideração contra o estilo acontece quando se considera que o importante não é que a informação seja estética, mas sim que seja funcional. Na forma de recepção, reside a funcionalidade do poema-processo (“só o consumo é lógica”), que se torna objeto.

Nesse sentido, é interessante a leitura do livro-poema *A ave* (FIG. 18), de Dias-Pino. A cada parte do poema impresso no papel segue uma outra folha com traços que indicam, a partir da superposição, a ordem de leitura. “1) A AVE VOA DEnTRO de sua Cor; 2) polir O voo Mais que a Um ovo; 3) que taTEar é seu ContORno?; 4) suA agUda cRistA compLeTA a solidão; 5) assim é que ela é teto DE seu olfato; 6) a curva amarGa SEU voo e fecha um TempO com Sua fOrma”. Há a abertura para que o leitor inicie, à sua escolha, a leitura, dentre várias possibilidades da combinatória.

Outro experimento fundamental para entender o movimento é *Solida* (FIG. 19), também Dias-Pino. Neste poema-processo, desconsideram-se as supostas divisões entre as artes. O poema é tátil, além de visual; trata-se de um livro-objeto em linguagem escultural que deve ser manipulado pelo leitor. Na montagem do “texto”, o verbal cede lugar ao não verbal por meio da substituição de códigos. E, do texto, passa-se à escultura, consequentemente. O leitor deve manusear as “páginas-pranchas” e formar a escultura proposta. Trata-se de uma nítida ruptura com o suporte convencional da poesia – o papel. O texto sempre em construção, quando o movimento leva suas premissas às últimas instâncias, não cabe mais na página impressa.

Augusto de Campos, comentando a respeito de *Solida*, afirma que

o “Poema Espacial” compõe-se de nove palavras extraídas de uma palavra núcleo (‘solida’): 1) ‘solidão’, 2) ‘só’, 3) ‘lida’, 4) ‘sol’, 5) ‘saído’, 6) ‘da’, 7) ‘lida’, 8) ‘do’, 9) ‘dia’. [...] A apresentação é revolucionária. Ao invés de livro, uma caixa contendo quarenta cartões. Só nos dois primeiros se encontram palavras. No nº 1, comparecem a palavra ‘solida’ e as nove derivadas, na ordem estrutural das versões anteriores (as letras iguais alinhadas em faixas verticais). No segundo, só a palavra-geradora; as letras das demais são substituídas por vírgulas (como na segunda versão). No terceiro e no quarto, traços, curvas e círculos tomam o lugar das palavras, mantido o mesmo esquema. A seguir formam-se cinco séries de nove cartões – cada um reservado a uma palavra – onde os círculos e os traços, em azul ou em vermelho, se vão gradativamente libertando da estrutura posicional primitiva, para recodificar as letras em novos signos geométricos e arbitrários. A primeira página serve, pois, de chave vocabular a todas as outras variações (CAMPOS, 1966, citado por KAC, 2004, p. 233).

A *Enciclopédia Visual*, de Dias-Pino, é um exemplo de derivações do movimento, pois é uma pesquisa em constante construção. Trata-se de uma infinidade de imagens colecionadas e/ou editadas pelo autor. *A marca e o logotipo brasileiros*, de 1974, é considerado o primeiro volume da série, “Sua proposta é *ad infinitum*, com a pretensão de cobrir o conhecimento imagético universal” (SILVEIRA, 2001, p.183).

O 2º Festival de Pirapora, em 1969, mostrou a intenção dos poetas do Processo de levarem a poesia para o âmbito popular. A poesia, antes objeto da elite intelectual, manifestou-se à massa. O poeta é profissionalizado como criador de objetos, programações operacionais, visuais, e o seu papel é transformar o poema em cultura de massa, algo mais acessível.

É importante notar que alguns dos poemas-processo são concebidos no âmbito do *happening*. Em 1968, durante a 2ª EXPO, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, os poetas envolvidos realizaram um protesto por meio de um ato coletivo de rasgar livros de “poetas discursivos”, reagindo não só contra a linguagem linear,<sup>18</sup> mas também contra a indiferença até então diante do movimento que se formava. Em 1970, fizeram um Pão-poema de dois metros, deglutido coletivamente na rua com toda uma questão simbólica envolvida.

É interessante perceber como a estética do Poema-Processo e mesmo da Poesia Concreta interferem diretamente em outras áreas que não a literatura. Há uma pesquisa interessante realizada por Ângelo Mazzuchelli Garcia (2008) em que ele faz aproximações entre literatura e design gráfico e, por meio dessas, aprofunda reflexões acerca do livro em formato eletrônico.

Outra questão a ser abordada é a relação do movimento com a Arte Postal (a ser retomada no próximo capítulo), por meio do esquema de trocas de correspondência entre poetas, em um grupo que chegou a ter cerca de duzentos e cinquenta participantes.

A ruptura instaurada pelo movimento com o signo verbal também pode ser encontrada na Poesia Semiótica, sem palavras e com chave léxica indicando as convenções do texto. Publicado na revista *Invenção*, de 1964, o manifesto dessa poesia previa regras para o direcionamento da ação do leitor. Os *Logogramas*, de Pedro Xisto, poemas que exploram a visualidade da letra, são um bom exemplo de poesia semiótica.

Há ainda outras manifestações que, embora não tenham o mesmo vulto das citadas anteriormente, são importantes para completar o percurso histórico que neste capítulo se constrói.

---

<sup>18</sup> Trata-se da ruptura com o falso caráter imutável do poema.

“La poesia para y/o a realizar”, de Edgardo Antonio Vigo (1970 – Argentina), é claramente um chamado à ação do leitor. A poesia Inobjetal (Surge no Uruguai por volta de 1971, desenvolvida por Clemente Padin) apresenta objetivo similar ao propor a “linguagem da ação”.

Mário Chamie, por meio da Poesia Práxis, trabalha com a interatividade cinestética dos não-objetos. A palavra propriamente dita é o objeto de valor para o movimento, não podendo haver signos soltos, autônomos no texto. O que pode ocorrer é o destaque de umas sobre as outras em virtude de suas características fonéticas. A palavra, mais que objeto, é energia transformável.

A Poesia Viva, que teve seu início na década de 1960, é outro movimento de abertura do texto poético. Fernando Aguiar, estudioso e praticante da Poesia *Performance*, afirma que a

*performance* possui uma série de componentes que podem ser explorados esteticamente. Conceitos como o tempo, o espaço, o movimento/ação, a tridimensionalidade, a cor, o som, o cheiro, a luz, e, principalmente, a presença do poeta como detonador e fator de consecução do poema, interligado a uma quantidade ilimitada de objetos, intenções, técnicas e tecnologias, revolucionam completamente a leitura do poema, conferindo-lhe uma outra dimensão e proporcionando ao leitor/fruidor o "poema total", o poema em sua plenitude comunicacional e informacional (AGUIAR, 1992, 146, citado por ANTONIO, 2005, p. 45).

É importante também lembrar a Poesia Experimental Portuguesa, iniciada na década de 1960, e a busca dos poetas por uma poesia que saísse do lugar comum do verso e da composição clássica, inserindo-se na retomada do Barroco (Neobarroco) ou se ligando à Poesia Concreta. Melo e Castro é apontado por Ana Hatherly (1995, p. 188) como o que mais concretista foi: quebra com o academicismo do passado e resgata dele o que há de dinâmico. Nascida em meio à ditadura militar, a Poesia Experimental tem não só postura estética, mas também importante postura política, sendo poesia de contestação, uma vez que o movimento acontece durante a repressão militar.

Vivemos o tempo do signo. O tempo em que a poesia deixou definitivamente os discursos para entrar no domínio das formas, no terreno do audiovisual e na dimensão da tátil. Aliás, não poderia ser de outro modo, considerando que toda a nossa estrutura vivencial se baseia nos indícios, nos sinais, nos símbolos, nos códigos. É numa floresta semiótica que existimos e comunicamos (AGUIAR, 1985 poemografias, citado por HATHERLY, 1995, p. 188-189).

Como aponta Hatherly (1995, p.187), os dois nortes de influências da Poesia Experimental Portuguesa foram a revisão de valores estruturais do Barroco e a Poesia Concreta brasileira. O movimento tem, por conseguinte (herdado do Concretismo), o seu ponto forte no reposicionamento do leitor que precisa participar para que o texto se construa de fato.

O movimento parece demonstrar conhecimento de causa quando, ao invés de romper de modo iconoclasta com o passado, se propõe a fazer uma espécie de revisão, ligando-se àquilo que encontra de dinâmico em outras tendências.

Como se pode perceber, as mudanças ocorridas a partir da década de 1950 são paradigmáticas para a poesia, pois caminham do que há de mais minucioso no trabalho – a letra, a palavra (a matéria) – até a abertura máxima do acesso ao texto que passa a depender do leitor para se constituir.

Uma outra questão a ser considerada é a aproximação dos experimentos abordados por meio da exploração da espacialidade. Como se pôde perceber, é inerente à maior parte dos poetas citados a preocupação com a utilização do espaço da página. Alguns experimentos não só endereçam o texto aos elementos para além do papel, como também o fazem depender de fatores externos a esse meio para se realizar enquanto materialidade.

## CAPÍTULO 2 – POESIA, ARTE E COMPUTADOR: ALGUMAS QUESTÕES

[...] fica evidente que a tecnologia dilata as fronteiras do passado, abre perspectivas para o futuro e coloca em crise o presente, abrindo novos potenciais para a invenção.

J. Plaza & Mônica Tavares

O objetivo do presente capítulo é situar a poesia digital no cenário de investigações artísticas acontecidas na segunda metade do século passado, impulsionadas pelo desenvolvimento e pela multiplicação de uma série de pesquisas midiáticas bem como pelo surgimento do computador. Caminhou-se, durante século XX, sobretudo em sua segunda metade, em direção à hibridização de linguagens por meio da conjugação de diversos meios.

O percurso histórico e os experimentos a estudar serão considerados, especialmente, sob três aspectos: a utilização do computador para práticas artísticas; a aproximação entre arte e vida e a expansão da linguagem artística por meio da utilização das mídias que foram surgindo, tornando cada vez mais forte a relação entre arte e comunicação. Além dessas três, há uma outra questão a ser observada, que é a aproximação arte/ciência nas últimas décadas, embora não seja aqui enfatizado.

Como será possível perceber ao longo deste capítulo, não há possibilidade de organizar de modo cronológico e, ao mesmo tempo, temático o percurso histórico que aqui se pretende focar, dada a sua multiplicidade. Então, para facilitar o entendimento do que se pretende explicitar, opta-se pela organização temática.

Também não é objetivo do presente capítulo uma análise aprofundada do tema. O que se propõe é perceber o contexto artístico no meio do qual a poesia digital é trabalhada. Para isso, toma-se como referenciais *Arte e Mídia*, de Priscila Arantes, *Arte Telemática*, de Gilberto Prado, *Arte e Mídia*, de Arlindo Machado, *Novas mídias na arte contemporânea*, de Michael Rush, e *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, de Lúcia Santaella.



## 2.1 Poesia e computador – primeiros passos

Conforme Frank Popper (1993, p.78), as origens da *computer art* podem ser associadas a 1952, com a realização de *Electronic Abstractions*, de Ben F. Laposky, nos Estados Unidos. Geravam-se ondas eletrônicas que eram exibidas em osciloscópios de raios catódicos e depois as fotografavam para exibição.

Oscillographic art might be considered as a kind of visual music, as the basic waveforms resemble sound waves. I used sine waves, saw tooths, square waves, triangular waves, and others in various combinations, modulations, envelopes, sweeps, etc. Oscillons usually are not accidental or naturally occurring forms, but are composed by the selection and control of the oscilloscope settings and of varied input circuitry. I used especially modified oscilloscopes for this work, as well as some of my own specifically designed electronic instruments<sup>19</sup> (LAPOSKY, s. d.).

As primeiras experiências envolvendo literatura e computador remontam a 1959, com o poema permutação “I am that I am”, de Brion Gusin. Trata-se de um texto estocástico, com variação randômica.

Em se tratando de pesquisa em poesia permutatória, o grupo OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – França) é considerado o precursor com poemas feitos por cálculo de computador, ainda nos anos 1960/70. Interessados nas mudanças da linguagem poética, os escritores do grupo se dedicam a trabalhar a escrita literária por meio de regras e restrições: escrever sem a letra “e”, com apenas uma vogal, com recursos permutacionais, escrever um texto que mantenha a mesma estrutura sintática de outro. Por meio do cálculo matemático, demonstravam que o poeta, ao lidar com certos aparatos, passaria a arquitetar não só o verso, mas uma série de fatores e procedimentos na mediação texto/ leitor. *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, por exemplo, é composto por sonetos que, combinados entre si, geram milhões de poemas diferentes.

Outros exemplos de experimentos criados sob essa perspectiva são os “Inventários”, a “Anterima”, de Le Lionnais e os “Sonetos irracionais”, criados por Jacques Bens. Palíndromos, poemas cujos versos se iniciam com a mesma letra e poema com versos

---

<sup>19</sup> “A arte oscilográfica pode ser considerada como um tipo de música visual, como as formas de ondas básicas lembram ondas sonoras. Eu usei ondas de seno, dentes de serra, ondas quadradas, ondas triangulares, e outras em várias combinações, modulações, envelopes, varreduras, etc. Oscillons geralmente não são formas acidentais ou que ocorrem naturalmente, mas são compostas pela seleção e controle das configurações osciloscópicas e do circuito variado de estímulos. Eu usei osciloscópios especialmente modificados para este trabalho, bem como alguns instrumentos eletrônicos específicos desenvolvidos por mim.” (Tradução nossa).

de tamanho progressivo (começando com uma sílaba e aumentando sucessivamente de tamanho) são largamente explorados pelo grupo OULIPO.

Os experimentos do grupo se pautam naquilo que Pedro Reis (2004a, p.49) denomina constrangimentos em relação às formas tradicionais da linguagem para o surgimento de estruturas novas, trabalhando o texto como virtualidade, como campo de possíveis para que o experimento se abra, materialmente, ao leitor.<sup>20</sup> Há a busca pelo aleatório e pelo combinatório, o que é interessante para perceber que há uma lógica que envolve a produção de poesia em computador e não o computador ditando essa lógica.

Outras iniciativas se sucederam nessa linha oulipiana de investigação. Nanni Balestrini, poeta italiano, já na década de 1960, construiu um experimento, por meio de computador. Em *Tape Mark I* (FIG. 20) e *Tape Mark II*, há o processamento de reportagens jornalísticas, poemas e outras fontes compondo um todo fragmentário muito próximo ao que os poetas portugueses têm feito no projeto *Po-ex*<sup>21</sup> numa exploração do probabilístico.

No Brasil, Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto experimentaram, ainda na década de 1960, a elaboração de poemas por meio de computador, misturando textos já existentes e suprimindo letras de poemas. No Canadá, pode-se citar Jean Baudot, com *La machine à écrire* realizada em 1964 por meio da criação aleatória de frases geradas por uma gramática rudimentar instalada no programa.

Em se tratando da divulgação dessa estética ainda em nascimento, logo se começa a investir em publicação e estudos críticos. Já em 1973, é publicada nos Estados Unidos a antologia *Computer Poems*, editada por Richard W. Bailey, e, em 1974, na Alemanha, Carole McCauley lança seu livro *Computers and Creativity*.

Na mesma linha do Oulipo, surge na França o grupo A.L.A.M.O. (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*), formado pelos oulipianos Paul Braffort e Jacques Roubaud (1981), com o propósito de construir literatura com o auxílio do computador, numa tentativa de libertar o poema do papel. Como exemplo, tem-se a releitura para a informática dos *Cent mille milliards de poèmes* e, sobremaneira, a geração automática de textos.

Pedro Barbosa, cuja obra será retomada no capítulo 8, em 1975 já trabalhava com poesia combinatória via computador. Seu trabalho de maior destaque é o *Sintex*, um gerador de textos que tem apresentado ressonâncias na produção poética da atualidade.

---

<sup>20</sup> Cage, quando propõe seus mesósticos, aproxima-se dos oulipianos na medida em que explora com a visualidade. (Cf. REISA, 2004, p. 55).

<sup>21</sup> Ver em: <www.po-ex.pt>. Acesso em: mar. de 2010.

Na França, a constituição do grupo L.A.I.R.E (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Écriture) dialoga com essas possibilidades. Fundado por Philippe Bootz, Frédéric de Velay, Jean-Maire Dutey, Tibor Papp e Claude Mailard na década de 1980, o grupo integra imagem, som e texto num mesmo suporte, interfaceados pelo computador. Funda-se a revista *Alire*, cuja importância no cenário da poesia é incontestável.

Como se percebe, há um apelo geral nas últimas décadas do século XX para a pesquisa poética envolvendo a máquina. E, mais que exercícios ao modo dadaísta de constituição do texto, que teria uma semântica sempre à deriva do ilógico, a pesquisa aqui caminha em direção à formulação de métodos para que a tarefa de organização da matéria poética possa ser delegada ao computador sem a perda do teor comunicacional que esse apresenta.

Por outro lado, a figura já insistentemente conclamada pelos textos das primeiras décadas do século XX – o leitor – continua sendo objeto de pesquisa. Essa investigação das possibilidades oferecidas pelo computador bem como a abertura do texto à participação são propostas também presentes nas outras artes, como se pode ver a seguir.

## **2.2 Religação arte e vida**

Uma das consequências das pesquisas acerca dos modos de envolver o espectador no processo artístico é a aproximação entre arte e vida. Desde as vanguardas de início do século XX, a sacralidade do objeto estético vinha sendo contestada. O que ocorre, então, na segunda metade desse século, é a continuidade dessa pesquisa e, por vezes, sua intensificação. Basta lembrar as atitudes subversivas do grupo *Fluxus* para comprovar isso.

Grande parte dessas investigações se deve, de antemão, ao caminho já percorrido por Marcel Duchamp, cuja importância está para além do que ele fez – está na repercussão que seus questionamentos conseguiram. Ao perguntar insistentemente sobre “o que é arte” numa era de virada paradigmática e, ao redirecionar a percepção por meio dos sucessivos estranhamentos causados pelos seus *read-mades*, sua influência se tornou profunda.

Dadaísta na atitude, até mesmo seu *The Large Glass* (O grande vidro) (FIG. 21) é atingido pelo acaso quando se quebra e, por isso, permanentemente inacabado, diz mais talvez que se estivesse “inteiro”.

A partir de Duchamp, quando se fala em questionamento da aura do objeto estético, do conceito de arte, da aproximação da arte com a vida cotidiana das pessoas, fica difícil não considerar sua influência nos movimentos artísticos, sobretudo na segunda metade do século XX, dada a importância que suas realizações tiveram por meio de seu espírito inquietante e iconoclasta.

### 2.2.1 *Fluxus*

O grupo *Fluxus*,<sup>22</sup> fundado por George Maciunas em 1961, apresenta como uma de suas premissas a aproximação dos acontecimentos artísticos ao meio comum das pessoas bem como a inserção dessas nos processos artísticos realizados. Estruturas hierarquizadas e a sacralidade do objeto artístico museológico são questionadas constantemente. Trata-se de um movimento “entre mídias” envolvendo *performances* minimalistas, filmes, vídeos, instalações, dentre outros. Por isso, ele é frequentemente descrito como movimento intermídia, empregando aqui o conceito de Dick Higgins (1997).

Maciunas organiza apresentações com participação de músicos, poetas, artistas plásticos, cineastas ligados a John Cage,<sup>23</sup> numa tentativa de reagir contra as formas tradicionais, propondo uma arte que flui. O objetivo do movimento já se encontra no seu próprio nome, pois, originária do latim, a palavra *flux* significa uma atividade em permanente mudança. Por isso, *Fluxus* experimentava, acentuadamente, em *happenings* e desconsiderava a divisão entre disciplinas numa postura irônica e contestatória da arte conceitual.

De espírito contestador semelhante ao Dadaísmo, no manifesto do movimento, Maciunas descreve o movimento como Neodadaísmo em várias artes.

To establish artist's nonprofessional status in society,  
he must demonstrate artist's dispensability and inclusiveness,  
he must demonstrate the selfsufficiency of the audience,  
he must demonstrate that anything can be art and anyone can do it.<sup>24</sup> (MACIUNAS,  
1963).

---

<sup>22</sup> Participavam do movimento artistas de vários países como Japão, Holanda, Canadá, Alemanha, França, Itália, Estados Unidos e Espanha, tais como Vostel, Paik, Beuys, Dieter Roth, John Cage, George Brech.

<sup>23</sup> Cage apresenta forte interferência nas práticas do grupo quando propõe uma música que contém ruídos, interferências do meio e a aleatoriedade em experimentos multimídia.

<sup>24</sup> Para conferir o estatuto de não profissional do artista na sociedade, / ele deve demonstrar dispensabilidade e inclusividade do artista, / ele deve demonstrar a autossuficiência da audiência, / ele deve demonstrar que tudo pode ser arte e qualquer um pode fazê-lo. (Tradução nossa).

“Promote a revolutionary flood and tide in art, promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals”<sup>25</sup> (MACIUNAS, 1963). Portanto, há a intenção de criar um ambiente sociocultural que facilitasse a circulação de uma nova comunicação estética em oposição aos cânones e às convenções.

O Fluxus incorporaria, em si mesmo, todos esses elementos fundantes de uma arte conceitual e híbrida. Híbrida porque, efetivamente, sua materialidade não será mais fixa na tela de um quadro, mas sim maleável e instável, fluirá (“flux”) pelo espaço corporal, performático, ambiental, musical, eletrônico e participativo, público (AZZI, 1995, p. 60-70).

Um exemplo de ação contestatória é a atitude de Mieko Shiomi ao pedir aos participantes, após uma apresentação do grupo, que relatassem exatamente o que havia acontecido. Tal tarefa tornou-se “um manifesto contra a arrogância da arte em museus, bem como uma ação participativa porque as pessoas se reuniram para realizá-la” (Rush, 2006, p. 18).

As apresentações se tornaram festivais contendo *performances*, *happenings*, instalações que percorrem parte da Europa. O festival *Fluxus*, organizado por Joseph Beuys, ocorrido na Alemanha em 1962, do qual participaram Nam June Paik, Wolf Vostel, Robert Filiou, Georges Brech e Dick Higgins, foi importante no sentido de abrir a perspectiva social das experimentações e se ligar diretamente à realidade cotidiana. Como afirma Juliana Franco, “se, através dos *Ready-Mades*, Duchamp introduz o cotidiano na arte, *Fluxus* dissolve a arte no cotidiano” (2002, p. 67).

Nesse sentido, a preocupação constante de propor experimentos estéticos nos formatos das instalações é algo importante, pois instaura uma nova maneira de recepção, alterando não só os espaços de contato com o objeto artístico, mas também estimulando os artistas a repensarem a constituição dos objetos para atender os novos anseios do espectador, contribuindo para quebrar a contemplação. *Slipcover* (1966), de Les Levine, *Video Corridor* (1968), de Bruce Naumann, e a instalação *Wipe Cycle* (1969), de Frank Gillete e Ira Schneider, comprovam isso. Em *Cut Piece* (1964), *performance* de Yoko Ono, o público era convidado a cortar pedaços de suas roupas. Como afirma Priscila Arantes, “[...] o público é chamado a ‘viver’ a obra” (2005, p. 37).

---

<sup>25</sup> Promover uma enchente da maré revolucionária, na arte, promover a arte viva, antiarte, promover a ARTE NÃO REALIDADE a ser compreendida por todos os povos, não só os críticos, dilettantes e profissionais. (Tradução nossa).

Quando a arte sai da mera exposição para se situar como acontecimento num determinado tempo e num determinado espaço de ação, ela anuncia, deliberadamente, a abertura à interferência do externo. Se, numa exposição de arte, o entorno já poderia interferir na constituição dos objetos estéticos expostos, quando se considera a instalação, o *happening*, a *performance*, isso se torna preponderante, pois o experimento artístico se transforma em evento e depende do entorno, das ambiências criadas para se constituir. Esse momento histórico se torna ainda mais importante para o presente estudo quando se considera a semelhança entre esse “acontecer” da obra *fluxus* e o da poesia digital, ambas colocando a realização artística dependente de espacialidades e até mesmo de sensorialidades. Essa relação se acentua um pouco mais devido ao teor de processo que ambas explicitam.

Os eventos do Fluxus tornaram-se, portanto, as incorporações perfeitas da máxima de Duchamp de que o espectador completa a obra de arte. De fato, com o Fluxus, o espectador não apenas completa, mas torna-se realmente a obra de arte, com sua participação direta no evento (RUSH, 2006, p.19).

Há vários experimentos em poesia digital (como será visto nos capítulos 5 e 6) que não existem, de fato, sem a interferência do receptor.

Os denominados *fluxufilmes* se encaixam na tendência do grupo à contestação, variando sua temática desde a ênfase de cenas banais do cotidiano até trabalhos elaborados de posicionamento político ou mesmo envolvendo a revolução sexual que estava acontecendo naquela época. São cerca de 40 filmes realizados por membros do grupo na contracorrente do cinema de grandes produções. Exemplar nessa categoria e referência para vários “fluxufilmes” é *Zen 19 for Film* [Zen para filme] (1962-64), de Nam June Paik, exibido em *Fluxhall* (o apartamento de Maciuna em Canal Street, Nova York). São 1000 pés de película de 16mm projetados sobre a tela durante 30 minutos. Trata-se, como aponta Rush, de “uma instalação dos primeiros tempos (um quadro vivo consistindo em uma tela caseira de cinema, um piano vertical e um contrabaixo)” (2006, p. 19).

Bruce Jenkins afirma que Paik, com sua ousadia, “instilou um aspecto de *performance* no contexto da tela e, ao fazê-lo, libertou o observador das manipulações tanto do cinema comercial quanto do cinema alternativo” (citado por RUSH, 2006, p.19).

Instalações e *performances* podem ser consideradas molas propulsoras do diálogo entre procedimentos de artes e meios diferentes, contribuindo intensamente para as aproximações arte-vida. Há um espaço constituído para ser habitado não só pelo experimento

estético, mas também pelo receptor, e isso faz com que este último tenha seu papel semiótico evidenciado no processo.

É o habitar que traz esse caráter semiótico para o participante. Lembrando: habitar não significa simplesmente estar permanentemente num determinado lugar, mas adentrar suas dobras, suas nuances e compor, junto com o entorno, uma substância só (esse aspecto será mais desenvolvido no capítulo 4). Não é sem motivos que Diana Domingues afirma que “as instalações são um *habitat* para o corpo” (2002, p. 135). Desse modo, pode-se dizer que a arte passa a ser um espaço que recebe o receptor e, para isso, materialidade estética se une a espaço para formar ambiências. Quanto mais esse clima de ambiência se instaura, mais essa arte se faz evento.

Embora não seja objetivo do presente capítulo estudar todas as tendências estéticas que se destacaram no movimento de aproximação da arte com o cotidiano, relembrem-se, além de Fluxus, também alguns momentos que, mesmo não sendo analisados em pormenores, são importantes nesse cenário.

A arte cinética, ao inserir vibrações no objeto estético, contribui para o enfoque da arte como processo dinâmico. Os aparelhos cinecromáticos de Abraham Palatnik deslocam o quadro do estático para o performático. O primeiro deles (*Azul e Roxo*) foi exposto na Bienal de 1951. Em *Vibração*<sup>26</sup> (1965), de Jesus Soto e Júlio Le Parc, o efeito de vibração da obra dependia da movimentação do espectador para acontecer.

A *Arte Povera* (Arte Pobre), surgida na Itália nos anos de 1970, tinha como objetivo, no empobrecimento da arte, a eliminação de quaisquer barreiras entre arte e cotidiano.

A *Pop Art*, surgida em meados da década de 1950, contribui para a ruptura das fronteiras entre alta cultura e cultura popular ao empregar objetos do cotidiano como matéria-prima. Por isso, apresenta, como uma de suas principais funções, a estetização dos meios de massa e a sociedade de consumo trabalhando com televisão, fotografia, quadrinhos, cinema e publicidade. Com isso, o ganho da arte foi o de se aproximar das massas, além do fato de, a partir de então, os museus começarem a comportar também filmes e fotografias.

Quando Andy Warhol ressignifica imagens da cultura de massa, quando Donald Judd e Dan Flavin empregam tijolos e lâmpadas de néon em suas obras e quando Claes Oldenburg emprega objetos do cotidiano (hambúrgueres, cachorros-quentes e sorvetes),

---

<sup>26</sup> Trata-se de uma escultura composta por uma estrutura de arames.

ressalta-se, mais que os próprios objetos, a atitude que neles se pode imprimir. O objetivo das manifestações/exposições que aconteciam era a crítica irônica da sociedade de consumo.

Andy Warhol, em seus retratos das atrizes Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, dentre outros, propõe a imbricação de vanguarda com mito hollywoodiano para mostrar o esvaziamento do sujeito quando assume personalidade pública. Em seus filmes, por vezes, misturava tempo fílmico com tempo real, por exemplo, ao apresentar, em *Sleep* (1963), o ator John Giorno dormindo durante seis horas diante de uma câmera parada. Como indica Santaella, os artistas queriam mais que tomar parte na cultura de massa, reafirmar o estatuto da *Pop art* como “uma arte agora inserida em uma sociedade industrial, cuja produção artística deveria também ser industrializada, do que decorre que ‘arte industrial’ poderia ser um outro nome para a arte *pop*” (2005, p. 40). Não se trata de repetir os mitos massivos, mas traduzi-los conforme um olhar crítico.

Ainda conforme essa relação estabelecida entre arte e cultura de massa, pode-se abordar o acordo entre arte e comunicação que vai se desenhando por meio das experimentações em mídias diversas. Arte e comunicação se imbricam de tal forma que aspectos de uma passam a migrar para os de outra sem qualquer necessidade de separação.

Nas décadas de 1970 e 80, com o surgimento e a facilitação de acesso aos meios de produção tecnológicos: as fotocopiadoras, os diapositivos, os filmes super 8 e 16mm, o *offset*, o equipamento portátil de vídeo, o videocassete interativo, houve uma expansão das experimentações e dos diálogos intersemióticos. As trocas ocorrem nas duas direções: arte-comunicação e vice-versa. No Brasil, um dos momentos mais destacados sobre a arte como participação é aquele em que se dá a criação das obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Os *Parangolés*, de Oiticica, os *Bichos*, de Clark, são exemplos disso. O receptor se transforma em um dos elementos de constituição do objeto estético. A estesia do processo aponta para o fato de que, além da mera visão ou da mera audição, o objeto artístico também torna presente a percepção pelo tátil, pela manipulação – a arte passa a ser sentida através da pele. Como afirma Vera Casa Nova, “o trabalho de leitura das obras proposto por eles (Clark e Oiticica) envia à pluralidade, à virtualidade. Falar do plural significa que o sentido é potencialmente múltiplo, que há uma infinidade virtual de sentidos” (CASA NOVA, 2002, p. 30).



### 2.3 Videoarte, videopoesia e holopoesia

A videoarte traz a inserção da temporalidade como um dos grandes ganhos na arte e na poesia (quando da videoarte deriva a videopoesia). Sendo entendida como uma experimentação audiovisual caracterizada pela interpenetração de signos provenientes de vários regimes semióticos, pois envolve a imagem, o áudio, o texto, a animação, dentre outros, esse tipo de trabalho foi decisivo para as mudanças na arte da década de 1960 até a contemporaneidade.

Além dos trabalhos do grupo *Fluxus*, em si, dentre os pioneiros da videoarte, podem ser citados Nam June Paik e Wolf Vostel. Vostel criou trabalhos multimídia abarcando *performances* e *happenings* tendo aparelhos de TV como componentes desses processos. Preferia atuar em lugares públicos para um maior envolvimento do espectador e para, provavelmente, atingir melhor o objetivo de crítica da realidade muito presente em seus trabalhos.

Vostel apresenta trabalhos variados. Ready-mades, *performance*, ambientes, vídeo. Suas investigações estão quase sempre ligadas à problemática da destruição, da ruptura, do estado permanente de tensão entre os seres e as coisas, a realidade mental e a realidade material. Em seus *happenings* e instalações, ele faz uso de alguns símbolos de nossa sociedade de consumo, como o automóvel, a TV e o avião (FRANCO, 2002, p. 69).

Paik, em suas experimentações, causa ruído na imagem eletrônica e inaugura, de certa forma, os princípios da videoarte, mais tarde desenvolvidos, inclusive por ele mesmo. Depois de entrar em contato com a, então, chamada nova música (John Cage, por exemplo), por volta de 1963, ele começa a distorcer imagens na TV. Com o auxílio de um ímã, ele percebe que é possível alterar a trajetória dos feixes de elétrons no tubo de varredura, o que faz quebrar a coerência figurativa das imagens. Nessa época, chegou a projetar um trabalho de teletransmissão de TV para a costa oeste do Oceano Pacífico, entre São Francisco e Shangai. Em 1962, alugou um pequeno estúdio e iniciou experiências em televisores com a colaboração de engenheiros. O que Paik fazia consistia em causar um distúrbio no canhão de elétrons. É o que se pode ver em *Magnet TV* (1965). Vostel, na instalação *6 TV-dé-coll/agen* (1968), apresenta seis televisores transmitindo imagens abstratas, segundo um princípio de desestruturação do fluxo eletromagnético.

Então o que ele vai trabalhar é no conceito básico dessa imagem. Onde é o básico dessa imagem? É uma junção de elétrons que está aí no ar através de ondas. Então ele vai mexer na base dela que é o quê? As ondas, no canhão de elétrons. Quando ele coloca um ímã ali na televisão ele está mexendo no canhão de elétrons. O canhão de elétrons é realmente o que está criando o suporte dessa imagem. Essa imagem só existe na sua junção de elétrons. Então ele muda aquele suporte e começa a fazer arte. Por quê? Porque ele começa a fazer imagens abstratas com aquelas imagens que eram totalmente representativas, eram pessoas falando, paisagens. E, quando ele coloca um ímã, vai ficar uma imagem abstrata que não tem... que estava sendo feita naquele momento e nunca mais existiria. Então ele muda, estoura o conceito de arte, estoura o conceito de suporte da arte e passa a criar um outro tipo de arte [...] (ALMAS, *citado por FERREIRA*, 2003, p. 73).

O vídeo traz para a arte o fator temporalização. A imagem eletrônica não existe no espaço, mas no tempo de sua exibição, no tempo de varredura da tela. Para Paul Virilio, vídeo é dromosfera (do grego *dromo*, corrida), espaço da velocidade sem outra referência que o elétron, sua partícula elementar. (*citado por MACHADO*, 2001, p. 48).

Além disso, o vídeo é um meio que, dada a precariedade das imagens e as lacunas, por isso, deixadas, se abre ao receptor. É nesse sentido que Marshall McLuhan define vídeo como um meio frio (MACLUHAN, 2002, p.38). Para ele, um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em “alta definição”, entendendo por alta definição um estado de alta saturação de dados. Um meio frio é aquele que abre um espaço maior à interatividade, ou seja, nele há mais espaços a serem preenchidos pelo receptor. Um meio quente permite menos participação que um frio: uma conferência envolve menos que um seminário, e um livro menos que um diálogo.

Vídeo é, antes de tudo, imagem iridescente, imagem-luz, em que a informação plástica coincide com a fonte luminosa que a torna visível. Tecnicamente ele não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos (MCLUHAN, 2002, p.52).

Então, vídeo é metamorfose em seus processos de gravação, edição e apresentação. Flexibilidade e maleabilidade são suas principais características estetizadas pela videoarte.

A imagem imaterial, assim concebida no suporte vídeo, rompe com uma série de valores e formas tradicionais. Por não ter compromisso com a figuração, o vídeo propõe uma nova iconosfera, obtém resultado expressivo com uma flexibilidade que é negada ao cinema, diluindo a imagem, deformando-a, mesclando-lhe as cores, distorcendo-a e sobrepondo-a a outras imagens. Assim como a televisão, possui estrutura fragmentária, ao contrário da narrativa cinematográfica clássica, que se baseia nas leis da continuidade (FERREIRA, 2003, p. 67-68).

Ao tornar arte aquilo que a televisão oficial e o cinema consideram erro (granulosidade, nebulosidade, hipercoloração, deformação da relação espacial entre as linhas), a videoarte contribui para a quebra de paradigmas em processo desde quando se começou a falar em crise da representação. Além disso, a imagem na videoarte nunca é, fisicamente, a mesma, tendo em vista a fragilidade do sistema de registro e também a prática muito recorrente de sua associação a outros aparatos e materiais durante uma apresentação, como, por exemplo, quando o vídeo é utilizado em *performances* ou quando se criam videoinstalações.<sup>27</sup>

[...] o vídeo tende a superpor tudo, saturando de informação o espaço da representação. No limite, o destino do sintagma videográfico é acumular todos os planos num único quadro, como já acontece nos trabalhos mais radicais de Nam June Paik e do casal Vasulka, onde há um imenso encavalamento de imagens no interior de cada plano (MACHADO, 2001, p. 50).

Tendo em vista os experimentos do grupo *Fluxus* aos trabalhos atuais, é possível afirmar que alguns dos fundamentos da videoarte são:

- preocupação constante com a participação;
- emprego de sons e imagens, numa priorização do aspecto sensorial;
- pesquisa na multiplicidade: hibridismo de linguagens;
- distanciamento do original: para a arte eletrônica, o objeto original não interessa, pois a imagem já constitui uma realidade em si.

Como se percebe, a videoarte se apresentou como uma forma de expressão plural, desde o início, mantendo estreitas relações com as artes plásticas (pintura, escultura, *performance*) determinadas pela característica peculiar da imagem eletrônica (o seu ser tátil).

Videoarte e videopoesia surgem basicamente na mesma época. O primeiro trabalho em videopoesia de Melo e Castro data de 1969, com o título de *Roda Lume*.<sup>28</sup> Como na videoarte, no videopoema, o espaço, a cor, o movimento e demais técnicas, como corte, *zoom*, plano de sequência ou (des)sincronização entre imagem e som, assim como o ruído, são elementos semióticos.

---

<sup>27</sup> A facilidade de acesso ao vídeo por meio do aparecimento da primeira câmera de vídeo e videogravador portáteis, *Portapak*, em 1965, pela Sony (Nova Iorque), fez com que as tendências estéticas se multiplicassem nas últimas décadas do século XX, dando espaço ao surgimento de uma série de festivais.

<sup>28</sup> Esse trabalho não é mais acessível porque, após a transmissão num programa de informação literária, foi destruído pela RTP – Cf. MELO e CASTRO. 1998, p. 64.

Em pesquisa anterior, por ocasião de dissertação de mestrado, foi considerada a ideia de que a videopoesia é formada por processos de intersemiose. No videopoema, o vídeo é friccionado com a literatura, o cinema, a pintura, a escultura e as artes gráficas, que trazem para esse suporte a sua linguagem, por meio da intersecção sígnica, ou seja, da intersemiose, princípios que não lhe são inerentes (FERREIRA, 2003, p 95).

Como um dos processos de linguagem da videopoesia se encontra na animação, alguns dos experimentos analisados neste estudo (capítulo 6) são também conhecidos como videopoesia, mesmo construídos em meio digital, pois se fizeram, inicialmente, registrar em suporte vídeo. Denominá-los videopoesia ou poesia digital animada não parece ser conflitante, uma vez que, realmente, essa primeira vertente do que hoje se disponibiliza em meios digitais começa com as experimentações em vídeo.

Como afirma Álvaro Andrade Garcia,

Texturas, cores e formas revestindo e fazendo fundos para as palavras permitem a superposição de elementos das artes plásticas no encadeamento sintático dos poemas. A videopoesia aproxima imensamente essas duas formas de expressão, tradicionalmente tão afins. A espacialidade dos poemas se torna premente nas programações. As palavras são objetos compostos e adornados segundo novas inspirações que se aglutinam ao sentido inicial do poema. (2000)

Numa perspectiva mais arrojada que o vídeo, a holopoesia é criada por Eduardo Kac como uma tentativa de renovar o repertório da poesia visual considerada por ele desgastada quando da década de 1980. Não é sem motivos que, num dos textos da época, Kac, entusiasticamente, defende a nova manifestação estética: “...porque é preciso criar verbivocovisomemo-lumiperceptualmente porque é preciso reaprender e recomeçar tudo de novo porque a holopalavra é evanescente e intangível porque a holopalavra é uma imagem real e virtual...” (2004, 293-294).

Uma vez que as vanguardas trouxeram ao poeta a liberdade de arquitetar o verso, era agora necessário libertar as palavras da bidimensionalidade, colocando a poesia no espaço físico. “É por essa razão que o poema adquire independência do suporte e, em termos de imagem real, permite que o espectador passe a mão entre a página e sua projeção holográfica” (Kac, 2004, p. 278).

Um filme fotossensível recebe, simultaneamente, a luz directa do laser e a luz laser reflectida por um objeto. Ambas interferem entre si, gerando na emulsão holográfica um padrão ótico geométrico que é o holograma, ou seja, a informação visual e espacial do objecto [...] se baseia no domínio total da luz, na imaterialidade e na focalização das imagens no espaço (MELO e CASTRO, 1998, p. 68).

Ao se tornar pura luz no espaço físico, a holopoesia caminha numa linha de ruptura com a lógica do texto gutenberguiano iniciada pelas vanguardas e outros poetas já retomados no primeiro capítulo deste estudo. Na holopoesia, o verbal pode se tornar elástico, passar do legível ao ininteligível e mesmo apresentar duas palavras ocupando o mesmo espaço.

O primeiro holopoema de Kac é HOLO/OLHO (FIG. 22), que faz uma exploração lúdica das palavras *holo* e *olho* até a iconização de duas letras “o” sugerindo, juntas, o ser humano e a questão sensória implicada pela holografia.

O texto holográfico se constrói conforme os movimentos do leitor no espaço, é como se o texto reagisse à presença do receptor, dando a impressão de que ele apresenta comportamento enquanto objeto. Diferentes leitores leem diferentes textos conforme a sua posição no espaço – algo bem diferente da fixidez do texto imposta pelo papel. Nesse sentido, o texto é metamorfose no espaço, é deslocamento. Um dos últimos trabalhos de Kac é bem significativo nesse sentido. Em *Zephyr* (1993), o texto é composto de partículas minúsculas – o que o espectador vê ao se deslocar em relação à peça tem-se o que Kac denomina “nuvem de partículas” reagindo aos deslocamentos do leitor.

Os principais aspectos do holopoema que interessam ao presente estudo são o fato de a poesia se metamorfosear durante a recepção e de o poema ser objeto que ocupa o espaço físico.

Observando a constituição e a apresentação da holopoesia, não é preciso fazer análises muito profundas para se chegar à conclusão de que se trata de uma poesia do espaço. O poema ocupa o espaço físico como escultura evanescente. O tempo, embora também esteja presente, não mais se sobressai em relação ao espaço. Pode-se dizer que o holopoema dialetiza a relação entre espaço físico e virtual. Como afirma Kac, “One point can be the ‘present’ or the ‘future’ in relation to the other and the converse, which is to say that both are suspended in time nonsequentially”<sup>29</sup> (1993). Não havendo, portanto, noção de hierarquia, linearidade, não há início ou fim no discurso poético.

Surge, assim, uma nova sintaxe visual que, em oposição ao branco mallarmaico, articula o poema, valendo-se de volumes invisíveis, buracos negros tridimensionais. É por essa razão que o poema adquire independência do suporte e, em termos de imagem real, permite que o espectador passe a mão entre a página e sua projeção holográfica (KAC, 2004, p. 278).

---

<sup>29</sup> Um ponto pode ser o “presente” ou o “futuro” em relação ao outro e vice-versa, o que significa dizer que ambos estão suspensos no tempo não-subseqüencialmente.

A abertura de acesso ao holopoema se dá de tal forma que Kac chega a falar em uma aproximação de exploração da linguagem do hipertexto, dadas as várias possibilidades de leitura abertas (1993). No holopoema, “a poesia é um enigma tridimensional” (KAC, 2004, p. 280).

## 2.4 Da Arte Postal ao computador: arte e rede

Gilberto Prado (2003) faz um levantamento cronológico de obras de natureza telemática das quais se destacam aqui, sobremaneira, as implicações da Arte Postal e de algumas experimentações envolvendo lugares geograficamente remotos.

Da integração entre telecomunicações e informática surge o termo telemática (Simon Nora e Alain Minc, em 1978). A “arte telemática”, então, é configurada pela rede de experimentações que se constrói paulatinamente nas últimas décadas do século XX, cuja característica máxima é a circulação do objeto estético. De 1970 aos anos 90, percebem-se constantes avanços e investigações das maneiras como os artistas e os espectadores podem dialogar, inclusive de lugares remotos, para o surgimento do objeto artístico.

A Arte Postal, fundada pelo artista Ray Johnson que, já nos anos de 1950, começou a fazer circular esse tipo de arte nos Estados Unidos, é considerada o primeiro “movimento de história da arte a ser verdadeiramente transnacional” e uma espécie de pré-história da arte comunicação por Gilberto Prado (2003, p. 40).<sup>30</sup> Como ainda quer Prado, Suas origens se encontram no Neodadá, *Fluxus*, Novo Realismo e no grupo japonês Gutai. Esse movimento antecipa aspectos do *happening* e da *action painting* (2003, p.40). Também apresenta intrínseca relação com o surgimento do grupo *Fluxus* no que diz respeito à aproximação dos acontecimentos artísticos ao cotidiano, quebrando estruturas hierarquizadas.

Um ponto importante defendido pelo movimento é a democratização do processo de criação bem como do de recepção, explicitando a crítica ao pensamento de arte como propriedade e rompendo com as exposições fechadas e constituídas de modo conservador nos espaços estáticos dos museus. “A arte postal, nesse sentido, trazia a noção de circuito ao

---

<sup>30</sup> É interessante perceber que artistas anteriores ao movimento já tinham se exercitado em práticas semelhantes. Giacomo Balla, com pinturas em cartões postais e Ivo Pannagi, com colagens envolvendo elementos gráficos, selos e fotografias são exemplos disso.

campo da arte, rompendo com a apresentação tradicional de exposições e galerias, e acentuava a função comunicativa e interpessoal entre os artistas” (ARANTES, 2005, p. 92). Em meio à comunicação de massa, esse movimento surge como uma quebra também do poder de controle dos *mass media*.

Ray Johnson trocava material artístico com as mais diferentes pessoas e incentivava essa permuta, e quem trocasse correspondência com a *New York Correspondance School* rapidamente tinha sua lista de envios expandida. Uma espécie de cadeia é instaurada quando um artista se ingressa no mundo das correspondências da Arte Postal. É a necessidade de circulação, parente próximo do que hoje se vê em termos de disponibilização do objeto estético. Nesse sentido, exigia-se a divulgação das obras e a sua desvinculação comercial, não havendo prêmios nem concorrência. De acordo com o pensamento de Johnson, todo material recebido deveria ser exibido e ter distribuição livre.

As obras divulgadas exploram o grafite, as colagens, as fotomontagens, as transposições textuais, as variações cromáticas e até mesmo a exploração de selos de artistas. Essa estética teve grande destaque na década de 1980 com a utilização de diversos meios de produção como fotocópia, polaroide e estruturas gráficas por meio da computação.

Pode-se perceber, por meio das trocas instauradas, como afirma Prado (2003, p. 40), que já havia o desejo dos artistas da década de 1970 de sincronidade para seu trabalho da instantaneidade e da transmissão direta, além da pesquisa com signos mistos. Assim, da Arte Postal, como concebida no início do movimento, ao uso das tecnologias informáticas para sua realização foi só questão de tempo.

Com o passar dos anos, houve um desenvolvimento das primeiras técnicas de criação. Do correio comum ao fax, ao telex e, por fim, ao computador, houve uma releitura constante de procedimentos. A partir da década de 1980, a utilização artística das redes de computadores é sistematizada. É quando se começa a falar em *Computer Art*. Importante, nesse sentido, é o evento ARTBOX que, mais tarde, se torna ARTEX, proposto por Robert Adrian: uma rede artística de "correio eletrônico", que se torna pioneira das redes artísticas eletrônicas com acesso internacional. Permitia eventos telemáticos em textos coletivos (*ASCII, e-mail*) e quase sempre inacabados.

Gilberto Prado destaca que a arte em rede desenvolvida da década de 1970 à de 1990, basicamente se fazia por meio de aparelhos de fax e *modem*. *N.E.Thing Co, Trans Usi Connection Nscad-Netco* (1969) foi um evento durante o qual houve troca de informações por telex, telefone e fax entre o *Nova Scotia College of Art and Design* e Iain Baxter, do

*N.E.Thing Co.* Em 1970, o artista Stan VanDerBeek enviou, durante duas semanas, imagens por fax do *Center for Advanced Visual Studies*, CAVS, no Instituto de tecnologia em Massachusetts, para o *Walker Art Center* em Minneapolis. Essas imagens se tornaram a obra de arte exposta *Panels for the Walls of the World* (PRADO, 2003, p. 41). Uma observação que não se pode deixar de fazer é que o que se tem discutido em torno de uma “arte da transmissão”, de alguma forma, já estava na inerência desses projetos telemáticos.

A utilização de *slow scan tv*,<sup>31</sup> que começa nos anos de 1970, permite a criação de eventos ligando várias cidades. Como exemplo, tem-se o projeto *O Mundo em 24 horas* (1982) que permitiu a conexão entre 16 cidades por meio não só desse equipamento, mas também de fax e computadores.

Em *Good Morning, Mr. Orwell* (1984), Nam June Paik “produziu um trabalho via satélite com a colaboração de vários artistas de Nova York, Paris e São Francisco, tendo como base o romance de George Orwell, *1984*.”<sup>32</sup> Como quer Kac,

o satélite possibilita ao artista gerar um fluxo bidirecional de signos em tempo real: em outras palavras, criar um fato estético que é consumido simultaneamente com a mesma carga informacional em dois locais distantes, em decorrência de uma troca e não de uma consulta (2004, p. 67).

No Brasil, *Arte pelo telefone*, de 1982, sob coordenação de Julio Plaza (com participação de Carmela Gross, Lenora de Barros, Leon Ferrari, Mario Ramiro, Omar Khouri, Paulo Leminsky, Régis Bonvincino, Roberto Sandoval), é pioneira na experimentação em rede. Plaza convidou esses artistas para produzir trabalhos planejados para videotexto. Depois, realizou uma exposição com o referido nome.

Como já se disse, a partir da década de 1980, começa-se a falar em *Computer Art*. Como o objetivo do presente capítulo não é dissecar historicamente os processos artísticos que se enfocam, retomam-se apenas dois nomes do movimento, no Brasil, de grande importância para o entendimento do percurso que aqui se deslinda: Waldemar Cordeiro e Erthos Albino.

Cordeiro, desde a formação do grupo Ruptura,<sup>33</sup> já mostrava atitude inovadora e subversiva. As ideias básicas do movimento eram romper com a arte representativa e até

---

<sup>31</sup> Método de transmissão de imagens utilizado, sobretudo, por radioamador para transmitir e receber imagens estáticas.

<sup>32</sup> “Contrariamente ao livro de Orwell, que enfatiza o aspecto negativo da mídia como instrumento de manipulação da consciência, o objetivo de Paik foi mostrar o potencial cultural e participativo do vídeo” (ARANTES, 2005, p. 41).

<sup>33</sup> O grupo era formado por pintores e escultores paulistas como Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer Féger, Leopold Haar, Luís Sacilotto, Anatol Wladyslaw.



mesmo a abstrata, e, insistindo numa arte concreta que, antes de imitar o real, atua nele, propor interferências que visavam melhorar o meio urbano, modernizando-o por meio da atuação nas áreas do *design*, da arquitetura e do paisagismo.

No final da década de 1960, Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati começaram a construir trabalhos em artes plásticas com o auxílio do computador IBM 360/44. Destacam-se *O beijo*, de 1967 (considerada um marco), *Beabá* (1968), *Derivadas de uma imagem* (1969), *O Retrato de Fabiano* (1970), *A Mulher Que Não É B.B.* (1971), (FIG. 23) a série *Gente* (1972/1973) e *Pirambu* (1973). Seu trabalho se tornou, então, referência para quem faz ou estuda arte eletrônica. Em *A mulher que não é B.B.* (1971), a fotografia de uma menina vietnamita, queimada pelas bombas de napalm – é transformada em milhares de pontos. Em *Derivadas de uma imagem* (FIG. 24), Cordeiro traduz uma imagem fotográfica em modelo numérico.

Em 1972, Cordeiro organiza a mostra *Arteônica – O uso criativo dos Meios Eletrônicos em Arte*, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo – marco importante da *Computer Art* no país.

Como se pode observar, o artista contribui para o cenário das artes, por meio de seus trabalhos, não só trazendo o computador para os meios de produção estética, mas também refletindo sobre a produção. Discutindo a crise da arte contemporânea, ele atribui como sua causa a “inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informações, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento e ação” (CORDEIRO citado por GIANNETTI, 2006, p. 88).

A obra que implicitamente define o espaço físico de seu próprio consumo setoriza o ambiente, pressupondo uma zona específica para a fruição artística. (...) A setorização comunicativa e informativa conflita com o caráter interdisciplinar e integrado da cultura planetária. A utilização de meios eletrônicos pode proporcionar uma solução para os problemas comunicativos da arte mediante a utilização das telecomunicações e dos recursos eletrônicos, que requerem, para otimização informativa, determinados processamentos da imagem (CORDEIRO citado por GIANNETTI, 2006, p. 88).

Como é possível perceber, Waldemar Cordeiro antecipa algo interessante a respeito da interatividade e interdisciplinaridade, numa tentativa de conjugar arte e vida (propostas já de outros movimentos, como o próprio grupo *Fluxus*).

Um outro nome importante nesse cenário é Erthos Albino, que também trabalhou com Waldemar Cordeiro. Um dos seus trabalhos mais destacados é *O Túmulo de Mallarmé*.  
Albino

elaborou um programa de distribuição de temperaturas e o aplicou a um fluido aquecido que corre no interior de uma tubulação. Esse programa permitiu obter um desenho das diferentes temperaturas do fluido nas diversas secções da tubulação, mas como o poeta-engenheiro codificou o seu sistema gráfico de modo que cada fase de temperaturas correspondesse a uma das letras do nome de Mallarmé, o resultado é um gráfico em que as letras se dispõem no espaço formando configurações que lembram imaginariamente o 'túmulo' de Mallarmé (MACHADO, 2001, p. 175).

Albino é considerado por Kac o primeiro poeta brasileiro a pensar o poema eletronicamente (2004, p. 321). Outro trabalho interessante de Albino é o poema *Ninho de Metralhadoras* (1976) (FIG. 25), em que há uma imbricação entre a exploração da visualidade com o conteúdo do texto.

## 2.5 Algumas considerações

Observando o cenário traçado neste capítulo, notam-se alguns pontos importantes, que aproximam os movimentos e os artistas citados, possibilitando uma visão de conjunto em relação à segunda metade do século XX, sobre os quais é importante refletir: aproximação de arte/artista com o público, simbiose arte e comunicação e arte em busca de espacialidades.

Como afirma Boris Groys (2009), a insatisfação com a separação entre artista e público vem de longa data (aparece no início da era romântica, no final do século XVIII e início do século XIX), sobretudo quando se vê o posicionamento de artistas contra a passividade da arte moderna, o artista renomado e o público anônimo.

A participação na arte no século XX aparece como uma forma de reaver a experiência de interação entre público e obra desfeita quando da secularização do artístico e da instauração do gênio artista. É por isso que *Land Art*, *Body Art*, *performance*, além das outras manifestações já citadas neste capítulo, se posicionam como ato de rebeldia contra os distanciamentos dos processos artísticos em relação ao público.

Groys estabelece uma analogia entre o momento contemporâneo e a era da arte religiosa. No sagrado, artista e público participavam do mesmo evento. Com a secularização da arte, houve a separação entre criador e receptor, e isso propiciou um afastamento do espectador, que passou a avaliar a obra de arte de uma determinada distância – o que contribuiu largamente para a instauração da ideia de gênio na arte. Na arte participação, a

antiga comunidade religiosa tem sua função exercida por uma espécie de movimento político em que não há sujeitos distanciados (GROYS, 2009, p. 20). Todos os envolvidos no processo se encontram implicados entre si, sem espaços para jogos dicotômicos.

Como ainda lembra o autor, quando Richard Wagner defendia a ideia de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), ele não estava apenas pensando num projeto multimídia, mas numa obra que abrisse possibilidade para que o autor saísse de seu individualismo e compartilhasse a obra com o leitor. Era preciso, para isso, conforme Wagner, o "atravessamento do egoísmo para o comunismo" (WAGNER, citado por GROYS, 2009, p. 21).

Wagner acreditava na morte do indivíduo para a instauração do coletivo demandado pela obra de arte total. Era necessária uma espécie de sacrifício heroico encarado pelo autor para que a arte se realizasse como participação. Assim, como indica Groys, a arte participativa, ao invés de uma redução da função da autoria, é, na verdade, sua ampliação por meio da extensão de papéis (GROYS, 2009, p.23).

Uma outra proposta de enfoque da arte como participação sugerida por Groys se encontra na substituição da ideia de sacrifício do herói pela inserção desse ritual no contexto do carnaval, como indica Mikhail Bakhtin (como entretenimento e alegria do povo). Não se trata do enfoque nem pelo trágico nem pelo cômico, mas do simples e feliz riso carnavalesco, o riso da participação. O carnaval é, segundo esse autor, o modelo para a arte participativa.

Basta lembrar de ações como as de Jean Tinguely, quando convida, em *Cyclograveur* (1960), a pedalar uma bicicleta para que um prego pudesse atingir um plano vertical e, em *Totozazas* (1967), a jogar bola com uma máquina, para ver que essa abertura ao receptor já insiste em se fazer presente há algumas décadas.<sup>34</sup>

Essas aproximações hoje ficam evidenciadas pelas multiplicidades de práticas midiáticas que são marcas da contemporaneidade. Com o surgimento da tecnologia digital, as possibilidades de participação do receptor no processo de construção do objeto artístico se multiplicaram. Como lembra Santaella (2005a, p. 15), a partir dos anos de 1970, vão se multiplicando os debates culturais e artísticos, substituindo a onipresença dos meios de massa nas artes e erigindo o discurso da cultura das mídias.

Desse modo, o que acontece, por vezes, é a indistinção entre processos artísticos e comunicacionais. A segunda metade do século XX é, sem dúvida, profundamente marcada pelos resultados trazidos pelo emprego de processos e meios da comunicação no âmbito

---

<sup>34</sup> A questão da autoria nos processos poéticos hoje será aprofundada no capítulo 7, mas aqui se fez necessário um adiantamento para entender melhor o que a arte participativa suscita.

estético. Pode-se dizer, inclusive, que essa inserção contribuiu decisivamente para a quebra com a aura do objeto estético – processo imprescindível para a aproximação da arte com seu público. Se a aproximação verdadeira entre dois sujeitos se dá por meio do encontro de linguagens, é justificável o apelo da arte aos processos da comunicação.

Da arte comunicação muito discutida na década de 1980, passa-se atualmente a falar em arte mídia (*media art*), um termo que consegue agregar outros além de “arte comunicação”, como “arte eletrônica”, “poéticas tecnológicas”, “arte e tecnologia”, dentre outros.

Por outro lado, há uma questão observada nos movimentos artísticos citados. A segunda metade do século XX faz um contraponto em relação à primeira. Enquanto se vê, nas primeiras décadas, a pesquisa na velocidade já em andamento desde a primeira Revolução Industrial (por isso, a inserção do tempo na imagem), os experimentos da segunda metade vão, paulatinamente, buscando formas de acontecimento no espaço (não desconsiderando a investigação quanto ao fator tempo, sobretudo no que diz respeito à imagem eletrônica).

Observando a inserção do vídeo nas instalações, a holografia, os experimentos do grupo *Fluxus*, a arte postal e as outras manifestações estéticas retomadas aqui, percebe-se que, para sua realização, as discussões sobre espaço são fundamentais em suas diversas acepções sociais e físicas. Sobre isso se passa a tratar no próximo capítulo deste estudo.

### CAPÍTULO 3 – POESIA E FLUIDEZ DA LINGUAGEM: A POÉTICA DAS ESPUMAS

La festiva imagen de la espuma nos sirve para recuperar posmetafísicamente el pluralismo premetafísico de las ficciones de mundo.

Sloterdijk

O que dizer a um estrangeiro que, com viagem de volta marcada, descobre não ter conhecido o suficiente da terra “recém-descoberta”? O tempo não foi suficiente, o território é muito vasto ou o sujeito não consegue associar o conhecimento dos dois dados e os cruzar para um melhor êxito? Faria sentido dizer a ele que a “flecha do tempo” (conceito da física), ao demonstrar a irreversibilidade do tempo, só o levaria a lamentar o fato? Ou ainda, poder-se-ia reunir uma série de fotografias para que o sujeito levasse para sua terra e pudesse, de longe, conhecer o que não conseguiu visitar? Nenhuma dessas respostas ajudaria, substancialmente, a amenizar a situação.

Tempo e espaço se conjugam na experiência e só existem enquanto vividos. Quanto mais se tenta apreendê-los pelo conceito, mais fugidios se tornam. Por isso, as experiências que se têm vivido, sobretudo a partir da segunda metade do século passado, caminham no sentido desse estrangeiro que, fora de um território “seguro”, se torna errante na experiência em que tempo atravessa espaço e vice-versa.

Entender os processos de desterritorialização do conhecimento e das artes já constatados na atualidade, sobretudo quando entra em questão o que se tem chamado de pós-humano, é relevante para a compreensão da natureza do presente objeto de estudo. O não lugar, não pertencer a nenhuma disciplina ou arte específica é marca da estética contemporânea quando são propostos objetos cuja existência depende da subversão em romper com departamentos nos seus dois principais momentos – a produção e a recepção.

Horácio, em *Arte Poética*, supondo a necessidade do diálogo, já traçava pontos básicos da poética clássica, citando semelhanças entre pintura e literatura ao afirmar que

poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te detém mais perto; outra, se te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre (BRANDÃO E BRUNA, 1988, p. 65).

Como se vê, a comparação entre linguagens estéticas buscando aproximações e diferenças é uma prática já presente quando as disciplinas ainda não eram estudadas de modo separado. Tendo sido feita a ruptura no século XVIII e havendo, na contemporaneidade, uma tendência e uma necessidade de fazer a religação, as aproximações comparativas se tornam ainda mais prementes, sobretudo quando se objetiva a construção de objetos híbridos (sobre os quais se reflete mais adiante). Ao lado disso, se se considerarem as investigações tecnológicas que levam não só a encontros fugidios entre procedimentos de sistemas semióticos diferentes, mas também à possibilidade de uma espécie de sinergia entre eles, isso fica ainda mais evidente.

Sendo a poesia digital um desses frutos híbridos, ao prescindir da página impressa, saindo da fixidez que prepondera nessa espacialidade e contando com procedimentos diversos, ela se abre potencialmente em termos de linguagem. Assim, há traços importantes apresentados (sendo alguns deles até anteriores ao digital) ou ressignificados: texturas, grafismos, volume, movimento, simulação, imersão, mobilidade, multiplicidade, topologia, adaptabilidade, simultaneidade, instabilidade, plasticidade, legibilidade, impessoalidade, não linearidade, interatividade, temporalidade e temporalização, *performance*, acaso, dentre outros.

O objetivo deste capítulo é entender os processos de fluidez que propiciam o cenário para a criação da poesia digital. Dessa forma, as reflexões propostas enfocam o pós-modernismo, os processos de fricções entre linguagens e as características do meio digital para, por fim, avaliar a pertinência da aplicabilidade do conceito “espumas” desenvolvido por Peter Sloterdijk à poesia que aqui se estuda.

### **3.1 Pós-modernidade, desconstrução e fluidez**

A palavra pós-modernidade, utilizada a partir do final dos anos de 1970, inicialmente na arquitetura, “bem depressa foi mobilizada para designar ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades” (LIPOVETSKY, 2004, p.51).

Para além de questões utópicas, distópicas<sup>35</sup> e até mesmo de nomenclaturas, espera-se, entender, de alguma forma, o pensamento que vem se delineando no curso do tempo e fazendo a virada histórica que se denota com os desgastados termos pós-modernidade e pós-modernismo<sup>36</sup> para, assim, obter melhores resultados nas investigações quanto a algumas questões que a arte tem manifestado, sobremaneira, na poesia. Assim, interessa o panorama geral de entendimento dessa época, bem como seu enfoque mais específico no que diz respeito à poesia digital. Ressalta-se que, pelo fato de se estar ainda tão dentro do que configura a pós-modernidade, a falta de distanciamento histórico dificulta o olhar, porém, para a presente pesquisa, tal esforço é necessário.

Embora a presente pesquisa não se guie por discussões dicotômicas, é uma tendência geral de pesquisadores (Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Henri Lefebvre, Gianni Vattimo, dentre outros) o enfoque do pós-modernismo, partindo do que ele apresenta de oposição em relação ao modernismo.

Nesse sentido, não é certamente a busca do novo que baliza a diferença. Ambos primam pela busca do inédito. O que muda de um para o outro é a investida. Assim, um dos modos de distinguir a modernidade da pós-modernidade em arte é a presença da busca de referenciais bem determinados na primeira e uma premente fluidez na segunda. É certo que os modernismos visavam à quebra de estruturas fechadas e de códigos conservadores. Porém, o faziam na defesa de uma nova e considerada verdadeira direção. Em contrapartida, embora seja um conceito ainda polêmico, o pós-modernismo, muito discutido na década de 1980, é encarado como a quebra da busca de um referencial em virtude da defesa de não lugares e, conseqüentemente, da reunião do saber.

Diversidade é a palavra de ordem numa época em que lidar com questões, conceitos e verdades fugidios se torna cada vez mais comum. Se um dos primeiros passos para a era moderna foi o conhecimento acerca do interior do corpo humano, como bem lembram as aulas de medicina do século XV, talvez o passo mais importante da pós-modernidade seja a abertura ao exterior, à diversidade de espaços com os quais se convive atualmente.

São posturas típicas da pós-modernidade: a inconstância, a mobilidade, o questionamento acerca do estatuto do sujeito, a pesquisa das linguagens. Pragmatismo,

---

<sup>35</sup> O niilismo, muito presente no enfoque do pós-modernismo, é enfatizado por Vattimo no que diz respeito à conexão existente entre o pensamento de Nietzsche e Heidegger. Como ele afirma, “o que acontece hoje em relação ao niilismo é o seguinte: começamos a ser, a poder ser, niilistas consumados” (VATTIMO, 1996, p. 3).

<sup>36</sup> Entende-se por pós-modernidade o conceito que agrega as grandes mudanças operadas no cenário histórico a partir da segunda metade do século XX, e por pós-modernismo o seguimento de premissas dessa mesma época.

existencialismo, marxismo, psicanálise, feminismo, hermenêutica e desconstrução são indicadores dessas posturas.

Sobre essa tendência à pesquisa e à experimentação com diversos tipos de linguagem, Lyotard afirma que “[...] assim, nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem” (LYOTARD, 2000, xvi).

Alguns dos pontos de observação recorrentes nas distinções entre modernismo e pós-modernismo podem ser sintetizados por meio dos seguintes tópicos a serem retomados: natureza, história, homem, meios tecnológicos e desconstrução.

Se havia uma preocupação do homem moderno com seu entorno, com a natureza, no pós-modernismo, vê-se o destaque do aspecto cultural. Como quer Jameson,

o pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completo e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo do qual a ‘cultura’ se tornou uma verdadeira “segunda natureza” (JAMESON, 1996, p. 13).

O pós-moderno é norteado pelo consumo (nos vários aspectos que essa palavra pode assumir), contrariamente à premissa do moderno que era contra a mercadoria.

A proposição de construir uma história universal, tendência presente na modernidade, é substituída pelas descentralizações. Por isso, tornou-se sinônimo de pós-modernidade o fim dos grandes relatos. Percebeu-se não haver possibilidade de unificação da narrativa, não só porque os eventos são múltiplos, mas também porque o discurso é multifacetado. Gianni Vattimo afirma que “de fato, uma das mais difundidas e confiáveis visões da modernidade é a que a caracteriza como a ‘época da história’, em oposição à mentalidade antiga, dominada por uma visão naturalista e cíclica do curso do mundo” (VATTIMO, 1996, viii). O fim da história está associado aos anúncios de possibilidade de aniquilamento do planeta, dadas as ações destrutivas empreendidas durante o século XX contra a natureza e, por conseguinte, contra a humanidade.

O que se experimenta hoje, em termos de padrões de comportamento, é resultado de uma série de transformações largamente discutidas, sobretudo aquelas que colocam em xeque o estatuto do sujeito e as influências por ele sofridas em relação ao seu entorno. Como quer Stuart Hall, “as velhas identidades, que, por tanto tempo, estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p. 7). Há um deslocamento no que diz



respeito à fundação da identidade (como será visto no capítulo 7), que, de alguma forma, toca a multiplicidade da estética contemporânea, sobretudo quando se consideram os processos de devir que ela tem incutido nos objetos estéticos.

A trajetória em direção ao provisório e ao instável e as reformatações exigidas pelas mudanças advindas do cenário tecnológico tornam impossível o estabelecimento da permanência. Sem dúvida, as pesquisas em tecnologia resultaram e continuam resultando em mudanças não só nos hábitos e nas relações interpessoais, mas também na estética, que passa a investigar desde possibilidades de ampliação dos processos de criação e recepção até formas de manipulação da vida em laboratório, como nas pesquisas de Eduardo Kac, por exemplo.

Em se tratando de investidas em desenvolvimento de tecnologia da comunicação, percebe-se, como já apontado no capítulo anterior, o quanto os meios massivos interferiram na produção artística. Esse, inclusive, é um dos pontos discutidos quando se estuda a pós-modernidade. Um dos resultados das fricções provocadas pela utilização desses meios para a construção de objetos estéticos foi a relativização das barreiras entre alta e baixa cultura, entre cultura popular e erudita, como já se viu no capítulo anterior.

A pesquisa na arte rasurou e reescreveu sob a forma do palimpsesto uma série de processos da modernidade. Se o modernismo foi marcado pela paródia, o pós-modernismo prima pelo pastiche, pela forma como trabalho o *kitsch*.

Vattimo chega a falar, inclusive, da morte da arte. Segundo ele, a arte pós-modernista, sob certo aspecto, alcança sua maior profundidade quando mais nega a si mesma enquanto obra. Diga-se de passagem, não é sem motivos que o ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da arte tenha repercutido tanto. Conforme reflexão feita no capítulo anterior, na tentativa de aproximar arte e vida, a primeira condição que o artista enfrenta é a destituição da sacralidade do objeto estético, e isso é um dos pontos fundamentais para entender o que Vattimo sugere quando enfoca a morte da arte. Se se observar bem, a autorreferência muito presente atualmente nos objetos estéticos ainda tem a ver com essa questão da morte da obra pensada conforme o modelo clássico, numa tentativa de definição de seus papéis.

Jameson aponta três elementos constitutivos do pós-moderno: falta de profundidade na história e na cultura da imagem, enfraquecimento da historicidade e novo tipo de matriz emocional (1996, p. 32). Desses, destaca-se a questão da profundidade exemplificada pelas práticas de Andy Warhol, citadas no capítulo 2.

Ao contrário de Jameson, não se quer aqui deduzir, na falta de profundidade das obras da *Pop Art*, uma ausência de crítica e conseqüente alienação. Fica patente na própria intenção de superficialidade em Warhol, por exemplo, que o objetivo é se posicionar criticamente, além de inserir a arte no cenário massivo que destacava. *Diamond dust shoes*, desse artista, é citada por Jameson como destituída de qualquer apelo informacional mais profundo. No entanto, o mesmo Jameson lembra que o referido autor, no início de sua vida profissional, trabalhava como vitrinista (1996, p. 35). Então, de alguma forma, há algo nesse objeto estético que ultrapassa o meramente banal e que se liga à experiência.

Uma questão de relevância para o presente estudo é a consideração de Jameson do espaço, e não mais do tempo, como uma das marcas mais profundas que a pós-modernidade imprime em suas manifestações (JAMESON, 1996, p. 52).

Diante da ambivalência do termo pós-moderno, para sair de posturas marcadas pela utopia ou pela distopia, Gilles Lipovetsky sugere a consideração de três momentos: a modernidade do modo comumente entendida, a hipermodernidade, correspondente à atualidade, e a pós-modernidade, que seria uma transição entre as duas.

Para o autor, os dois grandes elementos que marcam o contraponto entre a hipermodernidade e o pós-modernismo que lhe é anterior são o tempo e a queda dos sistemas de crença. “Do pós ao hiper: a pós-modernidade não terá sido mais que um estágio de transição, um momento de curta duração. E este já não é mais o nosso” (LIPOVETSKY, 2004, p. 59).

O pós-modernismo, para o autor, teria sua força maior por volta das décadas de 1960 e 1970, quando se podia falar em uma despreocupação otimista, fruto das melhores condições de vida oferecidas pela produção industrial (taylorização) crescente desde as últimas décadas do século XIX.

Nos anos de 1980 e, sobretudo, nos de 1990, a marca é o presenteísmo relacionado à globalização neoliberal e à revolução informática que levam a lei do desempenho, do melhor resultado no menor tempo possível a imperar. Há uma contração do tempo pela lógica do urgente (LIPOVETSKY, 2004, p. 62). Como afirma o autor, a hipermodernidade é marcada pela “cronorreflexividade” (LIPOVETSKY, 2004, p. 77). O tempo fica rarefeito no aqui e agora, conforme as premissas da aceleração.

Os antagonismos de classe se enfraquecem, e as tensões temporais pessoais se generalizam e se acirram. Não mais classe contra classe, e sim tempo contra tempo, futuro contra presente, presente contra futuro, presente contra presente, presente contra passado (LIPOVETSKY, 2004, p.76).

A postura em relação ao passado é um ponto ressaltado por Lipovetsky. Antes de pensar em ruptura, na contemporaneidade, passa-se à reintegração do passado, e seu reconhecimento que leva, de certa forma, até a certa nostalgia. Não há mais a atitude de negação, mas de reformulação estética (como o pastiche já enfocado).

O enfoque do sujeito é outra questão abordada pelo autor (o que reforça ainda mais a necessidade de sua retomada no capítulo 7). Há um distanciamento para o qual as formas midiáticas contribuem no sentido de introspecção. “A hipermodernidade não se confunde com um ‘processo sem sujeito’: ela segue de mãos dadas com a ‘tomada de palavra’, a autorreflexividade, a crescente conscientização dos indivíduos, esta paradoxalmente acentuada pela ação efêmera da mídia” (LIPOVETSKY, 2004, p. 76).

Assim, Lipovetsky fala de uma segunda modernidade, agora consumada, não mais limitada como a outra – uma hipermodernidade que se soma a uma sequência de utilização do prefixo “hiper” num agigantamento dos conceitos.

Não se trata, claro está, de um pensamento pessimista que se entrega ao estresse próprio do presenteísmo, nem da falta de fé, mas de uma outra forma de viver dentro da qual o autor destaca o gosto pela sociabilidade, o voluntariado, a indignação moral, a valorização do amor.

Segundo Pierre-Henri Tavoillot,

para Lipovetsky, como se vê, a questão não é atenuar o papel da negatividade no retrato que ele traça da pós-modernidade, mas antes moderar o sentido dessa mesma pós-modernidade propondo encará-la como fenômeno não unidimensional, mas duplo. No fundo, trata-se de compreender que a pós-modernidade se apresenta na forma do paradoxo e que nela coexistem intimamente duas lógicas, uma que valoriza a autonomia, outra que aumenta a independência. O importante é entender bem que é a própria lógica do individualismo e da desagregação das estruturas tradicionais de normatização o que produz fenômenos tão opostos quanto o autocontrole e a abulia, o super-empenho prometeico e a total falta de vontade (TAVOILLOT, 2004, p. 21).

### 3.2 Desconstrução e descentramento

Mark Wigley, retomando ideias desconstrucionistas relacionadas à arquitetura, afirma que a desconstrução se opera na própria estrutura que dá sentido ao elemento (no caso do seu objeto de estudo, a arquitetura). Como afirma,

[...] a desconstrução tem interesse pela desordem estrutural, desordem que só faz sentido em relação a uma estrutura particular ou ordem. Cada estrutura é um sistema de ordem, um mecanismo para articular a desordem, um mecanismo de controle. O discurso desconstrutivo situa aquela parte de uma estrutura que deve ser rotineiramente reprimida para preservar o sentido de que a estrutura possa desprender-se a si mesma de seus vínculos com aquilo que controla (WIGLEY, 1996, p. 157).

Nascendo como crítica ao estruturalismo, a desconstrução, representativa do pós-estruturalismo e defendida pela primeira vez por Jacques Derrida em conferência na Universidade de Johns Hopkins, nos Estados Unidos, em 1967, com o título “*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*”, propõe a quebra de conceitos dicotômicos como significado e significante, sensível e inteligível por meio da fenomenologia de Edmund Husserl, do método especulativo de Nietzsche e da ontologia de Heidegger se opondo insistentemente ao logocentrismo. O termo, inclusive, aparece inicialmente na *Origem da Geometria*, de Husserl.

Desconstruir um texto é, assim, encontrar os meios pelos quais a escrita se constrói e se contradiz. É caminhar à procura de paradoxos. Os testes poderiam ser feitos em textos literários, uma vez que esse tipo de escrita subverte, na sua própria natureza de ser, as convenções. Na desconstrução, o que se procura é o não dito, as ambiguidades, as contradições internas do texto, pois é importante perceber que o que pode constituir o processo são jogos linguísticos sempre por fazer, sempre abertos e sem absolutismos quaisquer.

Assim, numa espécie de *mise en abyme*, a linguagem e também os textos estão sempre sujeitos aos jogos de linguagem (com a licença de Wittgenstein) que obrigam o seu redirecionamento. O Pós-estruturalismo propõe deixar a prática hermenêutica em função da busca desses jogos.

Quando Roland Barthes sugere a leitura do texto como busca da pluralidade, suas ideias se encontram em consonância com as de Derrida. Inclusive, ele tinha consciência do legado que Derrida estava construindo. Diferenciando obra e texto, Barthes afirma ser a obra

um elemento tradicional que se fecha sobre o significado, e o texto um campo metodológico “obtido por deslizamentos” e de significado infinito. “O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (BARTHES, 2004, p. 70). A obra, geralmente, é vista como objeto de consumo.

O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação. [...] o texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (BARTHES, 2004, p. 75).

Numa postura semelhante, ao postular sobre a pós-modernidade, Jameson afirma que

nossa própria crítica recente, a partir de Macherey, tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, que não é mais unificada ou orgânica, mas é agora um saco de gatos ou um quarto de despejo de subsistemas desconexos, matérias-primas aleatórias e impulsos de todo tipo. Em outras palavras, o que antes era uma obra de arte agora se transformou em um texto, cuja leitura procede por diferenciação, em vez de proceder por unificação (JAMESON, 1996, p. 57).

Gilles Deleuze e Félix Guattari, quando trabalham com a possibilidade de estruturas rizomáticas, também insistem na ideia de texto com várias entradas sem que uma delas anule as demais.

Longe de considerar formas herméticas de leitura, criticadas em Derrida e de ler essas ideias como mera subversão de teorias anteriores que levem apenas à indecidibilidade, toma-se o termo desconstrução como meio para entender os vários acessos que os poemas digitais podem apresentar. Nesse sentido, o termo pode ser estendido aos mecanismos, aos jogos que se podem estabelecer para o atravessamento de sistemas semióticos de ordens diversas.

Emprega-se o conceito de desconstrução também no seu sentido filosófico, por exemplo, quando Sloterdijk tenta desfazer antigos estereótipos para a concepção das *espumas*. É necessário desmontar, desligar momentaneamente elementos de estruturas para que possam reassumir novas montagens. Assim, não só interessa o procedimento da desconstrução para as análises de poemas, mas também para perceber a importância de subverter parâmetros conservadores para um melhor entendimento do que propõem os diversos experimentalismos em meio digital.

Marcos Doel lembra da existência de dois tipos de desconstrução, a afirmativa e a reativa: “enquanto a primeira afirma o corpo pleno sem órgãos, a última esforça-se por recapturá-lo por meio da reterritorialização, da re-estratificação, da sobrecodificação e da subjetivação” (2001, p. 94).

Em contraste com o risco fingido da des-construção reativa que é sempre avalizada por uma garantia de re-construção e ressurreição dialética, a desconstrução afirmativa segue os movimentos de desestabilização que atravessam o (lugar do) próprio sujeito; ela afirma a iterabilidade, a alterabilidade e a alteridade do Mesmo. Conseqüentemente, a desconstrução está menos preocupada em perturbar, dismantelar e destruir o sujeito do que em trazê-lo para o Aberto que está sempre e já perturbando e ameaçando sua consistência, coerência, estabilidade e pertinência. Em suma, a desconstrução afirma a desestabilização em movimento que Abre o (lugar do) sujeito àquilo que é inteiramente Outro (DOEL, 2001, p. 95).

Barthes afirma que Derrida “desequilibrava a estrutura, abriu o signo” (BARTHES, 2002, *citado por* Leyla Perrone-Moisés, 2005, p. 95). Na verdade, o signo já é, por excelência, aberto, sobretudo se se consideram possibilidades semióticas mais amplas e não o sistema diádico de Saussure. Quando Derrida sugere a mudança de olhar sobre os processos de significação, uma das possibilidades em que isso resulta já estava, de alguma forma, na semiótica peirceana, dada a amplitude que Peirce a ela conferiu. As diversas faces que o signo assume, para além de questões de classificação, dão conta, sem conflitos conceituais, da abertura sugerida. Comparando trechos dos dois autores, isso fica mais claro.

Pois há duas maneiras heterogêneas de apagar a diferença entre o significante e o significado: uma, a clássica, consiste em reduzir ou em derivar o significante, isto é, finalmente em *submeter* o signo ao pensamento; outra, a que aqui dirigimos contra a precedente, consiste em questionar o sistema no qual funcionava a precedente redução: e em primeiro lugar a oposição do sensível e do inteligível” (DERRIDA, 2002, p. 233-234).

Um signo "representa" e algo *para* a ideia que provoca ou modifica. Ou assim – é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é o seu objeto; o comunicado, a *significação*; a ideia que provoca, o seu *interpretante*. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas para roupa mais diáfana. Lidamos então com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está uma nova série infinita (PEIRCE, [s.d.], p. 93).

Como se percebe pela comparação das duas citações, de alguma forma, o caminho escolhido por Derrida tem a ver com o sistema peirceano, sobretudo no que diz respeito à abertura na significação.

Há uma passagem de Ivo Ibrí<sup>37</sup> que se encontra em consonância com o que Derrida fala sobre a limitação de se considerar a relação entre significado e significante fechada: “o significado será pensado na forma de faticidade, rompendo o estranhamento entre experiência e conceito” (IBRI, 2006).

Desconstrução e descentramento do sujeito são temas que, de certa forma, se completam. O que a teoria de Derrida, em última instância, enfatiza é o deslocamento do sujeito em sua trajetória histórica. O sujeito é destronado e descentrado por um mundo em descontinuidades. Não é sem motivos que a desconstrução se funda como uma crítica do sujeito.

A escrita de Derrida, fazendo da linguagem ao mesmo tempo um alvo e uma arma, relança indefinidamente a significação, desarmando a representação. Ela realiza o que Barthes considera impossível: estar, ao mesmo tempo, *fora* de uma fala objeto que e desconstruída, e *dentro* de uma nova fala provisoriamente construída, que refunde a primeira (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 102).

A reflexão sobre o humano também é apontada como um dos pontos de distinção entre modernidade e pós-modernidade. A modernidade transforma o humano em protagonista do processo histórico. Na pós-modernidade, em virtude da chamada “crise do humanismo” e sua correlação com o desenvolvimento tecnológico (sobretudo em se tratando das tecnologias da cognição), tornou-se comum o termo pós humano.

Para um melhor entendimento dessa questão, vale a pena retomar a *Carta sobre o humanismo* (1980), de Heidegger. Ao ser interpelado por Jean Beaufret a explicitar seu posicionamento acerca do humanismo, Heidegger não só facilita um pouco mais o conhecimento do seu sistema filosófico, como também auxilia no entendimento da “crise do humanismo”.

Por meio de alguns processos, o pensamento heideggeriano desvela o ser, embora este nunca chegue a se mostrar plenamente (basta considerar o conceito de verdade como *alétheia* para entender isso). Sendo o entendimento do sujeito um processo em desvelamento para a teoria heideggeriana, é justificável a crítica que seu autor faz ao conceito preconcebido de humano. O que se observa na metafísica, como aponta Heidegger em sua carta, é o

---

<sup>37</sup> Quando ele defende uma simetria categorial abstraída da teoria de Peirce quanto à relação sujeito/objeto.

destaque para o ente em detrimento do ser. É justamente por isso que ele afirma: “pensa-se contra o humanismo porque ele não instaura a *humanitas* do homem numa posição suficientemente alta” (HEIDEGGER, 1980, p. 66).

No escrito de Heidegger, humanismo é nada menos que sinônimo de metafísica, na medida em que somente na perspectiva de uma metafísica como teoria geral do ser do ente, que pensa esse ser em termos "objetivos" (esquecendo, pois, a diferença ontológica), somente em tal perspectiva o homem pode encontrar uma definição, com base na qual possa "construir-se", educar-se [...] (VATTIMO, 1996, p. 18).

Não se trata da negação do sujeito, mas de um reposicionamento do olhar para enfocá-lo como coparticipante de um mundo dinâmico sem conceitos apriorísticos. Não é sem motivos que o ser em Heidegger vem sucedido de sua localização, *Dasein*, o *ser-aí*. Em sua postura em relação ao humanismo, o intuito de Heidegger parece ser "afastar-se do enclausuramento em torno da autoridade da presença" (DUQUE-ESTRADA, 2005, p. 255).

Por meio da postura contra o humanismo, diga-se de passagem, largamente questionada, Heidegger parece buscar uma dimensão de maior profundidade para o entendimento do *ser-aí* não revelada por meio da metafísica que se torna errante quanto ao tema. Conforme o autor, a metafísica erra ao pensar o homem como animal.<sup>38</sup> Em outras palavras, dessa forma, a abordagem do humano pelo humanismo, na verdade, não passa de uma visão unilateral e estereotipada do sujeito.

Assim, o posicionamento do autor não se dá contra a consideração do humano, na aniquilação do ser. Muito ao contrário, se dá porque essa corrente de pensamento não se mostrou competente o suficiente para revelar o ser.

Antes de falar, o homem deve novamente escutar, primeiro, o apelo do ser, sob o risco de, dócil a este apelo, pouco ou raramente algo lhe restar a dizer. Somente assim será devolvida à palavra o valor da sua essência e o homem será agraciado com a devolução da casa para habitar na verdade do ser (HEIDEGGER, 1980, p. 47).

Heidegger enfatiza, em seu discurso, aquilo que o humanismo significa enquanto processo de domesticação. Por meio da educação, padres e professores, por exemplo, seriam domesticadores do humano. Se se observar bem, o conhecimento do ser aponta muito mais para um reconhecimento de sua alteridade que para a sua dominação. “Na determinação da

---

<sup>38</sup> É nesse sentido que Heidegger afirma que “todavia, assim como na *humanitas* do *homo animalis* a ex-sistência permanece oculta e, através dela, a relação da verdade do ser com o homem, assim encobre a interpretação metafísico-animal da linguagem a sua essência ontológica historial” (HEIDEGGER, 1980, p. 71).



humanidade do homem, o humanismo não só deixa de questionar a relação do ser com o ser humano, mas o humanismo tolhe mesmo esta questão, pelo facto de, por causa de sua origem metafísica, não a conhecer, nem a compreender” (HEIDEGGER, 1980, p. 51).

Se o *ser-aí* indica a impossibilidade da presença, é fácil entender a postura de Heidegger, pois o humanismo se fundamenta justamente nessa presença.

Peter Sloterdijk escreve uma resposta à carta de Heidegger expondo suas preocupações quanto ao posicionamento do humano diante de sua espécie numa época assolada, de um lado, pela decadência do humanismo literário e, de outro, pelas mudanças tecnológicas que se encaminham, inclusive, para um reposicionamento da genética quanto à possibilidade de planejar a própria espécie.

Fica explícita a postura contrária à de Heidegger, embora, em algumas vezes, o discurso soe em tom irônico quando, por exemplo, o autor fala sobre uma possível necessidade daqueles que “pastoreiam” a espécie.

É nesse sentido que a ideia de Sloterdijk apresenta a mesma premissa de Heidegger – a de que *humanitas* se refere à domesticação (daí a ideia de parque humano – regras para a domesticação do humano soam ironicamente, pelo menos, a princípio). Domesticar é “tirar o humano da barbárie” por um lado, mas, por outro, revela o maquinário da manipulação. O que Heidegger parece não suportar é a ideia de domesticação do humano tal qual o humanismo parece significar. Como ele afirma, “no âmbito da ‘analítica existencial’ do ‘ser-no-mundo’; unicamente pode ser pensada, a saber, como a relação ex-stática. com a clareira do ser” (HEIDEGGER, 1980, p. 62).

O que se vê na metafísica, segundo Heidegger, é o “abandono ontológico do ente. Ela é o sinal do esquecimento do ser. Em consequência dela, a verdade do ser permanece impensada” (HEIDEGGER, 1980, p. 80). Uma das questões defendidas por Heidegger e confirmadas por Sloterdijk é a necessidade de se romper com o conceito de homem como um animal racional, pois não é o caráter biológico que o define.

Para a abordagem da domesticação, Sloterdijk retoma Zaratrusta por meio do qual Nietzsche defende a ideia de que a domesticação é a diminuição do ser – por isso mesmo, ao entrar numa determinada cidade, o personagem percebe que os moradores haviam diminuído o próprio tamanho, numa metáfora à aceitação passiva da dominação.

Ao demonstrar essas preocupações, Sloterdijk já adianta algumas ideias que aparecem na trilogia das esferas. O tema acerca do humano não pode ser tratado sem

embasamentos consistentes, nem tampouco abandonado. Ironicamente, o autor termina sua “carta” afirmando que

tudo sugere que arquivistas e arquivologistas tenham se tornado os sucessores dos humanistas. Para os poucos que ainda frequentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos (SLOTERDIJK, 2000, p. 57).

No sistema filosófico construído por meio das esferas, Sloterdijk defende um novo humanismo que se difere das questões de domesticação/dominação. Para ele, é preciso caminhar em direção oposta aos essencialismos e ver, na abordagem do espaço, uma abertura para o enfoque mais coerente do humano, como será possível ver mais adiante. Assim, sobre certo aspecto, a grande diferença de posicionamento entre Sloterdijk e Heidegger acerca do humanismo está na postura mais otimista do primeiro.

Lipovetsky, ao focar a hipermodernidade, como já se viu, mostra esse descentramento do sujeito. Ele fala de uma volatilidade que aponta para a desestabilização do eu muito mais que para o indivíduo senhor de si mesmo (LIPOVETSKY, 2004, p. 83). Mas, embora não se trate mais de um sujeito que tenta se sobrepor a práticas anteriores, há a instalação da insegurança, a preocupação com as questões ambientais, o medo de catástrofes.

As possibilidades de futuro passam a ser vistas como precárias. Para Lipovetsky, tem relação com isso a preocupação das famílias em investirem na educação para o futuro e a preocupação dos jovens cada vez mais cedo com sua colocação profissional. Até mesmo as reformas nos sistemas de aposentadorias e o aumento no tempo de contribuição previdenciária apontam para essas instabilidades.

A segunda era da modernidade é autorreflexiva, individualístico-emocional e identitária: revolucionária no âmbito técnico-científico, ela deixou de sê-lo no cultural. É sinônimo não de depreciação do passado, mas de exploração-mobilização sem exclusão de todos os eixos da temporalidade socioistórica (sic.), reciclagem e retradução de memória com fins econômicos, emocionais e identitários (LIPOVETSKY, 2004, p. 91).

De alguma forma, há uma identificação inegável entre a constituição desse sujeito e a contemporaneidade.

Quanto mais o indivíduo é socialmente cambiante, mais surgem manifestações de esgotamentos e "panes" subjetivas. Quanto mais ele quer viver intensa e livremente, mais se acumulam os sinais do peso de viver. [...] Atormentada por normas antinômicas, a sociedade ultramoderna não é unidimensional: assemelha-se a um caos paradoxal, uma desordem organizadora (LIPOVETSKY, 2004, p. 84, 83).

Ilya Prigogine aborda o que ele denomina “fim das certezas”, tendo em vista as grandes descobertas da física que se processaram no século XX e que também contribuíram para o descentramento do sujeito, bem como para as grandes mudanças epistemológicas que marcaram a época.<sup>39</sup>

Talvez, a diferença no que se refere às instabilidades do mundo contemporâneo e aquelas que se interpuseram no passado seja a tentativa mais explícita, hoje, de conviver com as incertezas delas advindas, ao invés de se buscarem outros referenciais que, sendo mais estáveis, supostamente contribuiriam para o retorno à segurança. E isso se dá não apenas por meio da filosofia ou outras formas do pensamento reflexivo, mas por meio da própria ciência, como exemplifica a física quântica.

É interessante perceber que o homem contemporâneo vive uma situação contraditória, pois esse mesmo estado de insegurança sobre o qual Lipovetsky e tantos outros teóricos falam é justamente aquele que garante uma das principais molas propulsoras do presente – a fluidez que, em grande medida, tem relação com a instabilidade que se experimenta no fenômeno pós-moderno.

### 3.3 Fricções, hibridismo e entrelugar

A mesma verdade que guia a pena do historiador deve governar o pincel do artista.

Benjamim West

O conceito de fricções se torna importante na medida em que se percebe a poesia digital como um objeto híbrido que ocupa uma posição de entrelugar em relação às várias disciplinas que contribuem para seu surgimento.

Vera Casa Nova, em seu ensaio intitulado *Fricções* (2001), baseando-se em Barthes e Deleuze, propõe esse termo, *fricções*, para focar o entrelugar que envolve as artes na contemporaneidade, partindo da noção de “*graphos* (texto/imagem) enquanto inscrição de signos”. No contexto em que é utilizada, essa palavra pode ser definida como o “atrito que produz a fagulha” (OMAR, s.d., 37, citado por CASA NOVA, 2001, p. 75). Um atrito entre

---

<sup>39</sup> Como o tema gira em torno de questões ligadas ao espaço-tempo, tratar-se-á dessa questão no próximo capítulo.

artes, que pode resultar numa mudança no modo de vê-las, nas ressonâncias recíprocas (procedimentos de cinema na literatura e vice-versa) e/ou num terceiro elemento – um objeto artístico, por exemplo.

Sabendo que esse atrito é de ordem sócio-cultural, o que transita entre cinema e literatura, por exemplo, a partir da fricção, são signos em processo de mutação. Ou seja, a partir do atrito, essas duas artes passam a contribuir para um novo processo de significação que já não é mais só literatura ou só cinema, mas um pouco de cada um. Por isso, “fazer cinema, fazer literatura estaria assim na vertigem de um pensamento semiográfico; suportes diferentes de escritura que se suplementam e cujas consequências se multiplicam” (CASA NOVA, 2001, p. 73). Dessa forma, os suportes escolhidos constroem “formas e estilos através da mutação dos seus instrumentos, ou seja, quando as rupturas da discursividade acontecem” (CASA NOVA, 2001, p. 73).

A leitura de Casa Nova se encontra em consonância com as ideias de Barthes,<sup>40</sup> quando ele defende o intercâmbio entre os objetos e não entre as disciplinas.<sup>41</sup> Para ela, as disciplinas não se relacionam, mas se friccionam. O signo poético deve ser pensado num regime de interação de linguagens. “Signos para serem lidos/vistos através do que se vê” (CASA-NOVA, 2001, p. 75). Por isso, considerar fatores do entrelugar se torna importante.

A autora aponta a narrativa como o elemento que aproxima cinema e literatura. Portanto, ao que tudo indica, para haver as fricções, é necessário que haja um vetor de aproximação funcionando como uma espécie de ímã entre os elementos que se atraem mutuamente. Assim, sugere-se o caráter da ambiência e do hipermediático permeado pela linguagem fluida como possibilitadores daquela poesia digital que se mostra intrínseca ao meio digital e ao ciberespaço.

Barthes afirmava que “[...] a ‘pintura’ abre caminho à ‘literatura’, pois parece haver anteriormente postulado um objeto inaudito, o Texto, que, suprime, de maneira decisiva, a separação das ‘artes’” (1990, p.139). É essa noção de texto exposta por Barthes

---

<sup>40</sup> Embora a concepção de semiótica barthesiana se diferencie de Peirce ao seguir a postura predominantemente linguística, suas ideias em relação aos conceitos relacionados a texto e arte são importantes para o presente estudo. Além disso, ainda que o conceito de significado barthesiano, ao implicar a existência do significante e, assim, uma relação supostamente dicotômica, as observações que ele faz, ao quebrarem com noções fechadas, são pertinentes para o presente estudo – o que justifica sua aplicação.

<sup>41</sup> Barthes afirma que “Não são as disciplinas que se devem intercambiar, são os objetos: não se trata de “aplicar” a linguística do quadro, de injetar um pouco de semiologia na história da arte; trata-se, sim, de anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto. Assistimos ao nascimento de alguma coisa, algo que anulará não só a “literatura”, como também a “pintura” (e seus correlatos metalinguísticos, a crítica e a estética), substituindo essas velhas divindades culturais por uma “ergografia” generalizada, o texto como trabalho, o trabalho como texto” (BARTHES, 1990, p. 137).

que leva procedimentos de linguagens diversas a se atravessarem compondo objetos complexos agenciados, em muitos casos, por operadores reticulares.

Assim, há que se considerar a poesia digital para além da literatura. Essa poesia transgride a definição de literatura enquanto “arte da palavra”, quando, além de apresentar aspectos da poesia visual (que, por sua vez, já quebram esse estereótipo ao defender a inserção da plasticidade no signo verbal e ao criar o poema sem palavras, como no Poema-Processo), conta com recursos de naturezas diversas do que se considera literatura.

É esse processo de fricção que possibilita a construção da poesia digital: a tensão provocada pela fricção entre procedimentos não só de artes, mas de outras disciplinas diferentes numa confluência de fatores literários, plástico-visuais, sonoros e computacionais (animação, modelagem 3D, recursos de edição, dentre outros). Para existir, o presente objeto de estudo necessita da confluência de fatores que implodem os parâmetros do meio literário, como será comprovado ao longo do presente estudo. Considerando o conceito de poesia para além da literatura, há que se lembrar novamente que a poesia não nasce com essa disciplina, mas com a música, na tragédia grega.

A partir da fricção, surgem os processos de intersemiose. A atuação, em conjunto, do verbal com o não verbal faz com que os processos de significação se transformem em algo que transcende a segmentação das artes, tendo-se, assim, trânsito de formas e sentidos. Os processos de intersemiose são definidos como resultado da fricção entre sistemas semióticos diferentes. Esses processos geram uma nova face para os signos que passam a ser entendidos como mutantes. Umberto Eco, retomando Hjelmslev, afirma que

UM SIGNO NÃO É UMA ENTIDADE SEMIÓTICA FIXA, mas antes o local de encontro de elementos mutuamente independentes, oriundos de dois sistemas diferentes e associados por uma correlação codificante. Propriamente falando, não signos, mas funções sígnicas (ECO, 2000, p. 40).

Em consonância com isso, o termo antropofagia também aparece em Casa Nova, concomitante à fricção mencionada, quando ela faz referência a cinema/literatura.

A poesia digital nasce de confluências geradoras de fricções que, por sua vez, ocasionam fagulhas. Utilizando as ideias de Sloterdijk, seria possível pensar numa substância espumosa que, em constante transformação (por meio de múltiplos estouros gerados com ou sem as fricções) possibilita a desterritorialização. As disciplinas se friccionam e seus procedimentos se atravessam, impossibilitando discursos estanques de modo que, dependendo do experimento, seja impossível dizer qual sistema semiótico serviu como ponto de partida.

Parece ficar patente nas discussões mais críticas acerca da arte contemporânea a necessidade de se buscar um “espaço entre” onde as linguagens múltiplas possam atuar por meio de reverberações semióticas que se expandem para além de fronteiras.

Para efeito de entendimento, mas ainda num nível bem geral, seria possível afirmar que a poesia digital amplia os caminhos já percorridos pela poesia experimental,<sup>42</sup> apropriando-se dos avanços já feitos e abrindo o signo a outras questões. Assim, aos aspectos ponto de vista, composição, perspectiva, luz, forma, tom, textura, cor, movimento, animação, permutação e interatividade se somam os procedimentos do meio digital, configurando processos relacionais fluidos.

Essas observações valem tanto para a análise de textos inéditos como daqueles que se constituem por meio da releitura de textos anteriores. Em entrevista, Lev Manovich (2007) afirma que o remix tem grande importância dentre os termos que designam as tendências estéticas da década de 2000. De fato, isso pode ser confirmado com trabalhos que retomam vários processos ou textos do passado e os revivificam por meio da fusão entre antigo e novo. Em termos de poesia, para comprovar o ponto de vista defendido pelo autor, basta pensar nas traduções intersemióticas que se têm feito.

Por todas essas intrincadas relações supostas nos movimentos das fricções, não há como negar sua condição multifacetada, sua fluidez, seus atravessamentos e, ao fim e ao cabo, sua propensão ao hibridismo. Assim, o termo *fricções* pode auxiliar no entendimento das condições que se estabelecem para a formação de elementos híbridos na poesia, pois, com a fricção entre sistemas semióticos diferentes, o que surge são elementos de não lugar. É nesse âmbito que se torna importante a discussão acerca da relação arte/tecnologia e das hibridizações de linguagem.

Muniz Sodré (2006), preferindo o termo “mutação tecnológica” ao invés de “revolução tecnológica”,<sup>43</sup> aponta, nas transformações trazidas pelo que se tem chamado indiscriminadamente revolução tecnológica, mudanças no próprio modo de ser do humano e que leva o autor a falar em um “*bios* virtual”. Para entender o que o autor diz com esse conceito, é necessário, primeiro, reconhecer as imbricações irrevogáveis que se têm instituído entre tecnologia e vida. “Implica a midiatização, por conseguinte, uma qualificação particular

---

<sup>42</sup> A expressão poesia experimental é empregada nesse momento sem a conotação apenas do movimento de poesia portuguesa, mas pensando em construções da poesia de um modo geral que subvertem padrões de linguagem com uma audácia maior que aquela poesia mais convencional.

<sup>43</sup> Trata-se mais de uma hibridização de meios que propriamente de uma forma revolucionária.

da vida, um novo modo de presença do sujeito no mundo ou, pensando-se na classificação aristotélica das formas de vida, um *bios* específico” (SODRÉ, 2006, p.24).

Sodré fala de um *ethos* midiaticizado retomando a classificação feita por Aristóteles acerca dos três gêneros de existência na Polis, a saber, (*bios*): *bios theoretikos* (vida contemplativa), *bios politikos* (vida política) e *bios apolaustikos* (vida prazerosa, vida do corpo). (2006, p. 25). A midiaticização é proposta pelo autor como o quarto gênero da existência, pois se impõe como meio de sociabilidade causando alterações inclusive comportamentais. Trata-se de

uma espécie de *quarto âmbito* existencial, onde predomina (muito pouco aristotelicamente) a esfera dos negócios, com uma qualificação cultural própria (a "tecno cultura"). O que já se fazia presente, por meio da mídia tradicional e do mercado, no *ethos* abrangente do consumo, consolida-se hoje com novas propriedades por meio da técnica digital (SODRÉ, 2006, p. 25).

Esse quarto *bios* pode ser percebido ou mesmo comprovado quando se percebe que a vida passou a ser atravessada pelas mídias. Há inclusive formulações de pensamentos acerca de uma era pós-mídia. A aflição de ficar sem internet, sem comunicação e de esquecer em casa do aparelho celular ou mesmo o incômodo de o espaço público ser, de repente, invadido pelo celular que toca inapropriadamente comprovam isso. Como afirma Sodré, “a mídia é estruturadora ou reestruturadora de percepções e cognições, funcionando como uma espécie de agenda coletiva” (SODRÉ, 2006, p. 26). Encontram-se alteradas as formas de socialização bem como a própria percepção do real. A cidade imaginária de *Truman* é, de fato, uma metáfora do quarto *bios*. Basta lembrar dos sistemas de vigilância e sua presença ostensiva na vida cotidiana para perceber que, embora as práticas de não lugar se instaurem no âmbito das linguagens, o que tem acontecido no contexto social é a utilização das tecnologias da informática para o monitoramento do sujeito por meio de reconhecimento de IP, localização via GPS, dentre outras possibilidades.<sup>44</sup> De alguma forma, as tecnologias midiáticas se tornaram onipresentes na contemporaneidade.

Teilhard de Chardin falava de um “ultra-humano” para o qual a sociedade estaria caminhando [...] no sentido de formar um “organismo humano planetário” (SODRÉ, 2006, p. 73).

Penso, em primeiro lugar, na extraordinária rede de comunicação radiofônica e televisiva que, talvez antecipando uma sintonização direta dos cérebros, por meio das forças ainda misteriosas da telepatia, nos une a todos, atualmente, em uma

---

<sup>44</sup> Sobre essa questão, é interessante consultar André Lemos (2008).

espécie de co-consciência do éter... (CHARDIN, citado por SODRÉ, 2006, p. 135).

É nesse contexto que se fala em *noosfera*, “um produto da atividade do espírito que, mesmo dependente do homem, tem autonomia objetiva. Essa realidade imaginária ou imagística pode ser associada não só a ideias, mas igualmente a deuses e mitos”, que adquirem existência própria na *noosfera*” (SODRÉ, 2006, p. 131).

Diferenciando-se de cultura, a *noosfera* é “o meio condutor do conhecimento humano” (MORIN, citado por SODRÉ, 2006, p. 132), meio-ambiente vinculado a ecossistemas intelectivos ou *ethos* auto-organizado e mediador das relações de saber entre os sujeitos humanos e do indivíduo consigo mesmo. Não é sem motivos que Nobert Wiener define sistemas vivos e sociais como sistemas de processamento de informação.

É que a tecnocultura - essa constituída por mercado e meios de comunicação, a do quarto bios - implica uma transformação das formas tradicionais de sociabilização, além de uma nova tecnologia perceptiva e mental. Implica, portanto, um novo tipo de relacionamento do indivíduo com referências concretas ou com o que se tem convencionalmente designado como verdade, ou seja, uma outra condição antropológica (SODRÉ, 2006, p. 27).

As formas pelas quais a tecnologia tem se transformado e tem mudado padrões de comportamento e socialização comprovam a ideia de que tais mudanças têm ressonâncias no âmbito da cognição. É quando também se fala de uma mente expandida (SANTAELLA, 2009a), já explicitada anteriormente.

A expressão “vida digital” utilizada por Nicholas Negroponte (1995) parece estar em expansão se se pensar na invasão das mídias no cotidiano tornando as experiências descontínuas, de modo muito semelhante aos modos de organização dos *bits*. O modo como se lida hoje com a informação em termos de registro define a “matriz” como um conjunto de dados que podem ser lidos de formas variadas.

Negroponte fala de uma era pós-informação. Realmente, a passagem do meio massivo para as muitas possibilidades instauradas pelo digital, altera não só o modo de recepção da informação mais a sua própria constituição. “Discute-se tanto e há tanto tempo a transição da era industrial para uma era pós-industrial ou da informação que é possível que não tenhamos notado que estamos passando para uma era da pós-informação” (NEGROPONTE, 1995, p. 157).



O termo cÍbrido, introduzido por Peter Anders (1999), é utilizado para “destacar a capacidade que as novas tecnologias nos dão para habitar dois mundos simultaneamente” (SANTAELLA, 2007, p. 132). Ao focar o tema, Gisele Beiguelman afirma:

em minha definição, cibridismo é um conceito que expressa a experiência de estar entre redes (on e off-line). Outra definição corrente, de autoria do arquiteto americano Peter Anders, é a do cibridismo como projeção do virtual na realidade cotidiana. Os dois conceitos não são opostos e, em alguns pontos, até se complementam. Contudo, prefiro trabalhar com a ideia de experiência “entre” redes por me parecer mais abrangente e válida no âmbito das nuvens computacionais, em que estamos o tempo todo on e off-line, mediados por redes de distintas naturezas e com diferentes aberturas e possibilidades de participação: direta, passiva, aleatória etc. (2009).

Em consonância com isso, se encontra a distinção que Santaella faz entre híbridos e cÍbridos.

Assim, reservo o atributo “hÍbrida” para a atual coexistência, convivência e sincronização das culturas oral, escrita, impressa, massiva, midiática e ciber que se misturam todas elas na constituição de um tecido cultural polimorfo e intrincado. [...] Quanto ao atributo “ciber”, como o próprio nome diz, limita-se às misturas que se processam no interior da cibercultura, ou seja, do universo digital (SANTAELLA, 2007, p. 133).

Seguindo o pensamento das duas autoras, opta-se, no presente estudo, pela aplicação do termo híbrido por ser mais abrangente que cÍbrido, uma vez que não é condição *sine qua non* que o poema digital esteja inserido no ciberespaço, embora se saiba que, quando isso acontece, as experiências em linguagem podem ser mais complexas.

Os híbridos e os cÍbridos podem ser melhor entendidos quando se concebem as fricções como ações procedimentais que colocam em evidência as correspondências entre avanços tecnológicos e cognição. Se se observar historicamente, as pesquisas tecnológicas se encontram espelhadas nas relações culturais e do pensamento. Assim como as pesquisas com a câmara clara apontaram um modo próprio de pensar da época, hoje, pesquisas relacionadas ao mundo ciber e aos atravessamentos de linguagem apresentam correlações com o cognição contemporânea. Assim, as relações intensas que se têm gerado em relação ao ciberespaço estão alterando o modo como se percebem os eventos, ao mesmo tempo que retratam a forma do pensamento contemporâneo, haja vista o discurso por fluxos que atravessa o espaço ciber.

Assim, ainda em referência aos processos instaurados pelas fricções, há que se pensar também nessas intrincadas relações que se podem estabelecer entre a produção estética e a do conhecimento, não havendo, entre essas, nenhuma ruptura natural. João Moreira Salles, ao escrever sobre “A dificuldade do documentário” (2005), cita um fato interessante que

coloca em xeque a cientificidade defendida para certos gêneros, como o próprio documentário. O primeiro texto desse gênero, *Nanook do Norte*, era mescla de real com ficcional, uma vez que o diretor dizia o que exatamente Nanook deveria fazer em cada momento, usando artefatos de caça e pesca que o “ator” já não utilizava mais, o que conferia ao trabalho processos de invenção (MOREIRA SALLES, 2005, p. 59). Dessa forma, é possível perceber que os textos considerados científicos podem trazer, em sua própria natureza, recursos da criação considerados patrimônio da estética, como a encenação e, assim, a ficcionalização.

A pesquisa científica, além de buscar soluções para perguntas levantadas, precisa apresentar certo distanciamento para que se perceba que várias das questões que se colocam são de origem institucional ou são direcionadas por pensamentos institucionais que precisam ser vistos por meio de uma postura crítica. Como quer Sérgio Bairon,

apesar de inúmeros movimentos filosóficos terem defendido a ideia de paridade entre signos de características sonoras, imagéticas e verbais, que estaria presente em todo processo reflexivo, a verdade sempre esteve associada à colusão institucional de que somente a escrita, fruto da leitura de textos consagradamente científicos, poderia representar a condição máxima do juízo analítico. As divisões entre arte e ciência nos dias de hoje ainda guardam, sobretudo institucionalmente, esta tradição (BAIRON, 2006, p. 53-5).

É justamente nessa perspectiva que se encontram as ideias de Peter Sloterdijk em relação ao que ele denomina “razão cínica” (1993).<sup>45</sup> Uma de suas inspirações é Diógenes de Sínope. Conhecido como Diógenes, o cínico, ele buscava o ideal cínico da autossuficiência, sendo contrário às institucionalizações, de um modo geral. Não entendia a ideia de amor, pois não aceitava que se pudesse apegar a uma outra pessoa, negava o sagrado, defendia a supressão das armas e da moeda e era contra a arrecadação de impostos. Várias são as anedotas que se contam em relação a esse pensador<sup>46</sup> que, na obra *A Politeia* (uma espécie de *República*), ataca os valores do mundo grego.

Diógenes vivia a perambular pelas ruas e a defender

uma vida que fosse natural e não dependesse das luxúrias da civilização. Por acreditar que a virtude era melhor revelada na ação e não na teoria, sua vida

---

<sup>45</sup> *Crítica da razão cínica*, publicado em 1983, alcançou repercussão imediata quando de sua publicação. Segundo dados do *site* pessoal do autor, tornou-se a obra de filosofia mais vendida nos últimos 150 anos.

<sup>46</sup> Uma das anedotas mais citadas era a de que Diógenes andava pelas ruas durante o dia com uma lamparina acesa à procura de um homem virtuoso.

consistiu duma campanha incansável para desbancar as instituições e valores sociais do que ele via como uma sociedade corrupta.<sup>47</sup>

Sloterdijk discursa sobre uma “falsa consciência esclarecida”. “The discontent in our culture has assumed a new quality: It appears as a universal, diffuse cynicism. The traditional critique of ideology stands at a loss before this cynicism”<sup>48</sup> (1993, p. 3).

O autor aponta o cinismo como uma atitude comum na articulação da cultura contemporânea, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, tanto em nível individual quanto em nível institucional e que tem a ver com certa descrença diante da realidade. “Modern cynicism presents itself as that state of consciousness that follows after naive ideologies and their enlightenment. In it, the obvious exhaustion of ideology critique has its real ground”<sup>49</sup> (SLOTERDIJK, 1993, p. 3).

Porém, há que se perceber que, em meio à modernidade, o cínico não assume mais uma postura explicitamente cínica. No meio da multidão, o cinismo vira mera constatação. Isso reforça a necessidade de se buscarem posicionamentos mais críticos diante das institucionalizações que se coloquem não apenas como mera declaração, mas como posturas que desloquem o foco de atenção da instituição, em si, para seus objetos, de modo a romper com a ideia de lugar. A poesia, por exemplo, não se deixa apreender, na sua totalidade, pelos discursos estanques.

Na retomada de Diógenes e de outros nomes marcados pela postura contestatória, o autor sugere que se tome esse cinismo numa espécie de contra-estratégia para um posicionamento mais crítico. Para isso, é preciso atentar para pontos de discussão que ficam constantemente submersos em debates acerca da contemporaneidade para que o senso crítico possa se erigir por meio desse posicionamento cínico.

Nesse sentido, há que se perceber a necessidade de repensar a criação e a manutenção de certos conceitos, sobretudo quando se detectam as lacunas que se construíram, ao longo da história, entre disciplinas, sobretudo, entre arte e ciência. Parece impossível, para o pensamento conservador, que se possa teorizar por meio da arte ou mesmo que a arte possa

---

<sup>47</sup> Consulta à *Wikipedia*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Di%C3%B3genes\\_de\\_S%C3%ADnope](http://pt.wikipedia.org/wiki/Di%C3%B3genes_de_S%C3%ADnope)>. Acesso em: mar. de 2010.

<sup>48</sup> “O descontentamento em nossa cultura assumiu uma nova qualidade: Ele aparece como um cinismo universal, difuso. A crítica da ideologia tradicional está em uma perda ante este cinismo”. (Tradução nossa).

<sup>49</sup> “O cinismo moderno apresenta-se como estado de consciência que se segue após ideologias ingênuas e sua iluminação. Nele, o esgotamento óbvio da crítica ideológica tem seu fundamento real”. (Tradução nossa).

ser influenciada, de alguma forma, pela ciência por um lado e, por outro, que as disciplinas possam atuar em estados de convergência.

Justamente, quando se pensa, por exemplo, na relação de pertencimento que se estabeleceu no discurso crítico da poesia em relação à literatura, percebe-se que uma análise de poemas em meio digital (e mesmo de outras manifestações nesse espaço) que se prendesse a essa questão, seria, no mínimo, equivocada, pois apreenderia apenas uma parcela mínima dos processos híbridos apresentados.

Sérgio Bairon defende a tese de que o conhecimento científico pode ser veiculado por meio da linguagem hipermidiática vista, comumente, como pertencente apenas ao lúdico ou ao estético. Por meio da análise de algumas experimentações hipermidiáticas (*Valetes in slowmotion*, de Kiko Goifman e Jurandir Muller, por exemplo) e da construção de outras, o autor comprova que, realmente, é possível, por meio de um discurso ainda não aceito como científico (a hipermídia), refletir cientificamente. Por meio de investigações hipermidiáticas como *Psicanálise e história da cultura* e *Interzone*, Bairon demonstra que o pensamento hoje pode ser exteriorizado por meio de linguagens contemporâneas que se encontram para além da segmentação disciplinar.

*Texturas Sonoras*, experimento que faz parte de *A Casa Filosófica*, se desenvolve como projeto estético-científico. Em “margem” (parte do trabalho), o exercício de sobreposições de linhas de áudio para a criação das texturas de som, atua como construção do conceito por meio de sua iconização. Não existe limite entre as linhas que se atravessam nesse processo, o que faz com que elas repercutam umas nas outras para a criação estético-conceitual. Vozes e linguagens diferentes se mesclam nessa construção. Assim, o experimento aplica o conceito defendido (de que a margem não existe, de fato) por meio dos atravessamentos sígnicos. Esse é apenas um exemplo, mas que, dada sua concepção, comprova ser possível “pensar” por meio de outras formas de linguagem que não a científica ou mesmo a verbal.

Na verdade, embora o pensamento institucionalmente científico ainda não seja aberto como poderia ser, as experiências de pensar a ciência por meio a linguagens estéticas são remotas. O antológico *Um homem com uma câmera na mão*, de Dziga Vertov, comprova isso.

É interessante perceber que aquilo que Sloterdijk defende para o discurso já se encontra realizado em sua escrita. Seu texto, embora no presente estudo seja assumido como linha filosófica, não é propriamente filosofia, nos termos institucionais, mas também não é

ciência. Trata-se de um texto de entre-lugar do discurso antropológico com o filosófico e uma série de outras derivações. Há momentos em que o texto soa como pura poesia, em outros, é a riqueza da retomada de mitologias que serve como argumentação.

Nesse sentido, a própria fundamentação do presente estudo já se encontra na impossibilidade de ser apreendida por considerações estanques. Isso só reforça o fato de que, por um lado, as disciplinas não podem ser consideradas isoladamente e, por outro, a ideia de que se faz necessária uma postura crítica quanto aos procedimentos institucionalizadores para além de sua suposta transparência.

### **3.4 Peter Sloterdijk – por uma filosofia acerca da fluidez dos espaços**

Peter Sloterdijk é, sem dúvida, um dos nomes significativos atualmente, sobretudo quando quebra conceitos fundamentais do sistema cartesiano, pensa numa nova forma de humanismo e estabelece uma ótica mais crítica acerca das instabilidades que assolam o homem desde o início da modernidade até a contemporaneidade em que se vê a pulverização das estruturas antropocêntricas. Suas ideias estão em consonância com os processos de desconstrução que marcaram o século XX.

Em sua trilogia *Esferas*, a imagem das esferas é utilizada para se referir às formas que permeiam as relações humanas. Quebrar as dicotomias mente/matéria, corpo/alma, sujeito/objeto, o eu/o entorno é um dos desafios contemporâneos discutidos pelo autor. Trata-se de um verdadeiro sistema filosófico que auxilia na busca por respostas a diversas perguntas. Os três volumes, embora possam ser lidos de modo independente, constroem uma linha cronológica das mudanças nas relações humanas e dessas com o entorno, e o pensamento proposto caminha do micro em direção ao macro, sendo as fontes de argumentação ou de construções analógicas as mais variadas possíveis, incluindo mitologias cristãs e pagãs.

Diferentes do rumo tomado pela filosofia moderna que dá ênfase ao fator tempo, as ideias do autor estão articuladas com base numa estrutura geométrica, sempre norteada por questões em torno da espacialidade, desde as primeiras metáforas da criação do homem até o entendimento da atualidade. A ideia é se ocupar com o que ele denomina república dos

espaços. Para ele, viver e pensar são sinônimos de criar esferas. Como afirma, “la vida es una cuestión de forma” (SLOTERDIJK, 2003, p. 22).

Por eso tiene hoy más sentido que nunca la indagación de nuestro ‘donde’, puesto que se dirige al lugar que los hombres crean para tener un sitio donde poder existir como quienes realmente son. Ese lugar recibe aquí el nombre de *esfera*, en recuerdo de una antigua y venerable tradición. La esfera es la redondez con espesor interior, abierta y repartida, que habitan los seres humanos en la medida en que consiguen convertirse en tales. Como habitar significa siempre ya formar esferas, tanto en lo pequeño como en lo grande, los seres humanos son los seres que erigen mundos redondos e cuya mirada se mueve dentro de horizontes. Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos (SLOTERDIJK, 2003, p. 36-37).

É interessante também perceber que as ideias de Sloterdijk buscam apoio na teoria de Heidegger acerca do *ser-aí* e no que esse filósofo suscita em termos de investigações sobre o espaço, embora seja estudado frequentemente como o filósofo do tempo.

Há três aspectos preponderantes na obra de Heidegger. Primeiro, o *ser-no-mundo*: é o que constitui o ser humano como tal. Segundo, a existência, que é justamente “esta característica do homem de estar fora de si, diante de si, nos próprios ideais, planos e possibilidades” (BATTISTA, 2000). O terceiro elemento é a temporalidade; o homem existe porque está ligado intrinsecamente ao tempo. “Isso faz com que ele esteja sempre além de si mesmo, aberto a possibilidades futuras. À temporalidade compete a função de unificar a essência com a existência, constituindo a totalidade das estruturas do homem” (BATTISTA, 2000). Nesse sentido, ser é ser histórico. Em virtude desse último aspecto, em Heidegger, o homem se vê angustiado diante da consciência da sujeição à morte.

Para além do fator temporalidade, para Sloterdijk e mesmo para o próprio Heidegger, o *ser-no-mundo* depende também de questões espaciais (como a própria expressão sugere). Assim, há uma tentativa de resgatar algumas questões que, para o primeiro, não tiveram ainda a devida consideração.

Si en cuanto curarse del mundo viendo-en-torno puede el ser-ahí trasladar, apartar y ‘espaciar’, es tan sólo porque a su se-en-el-mundo le es inherente el espaciar, entendiendo existencialmente. [...] El ‘sujeto’ ontológicamente bien comprendido, el ser-ahí, es espacial (HEIDEGGER, 1967, 111, 127, citado por SLOTERDIJK, 2003, p. 311).

Por meio da utilização do verbo alemão *innan*, que significa habitar, já é possível perceber, de fato, que, além de questões ligadas à temporalidade, Heidegger também se preocupa com o lugar no qual o tempo do existente é processado. *Ser-aí* é também *ser-em*.

Porém, ao contrário da condição do ser sozinho, preso à morte e angustiado que permeia a teoria heideggeriana, Sloterdijk redireciona o *ser-aí* para *ser-em-esferas*.

Pero el habitar en esferas no puede explicitarse pormenorizadamente mientras el ser-ahí sea comprendido sobre todo desde un supuesto impulso esencial a la soledad. La analítica del dónde existencial exige poner entre paréntesis todas as sugerencias y estados de ánimo de soledad esencial, para cerciorarse de las estructuras profundas del ser-ahí acompañado y complementado (SLOTERDIJK, 2003, p. 311).

Portanto, as esferas são criações de espaços interiores em relação aos exteriores e, por meio de um esquema de solidariedade, permitem a vivência humana. Como se percebe na citação, viver é criar esferas, e, portanto, criar esferas é uma condição *sine qua non* do ser humano.

Em *Esferas I, Burbujas*, retomando Gênesis, o autor fala do homem como um ser insuflado de ar.<sup>50</sup> Deus, como grande artesão, criou a escultura de barro e, com seu hálito, processou a “pneumática da criação”. “Então, o senhor Deus modelou o homem com argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem tornou-se um ser vivente” (Gênesis, 2, 7). O vazio ontológico entre o ídolo de argila e o homem com alma é preenchido com a técnica do sopro divino (SLOTERDIJK, 2003, p. 42).

Assim, Deus e Adão formam uma esfera de espaço interior. Ao soprar, Deus não dá vida somente a sua criatura, mas a si mesmo, pois, *a priori*, ele precisa da criatura para existir – talvez se deva a isso a utilização da expressão “imagem e semelhança”. “El insuflado es necesariamente un gemelo ontológico del insuflante. Entre ambos reina una íntima complicidad como sólo puede existir entre seres que se reparten mutuamente en el origen la placenta de la subjetividad” (SLOTERDIJK, 2003, p. 50). Surge, dessa forma, a primeira mônada – uma matriz bipolar, a microesfera primária.

Ao descobrir a liberdade, Adão rompe a primeira esfera, a bolha, e passa sua vida buscando modos de preenchimento do vazio instaurado pela ausência do criador na microesfera.<sup>51</sup> Assim, o casal, homem e mulher, representa a magnitude máxima e não se cogita a existência de indivíduos. Há uma espécie de uno coletivo e o símbolo arquitetônico eleito para representar essa época é a cabana.

---

<sup>50</sup> Como indica o autor, no texto hebreu é utilizada a expressão *nefesch* para designar “ser humano”. Esta expressão significa ar em movimento, sopro, alento de vida, espírito (SLOTERDIJK, 2003, p. 43).

<sup>51</sup> Essa é uma maneira, no mínimo interessante, para explicar a necessidade vital do humano em relação aos sistemas de convivência.

Esferas comienza convocando los sentidos, las sensaciones y el entendimiento de lo cercano; aquello que la filosofía suele pasar por alto: el espacio vivido y vivenciado. La experiencia del espacio siempre es la experiencia primaria del existir. Siempre vivimos en espacios, en esferas, en atmósferas. Vivir es crear esferas. La díada “madre-hijo” es la primera formación esférica, llena de tonos y de espacios sonoros. Un lugar de cobijo donde comienza la solidaridad con entre los seres humanos, la madre, el núcleo de la familia, los grupos próximos y finalmente la cultura en la que se vive. Las historias amorosas y las comunidades solidarias no son sino la creación de espacios interiores para las emociones escindidas (ROCCA, 2006).

A primeira esfera enfatizada pelo autor se encontra na esfera mãe/filho. Assim como a ruptura da esfera primeira (Deus e Adão), ao nascer, o bebê ensaia o sentimento de abandono e vazio que desperta, ao longo da vida, tentativas de preenchimento por meio do convívio social.

Ao longo do primeiro tomo de *Esferas*, é perceptível a analogia que o autor faz entre as fases da vida humana e os períodos históricos da humanidade. Assim como há uma quebra na primeira mônada que se repete com cada bebê que nasce, o processo histórico da humanidade pode ser visto como uma série de quebras de crenças, períodos de vulnerabilidade e novas tentativas de restabelecimento da estabilidade anterior num constante processo de criação do que Sloterdijk chama de sistemas de seguridade.

A imagem medieval do mundo como uma bolha protegida por camadas celestes é, depois das descobertas copernicanas, substituída por um sistema de descentralizações. “Desde entonces, los seres humanos de la época moderna tuvieron que aprender a arreglárselas para existir como una pepita sin cáscara” (SLOTERDIJK, 2003, p. 31). Viver na época moderna é pagar o preço pela quebra da crença em determinados sistemas naturais de proteção e compensar isso com a criação de um mundo artificial civilizador no sentido físico e no comportamental para propiciar, com o passar dos séculos e com o surgimento da individualidade, esquemas de seguridade. A própria definição de modernidade atesta isso: “La Modernidad se caracteriza porque produce técnicamente sus inmunidades y va eligiendo progresivamente sus estructuras de seguridad sacándolas de las tradicionales coberturas teológicas y cosmológicas” (SLOTERDIJK, 2003, p. 34).

Em *Esferas II, Globos*, há o conceito de coletividade (passagem do século XVII para o XVIII – transição até a modernidade) quando a noção de autoria ainda não existia. Há a migração do familiar para a cidade e depois para o império. Apresentando capacidade de aprendizagem e de crescimento, a microesfera aponta em direção a estruturas maiores, pois a seguridade se encontra no mais coeso e forte. Sloterdijk entende a modernidade como uma saída do monocentrismo metafísico gerando a globalização.



Já em *Esferas III: Espumas*, há a pós-modernidade, quando já se instaurou a imagem de indivíduo e se faz necessária a discussão acerca das estruturas fluidas, multiperspectivistas e heterárquicas da atualidade, desconstruindo conceitos fechados acerca da condição humana e os substituindo por noções mais flexíveis. Essas formulações são importantes para o presente estudo, mais precisamente para entender a nova epistemologia do fazer poético no que diz respeito às práticas de criação, recepção e cocriação e mesmo para discutir questões fundamentais ligadas às explorações com tecnologias, como será visto mais adiante.

O marco separador do segundo volume de *Esferas* para o terceiro é a ruptura com as esferas-globos, pois a ideia de posição ontológica frente ao mundo não é mais possível. Embora se localize numa época das individualidades, não se pode mais falar do holístico e do identificador. As ideias desse terceiro tomo da obra de Sloterdijk serão retomadas com mais profundidade e/ou aplicadas ao longo dos próximos tópicos e capítulos.

### **3.4.1** Da pertinência do conceito de espumas: sua significação histórica – fecundidade, mitologia e origem humana

Ao lado do conceito de desconstrução, encontram-se aqueles ligados à leveza, à fluidez com que se movimenta o pensamento e se processam as mudanças na pós-modernidade. Zygmunt Bauman aborda a fluidez, a mobilidade e a leveza contemporâneas por meio da metáfora dos líquidos. Como quer o autor, “chegou o momento da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar” (BAUMAN, 2001, p. 14).

O interesse de Bauman pelos líquidos se encontra nas múltiplas possibilidades de mutação e adaptação que esses apresentam nas mais variadas circunstâncias.

[...] os líquidos, diferentemente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas ‘por um momento’. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro (BAUMAN, 2001, p. 08).

A ligação dos líquidos e dos sólidos às perspectivas do tempo e do espaço, respectivamente, leva a perceber esses dois como possibilitadores de várias experiências no campo da poesia digital. Na verdade, embora os fluidos possam ocupar, apenas por átimos de tempo, o espaço, esse último parece ser decisivo na construção da epistemologia do fazer poético em meio digital, o que não significa abrir mão das reflexões em torno do fator tempo.

Na moderna luta entre tempo e espaço, o espaço era o lado sólido e impassível, pesado e inerte, capaz apenas de uma guerra defensiva, de trincheiras – um obstáculo aos avanços do tempo. O tempo era o lado dinâmico e ativo na batalha, o lado sempre na ofensiva: a força invasora, conquistadora, colonizadora. A velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade chegaram nos tempos modernos à posição de principal ferramenta do poder e da dominação (BAUMAN, 2001, p. 16).

Realmente, a modernidade ainda é marcada pelo tempo, pela aceleração trazida pela série de descobertas e invenções que se sucederam (aceleração essa presente até os dias atuais). Perceber a inscrição do tempo é importante para analisar os experimentos em questão no presente estudo, como, por exemplo, aqueles norteados pelo cinetismo e aqueles que dependem de uma duração de execução específica para construir sentido. Em muitos casos, o texto é uma aparição. Os poemas de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado, Augusto de Campos, Melo e Castro, Arnaldo Antunes dentre outros, exemplificam isso.

Porém, atualmente, mais que pensar em rapidez, em passagem de tempo, torna-se necessário pensar questões ligadas ao espaço, sobretudo quando se enfocam aspectos ligados à virtualidade, ao mundo transbordante que forma a cibercultura e o ciberespaço. Uma das principais marcas do homem contemporâneo é o enfrentamento do espaço não como sólido, mas como passagem, como elemento fluido e, por vezes, indeterminado. É o tempo utilizado para a conquista do espaço e não o contrário.

Nesse sentido, embora as ideias de Bauman sejam muito propícias para falar da pós-modernidade e do momento atual, a imagem das espumas parece mais abrangente e mais convincente para abordar as relações entre o dentro e o fora, o fluido, o incerto, o instável, o heterogêneo numa abordagem mais profunda das relações no espaço e para além de dicotomias.

“Casi nada, y sin embargo no nada”, diz Sloterdijk (2006, p. 27), abrindo um discurso corajoso para tratar do incerto com a tranquilidade impossível para o senso comum e para aquelas linhas filosóficas norteadoras do pensamento até o século XX presas ainda a verdades quase absolutas. A imagem das espumas é pertinente para focar a atualidade devido a sua composição, nunca exata e sempre por fazer.

As espumas são compostas por reverberações múltiplas e multifocais. As pequenas bolhas que as formam, de “espaços vazios e paredes sutis”, vão se movendo, se friccionando e mudando ao menor gesto sobre elas. No seu movimento de constante transformação, essas fricções contribuem para a plurissignificação (a poliesferologia). União a curto prazo de gases e líquidos é o conceito de espumas do qual o autor parte para sua linha de pensamento.

Diferentemente da noção de corporeidade do uno ou na massa atômica, a espuma é multifocal, polimorfa e heterarquicamente material. É parte de uma concepção não metafísica e não-holística de formas de vida e não pode mais ser pensada por meio da simplificação ontológica da esfera-todo. São entornos invisíveis e frágeis, no interior de entornos maiores, que agem de forma simultânea, ligados uns aos outros, que produzem seu espaço no que é e que é nela, manifestando a *res publica* (Bairon, 2007, colóquio, citado por SANTAELLA, 2007, 19).

Essa imagem foi negada ou mesmo evitada por muitos séculos em função da necessidade de se buscarem elementos que fizessem transparecer estabilidade, solidez, sempre baseados em conceitos preconcebidos. De acordo com o raciocínio tradicional, o mais sério e responsável deveria ter como primeira marca o desdém pela espuma, signo da incerteza incômoda e estigmatizada. Como recorda o autor, Aristóteles julgava a melancolia (estados voláteis) como causadora das enfermidades de espírito.

Entretanto, também na Grécia Antiga já se pode notar o enfoque positivo desse elemento. Hesíodo narra o nascimento de Afrodite baseando-se no movimento das espumas. A deusa, fruto da espuma formada pelos testículos de Urano e as águas do mar em movimento, personifica a fertilidade, a sensualidade e o amor cuja busca pelos humanos configura um dos modos de ser das esferas. De acordo com o fenômeno da *aphrogenia*, as espumas são portadoras de fecundidade, o que destitui o pensamento que as considera inférteis. Espumas significam geração do belo e do perfeito, sedução – espumas que dão origem. É interessante ainda pensar, como conta Sloterdijk, que a constituição dos deuses como tais (imortais) deve-se também à *aphrogenia* – o elixir que os tornaria imortais surge do intenso bater de espumas do mar (2006, p. 39).

É interessante também pensar que, já no nascimento de Afrodite, as espumas eram consideradas leves e flexíveis, tanto é que a deusa ligada ao afeto, ao amor, é gerada da mistura das genitálias de Urano com as águas do oceano e os seres vingativos (as Erínias, por exemplo) são gerados por meio da fusão do sangue de Urano com a terra onde suas gotas caem. Portanto, nessa passagem mitológica, é no fluido que se encontra a origem de

elementos positivos e, ao contrário do que se acredita, o sólido também pode originar a negatividade.

Jean-Pierre Vernant lembra que o elemento líquido – as águas – (que, diga-se de passagem, dá origem às espumas) aparece no duplo sentido de fluidez e ausência de forma (VERNANT, 2001, p. 244). Isso é intrínseco ao que Sloterdijk discute. Entenda-se ausência de forma para além de questões assépticas. Na verdade, trata-se, muito mais, de uma espécie fluida no espaço e que, por isso mesmo, gravita por várias amplitudes, que propriamente um elemento submerso na condição de constante adequação ao meio apenas.

É interessante ainda perceber que, na teogonia de Hesíodo, a cosmogonia está pautada numa situação da constituição do ser em sincronia com a construção do espaço. Não é sem motivos que ele, primeiro, põe em cena Caos. Conforme Vernant, esse Caos de Hesíodo é o espaço (VERNANT, 2001, p. 243). Com o surgimento de Gaia e Urano, há um espaço único sendo esses deuses formadores da primeira mônada dentro do Caos. É apenas com a ruptura dessa microesfera, no gesto violento de Cronos, apoiado por Gaia, que os demais seres são criados e podem dar sequência à reprodução da espécie.<sup>52</sup>

Se se observar bem, no texto de Hesíodo, é o espaço que dá origem ao tempo, pois a divisão entre céu e terra só acontece quando Urano é afastado de Gaia para sempre e, assim, há a instauração do dia e da noite.

No final de um processo cosmogônico, o ato de violência que afastou Urano abriu espaço entre céu e terra, desbloqueou o curso do tempo, equilibrou os contrários na procriação, é também o ato no qual convergem e como que se confundem a obscura potência primordial de Caos e as jovens divindades cujo nascimento marca o advento de uma nova ordem do mundo (VERNANT, 2001, p. 253).

Uma outra questão a se destacar é que, já na narrativa de Hesíodo, percebem-se forças opostas se alimentando e funcionando como propulsores do mundo para além de questões dicotômicas.

Gaia é uma base sólida para andar, uma base em que se apoiar; tem formas cheias e densas, uma altura de montanha, uma profundidade subterrânea; [...] Caos não é simplesmente o negativo de Gaia. Ele produz a luz sem a qual nenhuma forma seria visível. Inversamente (VERNANT, 2001, p. 244, 246).

Dia e noite são indissociáveis assim como terra e céu. Mesmo quando não mais estão unidos pelo abraço insistente e libidinoso de Urano sobre Gaia, terra e céu permanecem

---

<sup>52</sup> Mais uma vez, percebe-se que é no rompimento com determinadas esferas que se pode criar situação para o surgimento de outras.

unidos. Por outro lado, o espaço conclama a consideração do tempo como um elemento intrínseco a si desde quando Gaia influencia Cronos, no gesto violento, por meio de uma fenda entre céu e terra, a abrir espaço para a temporalidade.

Voltando à ideia de fertilidade, é curioso lembrar que a biologia também trabalha com a origem humana por meio da ideia das espumas – basta lembrar-se do surgimento do ser em meio a uma imensidão de líquido caudaloso de nutrientes que possibilitaram as mutações de mônadas. As próprias teorias do universo atualmente são enfocadas como um inflacionado de bolhas (SOLTERDIJK, 2006, p. 45-47).

As espumas formam uma imagem adequada para entender a contemporaneidade que, abrindo mão de certezas absolutas, constrói uma nova apreciação acerca do conceito de instabilidade tão temido durante séculos. É, de certo modo, angustiante abrir mão de velhas certezas, mas, sem isso, não parece ser possível entender a situação atual. Fazendo uma apropriação das ideias de Sloterdijk, é necessário romper com antigas esferas para a constituição de outras novas e mais condizentes com a atualidade, pois as poéticas pós-modernas se encontram construídas sobre um tecido de limites tênues que se atravessam, se interpenetram, se desfazem e se refazem constantemente. Assim, também, as linguagens que constituem a natureza do poético digital são fluidas e dificilmente enquadradas em esquemas preconcebidos sem a perda de características importantes.

Como é possível perceber, as postulações do autor não preservam o pessimismo apocalíptico nem se baseiam em questões tecnófilas, mas podem ser entendidas como reprogramação do pensamento por meio da concatenação de ideias já registradas por outros pensadores e por concepções novas. Distante das postulações de Paul Virillio acerca da perda da noção de realidade e de Baudrillard no que diz respeito à reação diante das propostas de mudança do pós-moderno, é necessária uma abertura para um entendimento mais profícuo do momento atual.

As faces da poesia digital são movediças, multiformes, volúveis. Dessa forma, não é possível analisar seus processos com parâmetros tradicionais. Para novas linguagens há que se buscarem novos caminhos de abordagem, e é nesse sentido que o sistema filosófico de Sloterdijk, sobretudo no que diz respeito à imagem das espumas, se torna apropriado e até mesmo necessário, dada a abordagem da espacialidade que aqui se propõe.

Pensando na concepção das fricções que acontecem entre saberes e entre diversas linguagens e sistemas semióticos, é possível tentar entender as novas possibilidades de tessitura da poesia para além da linha crítico-teórico conservadora.

## CAPÍTULO 4 – ESPAÇO, CIBERESPAÇO e POESIA

O Universo é uma esfera cujo centro está em toda a parte e a periferia em nenhum lugar.

Prigogine

Vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço.

Marc Augé

If space is infinite, we are anywhere, at any point in space. If time is infinite, we are at any point in time.

Borges

Antes de reconhecer os modos de ser das espacialidades em poesia digital (o que será feito no próximo capítulo), é necessário entender um pouco mais sobre o espaço no qual essa poética se manifesta.

Como as concepções de espaço que embasam o presente estudo são da ordem de entorno para a poesia e fazem com que ele funcione não apenas como receptáculo, mas também como elemento de linguagem, primeiro, estudam-se algumas questões relativas às investigações acerca do espaço físico para, depois, abordar o ciberespaço e suas especificidades.

Percebe-se que, embora esses dois espaços sejam diferentes entre si, há elementos do espaço físico que contribuem para entender o espaço ciber e, mais que isso, entender como se deu seu estudo, ao longo dos séculos, mesmo que de modo extremamente resumido, auxilia no entendimento de questões importantes da contemporaneidade em termos de mudanças, interrogações e instabilidades.

### 4.1 O espaço

Perceber o espaço pressupõe um processo de abstração, como lembra José Jiménez (2005, p.45). Mesmo que o enfoque sejam os espaços físicos, ainda assim, não se trata de algo tão facilmente apreensível. Não é sem motivos que esse é um dos temas mais polêmicos em várias áreas.

Em sua origem, a palavra espaço, do latim *spatium*, indica a “distância entre dois pontos, ou a área ou o volume entre limites determinados” (CUNHA, 1982, p. 320). Porém, como indica Heidegger, na acepção mais antiga, o conceito, no grego, aponta para outra direção. Enquanto a palavra derivada do latim designa um “espaço-entre”, a acepção grega designa espaço como extensão, “o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite” (HEIDEGGER, 2006, p. 134).

O conceito e a aplicação de espaço no presente estudo surgem da observação de como algumas áreas específicas o enfocam: para a psicologia, espaço é percepção, para a geometria, é dimensão, para a física, ele se refere à matéria e ao tempo, para a cibernética, interessa o espaço enquanto informação e, para a filosofia, ele é “sistema de referências graças ao qual podemos pensar a coexistência ou a simultaneidade, no tempo” (JAPIASSÚ, 2006). Abstrai-se dessas referências a ideia de espaço como uma noção, a princípio, física, com implicações para a percepção conforme sua apresentação.

Como a palavra espaço tem múltiplas aplicações, as suas formas de apreensão são várias e se apresentaram em transformação ao longo da história: espaços celeste, relativístico, hiperespaço, ciberespaço, espaço das redes, cosmológico, geométrico, matemático, etc. Por oposições, pode-se falar de espaços simbólicos como o espaço do pensamento (espaço cognitivo, espaço da alma) e espaços físicos; real e virtual; real e ficcional. Michael Benedikt (1992) elenca vários espaços em seu texto: positivo, negativo, barroco, moderno, urbano, doméstico, arquitetônico, pictórico, abstrato, interior, sideral, secular e sagrado, psicológico, auditivo, tátil, pessoal e social.

Dada a vastidão do conceito, a abundância e a complexidade dos mais variados enfoques já estruturados, tentar entender ou mesmo sintetizá-lo, desde o início, já se mostra tarefa ineficaz. Por isso, há que se delimitar um campo para reflexão para que o foco de investigação não se perca. Estuda-se, do espaço físico, aquilo que pode ter implicação direta ou indiretamente na concepção de espaço digital e ciberespaço. Desse modo, retomam-se alguns pontos importantes ao longo da história no que se refere às mudanças de enfoque que o espaço físico sofreu para que, o entendimento do espaço no qual a poesia digital se encontra seja facilitado.

Este estudo histórico se torna necessário porque, por meio dele, constata-se que o espaço é uma das grandes causas dos principais processos de mudanças e crises no Ocidente. Conforme estudo de Margaret Wertheim (2001), esses redirecionamentos parecem se dever a

diferenciadas posturas diante do dualismo espaço terreno/espaço celestial que se manteve em vigor desde antes de Pitágoras até a modernidade, quando, como quer a autora, passa-se a experimentar um monismo na noção de espaço restrito aos seus aspectos físicos.

Como é possível perceber observando a trajetória da percepção do espaço ao longo da história, caminhou-se do abstrato para o concreto; do espaço inapreensível, abstrato e transcendental da Antiguidade, passou-se ao espaço concreto,<sup>53</sup> de algum modo, apreensível à experiência sensível e, depois, ao advento da cibercultura, quando ele passa a ser, sob certo aspecto, uma mescla dos dois, porque acontece entre físico e virtual com implicações para ambos os lados do processo.

A primeira condição para a efetivação do conhecimento do espaço foi admitir nele o movimento. Segundo Lucrécia D'Alessio Ferrara,

como continente, o espaço seria estável, fixo, sem movimento; quando essa condição se altera, transforma-se sua concepção e, mais uma vez, se evidencia como o movimento, não só das formas ou da matéria, constitui, desde a remota antiguidade pré-socrática, o grande empecilho para que o conhecimento possa efetivar-se. Essa é a constante que se observa na filosofia antiga e, além dos pré-socráticos, atinge o idealismo de Platão (FERRARA, 2008, p. 26).

Conforme lembra Ferrara, a conexão feita por Aristóteles entre espaço e lugar para entender suas manifestações destitui, de alguma forma, a inércia e contribui para torná-lo cognoscível.

Wertheim trabalha com seis conceitos de espaço no processo sequencial de mudanças históricas: espaço da alma, físico, celeste, relativístico, hiperespaço, ciberespaço. Seu fim último é entender o ciberespaço como parte da trajetória histórica da experiência com o espaço. Para a autora, uma forma de entender melhor as práticas que se processam no espaço informacional é perceber nele (sobretudo no que diz respeito ao virtual) a substituição do espaço cristão – o Céu.

Há várias aproximações entre processos do ciberespaço e concepções antigas. Por exemplo, a ideia veiculada pelo duplo real/virtual já estava, de certa forma, presente na Idade Média e mesmo na Antiguidade. Na Grécia Antiga, isso é visto quando se fala dos deuses do Olimpo, que personificavam um espaço superior ao qual humanos não tinham acesso.

Na Idade Média, Dante representa bem esses dois mundos e confirma, com seus desenhos dos três “lugares” por onde ele passa em sua trajetória, que a realidade física mantinha uma relação de dualidade com o espaço da alma. Por isso, havia o entendimento do

---

<sup>53</sup> Ver também Lucrécia D'Alésio Ferrara, 2008.



além-morte por meio da palavra Céu, numa ideia de que a abóbada celeste seria a habitação do eterno a ser atingido por meio do ponto mais alto de uma montanha a escalar; nesse sentido, a montanha era o purgatório. Quanto mais alto se pudesse chegar, mais puras e “etéreas” seriam as esferas celestes. Já o núcleo da Terra seria o inferno e, quanto mais profundo o destino da alma, mais sofrimento o lugar significava (WERTHEIM, 2001, p. 41).

Wertheim vê, na construção de Dante, um rico “mundo virtual” quando são evocados outros mundos críveis que não o físico. “De Homero a Asimov, uma das funções de toda grande literatura foi a de fato invocar ‘outros’ mundos críveis” (WERTHEIM, 2001, 39).

Na verdade, se se observar bem, os sonhos em torno das possibilidades trazidas pelo digital, quando do seu início histórico, têm suas raízes em épocas remotas. A autora demonstra que há uma similaridade entre o sonho de atingir o Céu e o de alcançar uma espécie de imortalidade por meio do *download* da mente humana para computadores. Porém, como será possível ver mais adiante, esse conceito não parece mais ser pertinente.

Com as investigações da perspectiva, os renascentistas abrem caminho a uma série de conceitos vindos da ciência ou a serem confirmados por ela. Com a reeducação do sensorio, eles também reeducam a mente, de modo que foi com esse movimento que o olho passou a ter primazia na experiência. As representações seguindo as leis da perspectiva subentendiam um observador localizado no espaço físico. Esse ponto do observador não era importante na arte gótica e na bizantina porque, na Idade Média, priorizava-se o espaço da alma, enquanto, na Renascença, põe-se em destaque o espaço do corpo.

Ao fazer a distinção entre essas duas formas de percepção do espaço (Idade Média e Idade Moderna), Foucault aborda a ideia de localização oposta à de extensão. A citação é longa, mas é importante para a reflexão que aqui se desenvolve.

Poderia dizer-se, para retrair de forma muito grosseira esta história do espaço, que este era na Idade Média um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais (no que toca à vida real dos homens); no que toca à teoria cosmológica, havia lugares supracelestes opostos ao lugar celeste; e o lugar celeste, por sua vez, opunha-se ao lugar terrestre; havia os lugares onde as coisas se encontravam colocadas porque tinham sido deslocadas violentamente, e depois, inversamente, os lugares onde as coisas encontravam a sua colocação e o seu repouso naturais. Era toda esta hierarquia, esta oposição, este cruzamento de lugares que constituía aquilo a que, *grosso modo*, se poderia chamar o espaço medieval: um espaço de localização.

Esse espaço de localização abriu-se com Galileu, porque o verdadeiro escândalo da obra de Galileu não é tanto o ter descoberto – ter redescoberto – que a Terra girava antes em torno do *Sol*, mas sim o de ter constituído um espaço infinito e infinitamente aberto; de tal forma que o lugar da Idade Média aí se encontrava de certo modo dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais do que um ponto no seu movimento, tal como o repouso de uma coisa não era senão o seu movimento

indefinidamente abrandado. Dito de outro modo, a partir de Galileu, a partir do século XVII, a extensão substitui-se a localização (FOUCAULT, 2005, p. 243-244).

É fácil aceitar as colocações de Foucault quando se considera, por um lado, a demanda de um pensamento consolidado que acalentasse a necessidade de certezas do homem medieval e, por outro, a busca do homem moderno de entender o que, até então, era considerado imensurável. Na verdade, a busca do homem moderno coincide com a perda das certezas trazidas pelas mudanças quando da passagem da Idade Média para a Idade Moderna. Uma vez que o espaço não se encontra mais restrito sob a égide das certezas, o mecanismo buscado para, de algum modo, reaver o equilíbrio, foi conhecer melhor esse entorno. Talvez por isso, justamente nesse momento ocorre o movimento da globalização que é representada pelo anseio de ampliar o domínio sobre o espaço. Ora, não foi esse um dos principais objetivos das chamadas Grandes Navegações? Uma vez que o entorno não significa mais proteção (tendo em vista as descobertas científicas), ao invés de esperar segurança do externo, a opção encontrada foi desbravá-lo e fazer das leis humanas, de alguma forma, as leis do espaço. Não é sem razão que, nesse momento, o humano se encontra em posição de destaque nas artes e no pensamento, de um modo geral.

Outra questão que impulsionou as reformulações a respeito do conceito de espaço foi a discussão acerca do vazio. Na verdade, se se observar bem, foi considerando o vazio e não a matéria que as principais mudanças de enfoque do espaço aconteceram. Aristóteles, por exemplo, tinha proposto que o espaço é uma superfície que envolve os objetos, pois, para ele, o espaço não tinha volume, em virtude da não aceitação do vácuo. O espaço, portanto, seria apenas um conjunto de limites que separam uma coisa material de outra.<sup>54</sup>

Justamente a negação das ideias aristotélicas de espaço imóvel e a questão do vazio norteiam as discussões próprias do século XIII. Embora não tenha conseguido desenvolver formas que tornassem suas ideias aceitas, Hasdai Crescas afirmava que “[...] o espaço físico não era a superfície que envolvia as coisas, mas o *volume* que elas ocupavam e em que residiam. Ainda mais radicalmente, ele defendeu a ideia de um *vazio infinito* como pano de fundo para todo o universo” (citado por WERTHEIM, 2001, p. 77).

“Assim, sem nenhuma intenção consciente, os artistas perspectivistas conseguiram burlar as restrições impostas por Aristóteles, e, de modo extremamente vigoroso, tornaram real e palpável a ideia do espaço vazio extenso” (WERTHEIM, 2001, p. 87). Espaço físico,

---

<sup>54</sup> Por isso, a estruturação do pensamento de Sloterdijk é oposta a Aristóteles ao propor as espumas – que são quase nada – como elemento norteador de suas exposições sobre lugar.

então, se torna sinônimo de espaço euclidiano – o vazio passa a ser a própria base da existência. Para Galileu, por exemplo, “[...] o ‘vazio’ já não era matéria de discussão; era o embasamento ontológico da própria realidade, a ‘arena’ neutra em que todas as coisas estavam contidas e pela qual elas se moviam” (WERTHEIM. 2001, p. 88).

O enfoque do lugar ocupado pelas estrelas como físico e não mais como lugar do divino e a percepção do espaço como algo homogêneo e não dual foram fundamentais para que as investigações da modernidade se sustentassem.

Uma vez que o espaço é físico e homogêneo, abrem-se os caminhos para um estudo mais aprofundado do universo. Nesse sentido, foi Kepler que fechou a antiga discussão do dualismo medieval quando, aproveitando-se das descobertas de Copérnico, concebeu a ideia de que o que move os planetas em suas órbitas não são forças divinas, mas físicas (disso dependeu a descoberta da lei da gravidade por Newton). Assim, o conceito de espaço como elemento fisicamente perceptível vai se consolidando, sobretudo quando Descartes<sup>55</sup> propõe a ideia de funcionamento do universo análogo a uma máquina – mecanicismo. Para ele, o espaço é "*res extensa*" “cujas propriedades são a continuidade, a exterioridade, a reversibilidade, a tridimensionalidade, etc. Por sua vez, a coisa extensa constitui a essência dos corpos” (MORA, 1978). A visão cartesiana de espaço, então, se fundamenta na exterioridade e na fisicalidade.

Quando, pensando nos aspectos matemáticos do espaço, Newton o concebe como absoluto, imóvel, como realidade em si independente dos objetos que ele contém ou dos seus movimentos (esses últimos podem ser relativos, mas o espaço não é), dá-se mais um passo no enfoque da fisicalidade do espaço, e na preponderância desse enfoque.

É por isso que Wertheim considera monista a ciência moderna e não dualista. O que se considerava espaço da alma passou ao plano da imaginação, não se abrindo de modo significativo para outras possibilidades de enfoque.

Fossem quais fossem as crenças pessoais de ambos, a ciência matemática de Newton e a metafísica dualista de Descartes serviram afinal como ponte para um materialismo monista desenfreado. Descartes, em particular, com a divisão radical que operou entre um domínio fisicamente extenso de matéria em movimento (*res extensa*) e um domínio de pensamentos, sentimentos e experiências espiritual (*res cogitans*), fez a balança pesar fortemente em favor do monismo (WERTHEIM, 2001, p.113).

---

<sup>55</sup> Quando se observam as questões históricas do espaço com atenção, percebe-se que é, de fato, um erro apontar Descartes como o “culpado” pelo dualismo mente/matéria que atravança pesquisas de várias áreas. Primeiro, porque o monismo do qual Wertheim fala não foi lançado por ele; foi apenas, de certa forma, formalizado por ele. Segundo, porque, de alguma forma, esse dualismo é apenas uma derivação do primeiro – o espacial.

Realmente, há uma preocupação acentuada e inegável com o aspecto físico do espaço, mas isso talvez se explique em virtude da perda das certezas advindas das descobertas científicas que permearam o universo renascentista. Perceber que não havia nenhuma “proteção” especial, nenhum tempo que protegesse a Terra, que o geocentrismo não encontrava respaldo, dentre outras verdades, talvez tenha movido o homem a tentar entender mais essa realidade para, quem sabe, reatar as seguranças perdidas, como já se disse anteriormente. Porém, quanto mais se avança nas descobertas, mais as certezas se tornam fugidias, e isso gera um movimento cíclico, do início da Idade Moderna até a contemporaneidade. Nesse sentido, o antropocentrismo não poderia ser uma tentativa de, voltando o olhar para o humano, resgatar sua valorização enquanto tal, apaziguar um pouco a insegurança advinda das descobertas científicas? Panofsky, a respeito do Renascimento, afirma que

así, la historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivamente sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo (PANOFSKY, 1985, p.51, citado por FERRARA, 2008, p. 32).

Na década de 1920, quando Edwin Hubble descobre que as estrelas estão se afastando do planeta Terra com velocidades imensas, ele abre caminho para que as pesquisas da origem do espaço sejam respeitadas, pois, se o universo se encontra em expansão, é porque ele teve uma origem que deve coincidir com a própria origem do espaço. Esse caminho é o que leva à teoria do *Big Bang*. Embora Einstein, que também tinha percebido isso, se negasse a aceitar esse universo em expansão, ao investigar leis comuns da física e formular a teoria da Relatividade Geral, acaba tendo que aceitar essa ideia quando busca uma justificativa para a velocidade constante da luz.

Com o complexo quadridimensional “espaço-tempo”, o espaço passa a ser “uma categoria *primária e ativa* da realidade”, diferentemente de Aristóteles, para quem o espaço era apenas mais uma categoria menos importante. “Segundo a relatividade, *não pode* haver objetos materiais sem uma membrana de espaço que os sustente. O espaço torna-se, assim, na concepção de Einstein, um pilar capital da moderna visão científica do mundo” (WERTHEIM, 2001, p.130).

Uma outra questão que se comprova com as descobertas do século XX é o privilégio assumido pelo espaço na era contemporânea. Sobre essa preponderância, Foucault afirma que

a época actual seria talvez antes a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Vivemos um momento em que o mundo se experimenta, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza a sua meada (FOUCAULT, 2005, p. 243).

Não se exclui das reflexões a confluência espaço-tempo. Considera-se que o tempo acontece no espaço e é importante para que a percepção desse aconteça. Logo, há interdependência e não exclusão. Quando o tempo passa a ser a quarta dimensão do espaço, o pensamento científico, finalmente, formaliza algo sobre o qual os gregos antigos já falavam: a inteireza da relação espaço-tempo.

Porém, pensando que as pesquisas ligadas ao tempo, de alguma forma, tendem para o espaço na medida em que podem encurtar distâncias e relativizar a própria percepção desse elemento, vê-se que, nos intrincados processos do tempo, o espaço toma seu lugar e passa a conclamar outras leituras. Para além de mero recipiente, ele passa a se mostrar como peça fundamental nas articulações que norteiam a vida e o pensamento. Considerando dessa forma, as principais descobertas relacionadas ao espaço no séc. XX se encontram em relação de consonância com essas implicações e que Foucault indica abaixo.

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós próprios, no qual se desenrola precisamente a erosão da nossa vida, do nosso tempo e da nossa história, esse espaço que nos rói e nos escava é, em si mesmo, também um espaço heterogêneo. Dito de outro modo, não vivemos numa espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar indivíduos e coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se coloriria de diferentes cambiantes, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem colocações irredutíveis umas às outras e de não sobreposição absoluta (FOUCAULT, 2005, p. 245).

#### **4.2 “Entre o espaço e a eternidade”**

As descobertas de Einstein, por um lado, e as da mecânica quântica, por outro, compõem discussões que contribuem para o clima de instabilidades gerado no século XX.

“Contrariamente à teoria newtoniana clássica, a teoria einsteiniana não situa a matéria no interior de um espaço receptáculo indiferente, mas descreve uma relação mútua entre a matéria e as propriedades métricas do espaço-tempo que a engloba” (PRIGOGINE, 1992, p. 152). A ideia da quadratura e do universo como um tecido que pode ser deformado pela matéria, além de resolver questões que aguardavam respostas, como, por exemplo, aquelas que levam ao melhor entendimento sobre as leis da gravidade, contribuem para um reposicionamento da ciência no que se refere ao entendimento de estruturas-macro do universo.

Por outro lado, de modo contrário à previsibilidade que Einstein defende para o universo, as pesquisas da física quântica, além de colocarem fim à certeza advinda da pesquisa científica, ressoam para outros âmbitos que não os da ciência experimental. Se se observar bem, sob essa ótica, a física do século XX põe em xeque (e o faz por meio da ciência!) as certezas do pensamento cartesiano.

Prigogine vê que as mudanças de enfoque do tempo pela física no século XX trazem, junto com os questionamentos, a impossibilidade de certeza. Não é sem motivos que Einstein não aceitava as explicações da mecânica quântica de que não há previsibilidade nos fenômenos do espaço, mas apenas a chance de prever probabilidades.

A perda da posição privilegiada da Terra, transformada num bólido insignificante no interior de um espaço infinito, sanciona a destruição das certezas estáveis a partir das quais o cosmos aristotélico relacionava conhecimento intelectual, ordem política e ideal ético (PRIGOGINE, 1992, p. 173).

Daí vem a ideia de que até mesmo o descentramento do sujeito tenha uma possível derivação das postulações científicas. Como já se disse, na Renascença, diante das incertezas advindas das grandes descobertas e invenções, o sujeito tenta se posicionar como constante protagonista no discurso histórico, tal qual acreditava ser o papel do seu planeta no cosmos antes de tais descobertas. Com o passar dos séculos, o planeta foi e vai ocupando um espaço diminuto no infinito de dimensões e universos descobertos ou ainda por descobrir e o lugar que o sujeito poderia ocupar, mesmo se se considerasse a possível centralidade, seria tão ínfimo que se perderia em meio ao “infinito”. Coincidência ou não, a centralidade do discurso no sujeito se encontra em grande parte rarefeita atualmente. Ao contrário dos renascentistas, o homem pós-moderno começa a reconhecer sua pequenez e a buscar posturas ainda mais abertas.

É por isso que não é mais possível sustentar discursos dicotômicos que visam muito mais à sobreposição do sujeito sobre o objeto que propriamente uma relação de trocas. Foi pensando nisso que se escreveu como introdução ao primeiro capítulo deste estudo, que “atirador”, “flecha” e “alvo”, na situação citada, formam uma substância única no contínuo histórico, não havendo lugar para o papel de protagonista único.

Nesse sentido, a definição construída por Prigogine acerca do universo é bem sugestiva para a presente pesquisa. “O Universo é uma esfera cujo centro está em toda a parte e a periferia em nenhum lugar” (1992, p. 169).

Se se considerarem seriamente a explicação do universo por meio da teoria das cordas, caso ela se comprove pelos métodos da ciência, não há, definitivamente, como alimentar o velho sonho de retorno do sujeito. Se for mesmo verdade que os átomos são formados por cordas vibrantes e que a matéria é definida conforme a vibração das cordas que a formam, sendo o universo formado como um grande concerto, realmente, torna-se urgente uma mudança de postura para ver o evento do pós humano, não como uma obliteração do humano, mas como uma nova maneira de ser desse último e que requer seu reposicionamento em todo esse painel de instabilidades. Caso contrário, corre-se o risco de cair em anacronismos que não contribuem para o entendimento da realidade, ou mesmo em niilismo sem fundamento.

Em todo o cenário histórico revisitado no presente capítulo, tendo em vista as conexões que se estabelecem entre espaço, história e ciência, duas conclusões prévias são possíveis. Em relação à primeira, mais uma vez, confirma-se a ideia de que não há nada, de fato, separado no universo. Tudo se encontra de tal maneira conectado que uma das grandes ansiedades da física hoje é não ter conseguido ainda uma teoria que possa servir para explicar tanto questões macro como micro do universo.<sup>56</sup>

Já em relação à segunda (conclusão prévia), quando Sloterdijk disserta sobre as reverberações de esferas que formam as relações humanas e que essas esferas, mesmo não estando unidas, de fato, nunca estão separadas, comprova-se que seus conceitos não são frutos de um pensamento intuitivo e isolado, mas de pesquisa e, Portanto, de embasamento científico.

---

<sup>56</sup> Relatividade geral e física quântica funcionam muito bem para o estudo de seus campos específicos, mas, quando suas informações são cruzadas em alguma pesquisa, os resultados são incoerentes. Trata-se de dois caminhos de investigação que não se combinam.

### 4.3 Construir e habitar

Pensando no sentido etimológico da palavra espaço, Heidegger aponta para uma relação interessante com o conceito de habitar. Considerando a ideia de “um aberto que se faz para a instalação”, ele começa seu texto “Construir, habitar, pensar” (2006) abordando o espaço sob dois aspectos: como construção para habitação ou como construção simplesmente. Construir e habitar são duas atividades diferentes. A princípio, uma ponte (exemplo que o autor usa) não é construída para o habitar. Porém, há lugares que, mesmo projetados para outros fins, de alguma forma, são transportados para o âmbito do habitar. Assim, “na autoestrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação” (HEIDEGGER, 2006, p.125).

Há uma relação de continuidade entre ser e espaço, por meio do conceito de habitáculo. Considerando a antiga acepção, o espaço indica uma organização por meio de um limite.

O limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*. Isso explica por que a palavra grega para dizer conceito é [...] limite. Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite. O espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar, ou seja, através de uma coisa do tipo da ponte. Por isso os espaços recebem sua essência dos lugares e não "do" espaço (HEIDEGGER, 2006, p. 134).<sup>57</sup>

Dessa forma, se o limite é aquilo que revela a essência de outrem, ele não é necessariamente divisão, fragmentação. Assim, o filósofo não distingue o homem do espaço. Se o espaço revela a essência daquilo que o ocupa, esse que ocupa só é reconhecido plenamente por meio do primeiro. Sendo, portanto, o espaço no qual o homem se encontra aquele que mostra sua natureza de ser, o humano é, na medida em que se encontra no espaço, na medida em que habita – ele *é* no espaço. Em *Ser e Tempo*, Heidegger reconhece essa natureza do *ser aí* como tendo sua condição de ser como “*ser em*”.

[...] Pelo que se pode extrair do caráter genérico e confuso dos conceitos empregados, e foi defendida com energia e lucidez por Heidegger. Este afirmou que “nem o E. está no sujeito nem o mundo está no E.”, mas que o próprio sujeito, ou

---

<sup>57</sup> Compreende-se, por meio do trecho, porque espaço é libertação como o próprio Heidegger havia afirmado em “A arte e o espaço”.



seja, a realidade humana, o ser-aí, é espacial em sua natureza. E é espacial porque, como ser-no-mundo, em sua relação com as coisas, é dominado pela proximidade ou pela distância das coisas utilizáveis, por um conjunto de relações possíveis que "a intuição formal" do E. só faz evidenciar nas várias disciplinas geométricas (ABBAGNANO, 1998, p. 349).

É por isso que o filósofo afirma que “somente porque os mortais têm sobre si o seu ser de acordo com os espaços é que podem atravessar espaços” (HEIDEGGER, 2006, p. 136). Portanto, homem e espaço coincidem. “Quando começo a atravessar a sala em direção à saída, já estou lá na saída. [...] Nunca estou somente aqui como um corpo encapsulado” (HEIDEGGER, 2006, 136). Construir e habitar são contíguos e há uma continuidade entre homem e espaço.

Heidegger fala de espaço sob dois pontos de vista: um mais abrangente e outro mais apreensível matematicamente. Como já se disse anteriormente, o primeiro está ligado à concepção grega de clareira aberta, no sentido de extensão, e o segundo está na concepção latina da palavra “*spatium*”, um espaço mensurável de dimensões, um “espaço-entre”. Esse último é o intervalo entre os elementos que o habitam. É o espaço do qual se ocupa a geometria. Então, se o que é considerado espaço é aquilo que se tem acesso por meio da experiência sensível, qual seria esse outro espaço que Heidegger diz ser determinado por lugares e que não se deixa determinar por intervalos?

Do espaço entendido como um espaço entre extraem-se as relações de altura, largura, profundidade. Isso que assim se extrai, em latim o *abstractum*, costuma-se representar como a pura multiplicidade das três dimensões. Mas o que dá espaço a essa multiplicidade não se deixa determinar por intervalos. O que dá espaço não é mais nenhum *spatium*, e sim somente uma *extensio* – extensão. Como *extensio*, o espaço ainda se deixa abstrair mais uma vez, a saber, em relações analíticas e algébricas. Estas dão espaço à possibilidade de uma construção puramente matemática de uma multiplicidade de quantas dimensões se queira. A isso que matematicamente se dá espaço pode-se chamar de "o" espaço (HEIDEGGER, 2006, p. 135).

Como se percebe, a segunda concepção de espaço apresentada por Heidegger, na sua propriedade abstrata, é um “campo aberto” cuja função parece ser abrir possibilidade para a constituição do segundo. Como esse segundo é constituído por lugares, e é apreensível por meio do sensório, é através dele que se pode ter noção do que possa ser o primeiro.

Pensando no ciberespaço, há duas perguntas que, talvez, possam ser esclarecidas por meio do texto de Heidegger. Primeira: será o ciberespaço um espaço para “habitar” ou será que se trata de uma construção não habitação? Segunda: poderia o ciberespaço ser mais

uma daquelas construções que não são moradias, mas que possibilitam uma espécie de habitação temporária?

Diariamente, as passagens por espaços se encontram num processo, em vários aspectos, de simbiose entre o físico e o virtual. Com a acessibilidade a aparatos tecnológicos, sobretudo aqueles mais ligados à portabilidade, vive-se a realidade de um espaço misto. Há uma simbiose da experiência sensível própria do mundo físico com a do meio virtual numa espécie de hibridização das condições humanas de participação no mundo. Se habitar é manter com o espaço uma relação de simbiose e se é nessa simbiose que têm acontecido as experiências no ciberespaço, este último funciona também como uma das habitações do homem contemporâneo, na medida em que este se constitui de um todo fragmentado que se perde e se reencontra todos os dias na evanescência do espaço.

Da leitura de referido texto de Heidegger, surge uma outra pergunta importante: se, para Heidegger, resguardar é uma palavra que se encontra empregada na sua antiga acepção de “deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor”, a poesia que habita o ciberespaço poderia, então, funcionar como tendo essa propriedade de explicitá-lo ou mesmo evidenciar traços desse meio? Na tentativa de resposta, segue-se investigando as características próprias do ciberespaço.

#### **4.4 O ciberespaço**

Com a palavra ciberespaço, William Gibson, em seu antológico romance de 1984, *Neuromancer*, designa redes digitais que reconfiguram e ressignificam a vivência dos personagens. Trata-se de

uma alucinação consensual vivenciada diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças que estão aprendendo conceitos matemáticos... uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade, se afastando... (GIBSON, 2008, p. 69).

Case é o personagem que navega experimentando, por meio do sensorio e da mente, esse mundo que, mesmo paralelo, possui uma conexão intrincada com o mundo físico. É surpreendente ver, no mundo criado por Gibson, uma constituição de espaço muito próxima

das situações de mobilidade contemporânea, chegando a ultrapassá-las, como é próprio de ficções do gênero *cyberpunk*. O corpo de Molly se transforma em veículo informacional, quando, por meio de sensores, ela não só possibilita que Case, de um espaço remoto, veja as mesmas coisas que ela, como também sinta, no próprio corpo, o que a moça sente ao tocar os seios, por exemplo.

A cibercultura, toda a produção, conceitos e mudanças advindos da articulação do ciberespaço, põe em cena uma multiplicidade de relações que podem acontecer, inclusive, entre o mundo ciber e o físico, como acontece com Case (o personagem), cujas ações no mundo virtual possuem implicações no físico, ou seja, suas incursões pelo espaço ciber não são meramente momentos de lazer, de entretenimento, mas implicam resultados na realidade. Como afirma Pierre Lévy, “o termo [cibercultura] especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (LÉVY, 1999, p. 17).

Derivado do desenvolvimento da microinformática que, por sua vez, se deriva dos empreendimentos, a partir de 1940, da cibernética, da inteligência artificial (1956), da teoria da auto-organização e de sistemas (anos 60), da tecnologia de comunicação de massa e da telemática (1950), como mostra Lemos (2007, p.101), o ciberespaço tem sua natureza de existente assegurada pela conexão se se pensar, por exemplo, nos intrincados caminhos pelos quais a informação passa até ser acessível por meio de um aparato receptor. Isso se intensifica pela complexidade que tais relações implicam quando se consideram, por exemplo, as relações entre usuários e entre usuários e sistema. A definição proposta por Michel Benedikt contempla esse aspecto de connexionismo.

Cyberspace is a globally networked, computer-sustained, computer accessed, and computer-generated, multidimensional, artificial, or "virtual" reality. In this reality, to which every computer is a window, seen or heard objects are neither physical nor, necessarily, representations of physical objects but are, rather, in form, character and action, made up of data, of pure information. This information derives in part from the operations of the natural, physical world, but for the most part it derives from the immense traffic of information that constitute human enterprise in science, art, business, and culture (BENEDIKT, 1992, p. 122-123).<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> “O ciberespaço é uma realidade de rede global, é sustentado por computadores, acessado em computadores, e gerado por computadores, é multidimensional, artificial ou virtual. Nesta realidade, na qual cada computador é uma janela, objetos vistos ou ouvidos não são nem físicos nem, necessariamente, representações de objetos físicos, mas são, sim, melhor dizendo, na forma, caráter e ação, compostos de dados, de informação pura. Esta informação deriva em parte das operações do mundo natural, físico, mas a maior parte deriva do imenso tráfego de informações que constituem o empreendimento humano em ciência, arte, negócios e cultura.” (Tradução nossa).

“Estamos em rede, interconectados com um número cada vez maior de pontos e com uma frequência que só faz crescer” (Rogério da Costa, 2004, p. 65). Quanto mais as conexões se ampliam, mais complexo é esse espaço e mais ele se torna coerente com sua proposta. Não é sem motivos que Lemos afirma que “a dinâmica atual do desenvolvimento das redes de computadores e seu crescimento exponencial caracterizam o ciberespaço como um organismo complexo, interativo e auto-organizante” (LEMOS, 2007, p. 135). A definição de Joël de Rosney acerca do *cybionte* se encontra em consonância com essa ideia: “um organismo planetário único (...), a forma mais avançada de um cérebro planetário em vias de constituição” (*citado por* LEMOS, 2007, p. 136).

Mais que considerar espaços de primazia ou absolutismos, fala-se de um mundo composto por espaços conectáveis. Um mundo em que a palavra viagem, em seu sentido literal, se aplica essencialmente à carnalidade, pois a necessidade de comunicação fez com que o princípio das redes sem núcleos estáticos (conforme a teoria acerca do rizoma, de Deleuze e Guattari) desse lugar a um pensamento em torno de uma inteligência coletiva (LÉVY, 2003) de um mundo plugado. É por isso que o ciberespaço tem transformado profundamente modos de ser da cultura e também da comunicação.

Juntamente com essa questão da conexão se encontra o fato de o meio ciber ser constituído por um espaço de fluxos. Como afirma Maria Teresa Cruz, “o ciberespaço [...] é um espaço de fluxos, composto apenas por uma estrutura descontínua de nódulos e pelas ligações dinâmicas entre eles” (2007).

O espaço de fluxo reestrutura as cidades e dá forma às cidades contemporâneas. A rede telemática é a infra-estrutura central da cidade-ciborgue. O espaço de fluxos caracteriza-se assim por interação das redes e é construído de nós que se estruturam a partir da conexão e atividades em uma dada localidade. Ele é feito e preenchido por diversos atores sociais que operam a rede, seja em espaços residenciais, de trabalho ou lazer. No entanto, o espaço de fluxo mostra sua intersecção com o espaço de lugar, já que ele se caracteriza também pelos espaços físicos compostos de cabos, servidores, roteadores, *hubs* e toda a infra-estrutura necessária ao livre trânsito as informações digitais (LEMOS, *citado por* SANTAELLA, 2007, p 185).

Por isso, tornou-se comum abordar o meio ciber como um espaço de imaterialidades. Com a afirmação de John Walker de que “when you are interacting with a computer, you are not conversing with another person. You are exploring another world”<sup>59</sup> (*citado por* Lemos, 2007, p. 101), percebe-se o virtual como característica inerente e

---

<sup>59</sup> “Quando você está interagindo com um computador, você não está conversando com outra pessoa. Você está explorando outro mundo”. (Tradução nossa).

fundadora desse meio, sobretudo, quanto à desmaterialização do espaço. Se se tem a pulverização de noções da fisicalidade e, ao mesmo tempo, a ruptura com antigos paradigmas ligados à temporalidade, a virtualização se torna um conceito presente na própria epistemologia desse espaço.

Como informa Lemos (2007, p. 159), a palavra virtual, que já tinha aparecido no séc. XVII para descrever a imagem refratada de um objeto, passa a ser empregada a partir da década de 1970 quando a IBM lança a denominada “memória virtual” – um produto a ser inserido nos *mainframes*. Porém, o conceito ganha força com o surgimento de mundos artificiais constituídos por imagens de síntese. Como se percebe, o virtual está ligado diretamente à imaterialidade.

Um outro conceito em consonância com as imaterialidades, mas um pouco distinto reside na consideração de virtual como o oposto ao atual. Em se tratando de textualidades, se se observar com atenção, o texto, mesmo em seu sentido tradicional, é virtualidade, pois o autor traça um caminho possível de leitura, mas a escritura fica em estado de latência até que o leitor atualize o texto. Em linhas gerais, é esse o conceito que Lévy (2001) apresenta para virtual.

Atualmente, o ciberespaço tem assumido, em suas configurações, relações de imbricamento entre essas imaterialidades do mundo virtual e as questões do mundo físico de tal forma a não abrir mais espaços para a abordagem de dicotomias. Nesse sentido, talvez o espaço ciber esteja se formando como uma alternativa contra o monismo do qual Wertheim fala, sobretudo ao se pensar que ele escapa a qualquer contiguidade com as leis da física.

Após trezentos anos de fisicalismo, o ciberespaço ajuda a explicar, mais uma vez, algumas das extensões *não físicas* da essência humana, sugerindo novamente as limitações inerentes de uma concepção materialista, estritamente reducionista da realidade (WERTHEIM, 2001, p. 184).

Pensando no esquema de conexões inúmeras, sendo uma das principais delas essa relação entre fisicalidade e virtualidade, a definição de Marcos Novak proposta há 18 anos ainda faz sentido.

Cyberspace is a completely spatialized visualization of all information in global information processing systems, along pathways provided by present and future communications networks, enabling full copresence and interaction of multiple users, allowing input and output from and to the full human sensorium, permitting simulations of real and virtual realities, remote data collection and control through

telepresence, and total integration and intercommunication with a full range of intelligent products and environments in real space<sup>60</sup> (NOVAK, 1992, p. 225).

Por se tratar de um espaço imaterial, acionado temporalmente por meio da interação entre usuários ou do usuário com o universo informacional abarcado pela estrutura virtual, o ciberespaço não comporta a questão da propriedade nem de lugar enquanto localidade. Não se trata mais do espaço explicitado por Heidegger como intervalo.

O ciberespaço é um espaço sem dimensões, um universo de informações navegável de forma instantânea e reversível. Ele é, dessa forma, um espaço mágico, caracterizado pela ubiquidade, pelo tempo real e pelo espaço não físico. Estes elementos são característicos da magia como manipulação do mundo (LEMOS, 2007, p.128).

Qualquer lugar do mundo físico pode ser acessível em questão de segundos, mas o espaço que conduz o acesso se desfaz com maior rapidez ainda. Onde se está quando se participa do *Second Life*, por exemplo? Na completude, não se está integralmente no espaço físico nem tampouco no espaço virtual. O que se efetua são passagens por interstícios dos espaços.

Além de não ser material, trata-se também de um espaço não temporal (no sentido que se entende por essa palavra em termos de sequencialidade). O espaço se liberta do tempo ao apresentar a possibilidade de temporalidades variadas e, se se quiser falar de tempo, os critérios de observação devem ser diferentes daqueles que acompanharam sua trajetória histórica até aqui. A própria noção de espacialidade ganha novas formatações.

Como quer Santaella, “esse espaço de existência para entidades que não têm um lugar fixo, mas que podem estar em inúmeros lugares, e mesmo cruzando os ares, ao mesmo tempo, é chamado ciberespaço” (SANTAELLA, 2007, p. 179). O termo “heterodoxo” é empregado por Ferrara para abordar essa questão.

Para a cibercultura, o tempo não é real, porque não existe o irreal, também o espaço não é perto ou distante, porque não se desloca, mas simplesmente é. Esse espaço-tempo heterodoxo do ciberespaço constitui não uma unidade, mas o discurso do espaço sobre o tempo ou as nuances do tempo através da fala do espaço ou pelo que aquela fala sugere sobre si mesma ao dizer o tempo (FERRARA, 2008, p. 121).

---

<sup>60</sup> “O ciberespaço é uma visualização completamente espacial de todas as informações em sistemas de processamento de informação global, junto a atalhos fornecidos pelas redes de comunicações presentes e futuras, permitindo a copresença plena e interação de múltiplos usuários, autorizando o recebimento e produção de e para o sensorio humano completo, permitindo simulações do real e realidades virtuais, a coleta remota de dados e controle através de telepresença, e total integração e intercomunicação com uma gama completa de produtos inteligentes e ambientes no espaço real.” (Tradução nossa).

Esse espaço que flutua entre relativizações de tempo e espaço, não estando referencialmente ancorado à realidade física ou ao corpo humano, é também isotrópico. “Ao contrário do espaço humano, em que a verticalidade do corpo e a direção do horizonte são direções dominantes, o espaço no computador não privilegia nenhum eixo em particular” (MANOVICH, 2005, p. 123). Mas, como Manovich ainda lembra, ele também é um espaço a ser navegado pelo humano que “traz consigo a sua orientação antropológica de horizontalidade e verticalidade” (MANOVICH, 2005, p. 123). Advém dessa contradição entre o espaço ciber e o espaço da percepção humana o anseio demonstrado pelo crítico por um espaço que se identificasse mais com as leis do espaço físico. É um meio de navegação, na medida em que apresenta a seus usuários infinitas possibilidades de rotas de acesso a suas informações.<sup>61</sup> Ele não é o único nem o primeiro desse tipo (navegável), no entanto, tornou-se aquele que talvez esteja contribuindo mais decisivamente para várias das mudanças culturais que se têm processado.

Justamente por se tratar de espaço navegacional, não se trata de uma área, mas de um meio a ser percorrido, desvendado em suas dobras. “Em vez de ter apenas em conta a topologia, a geometria e a lógica de um espaço estático, precisamos considerar o novo modo segundo o qual o espaço funciona na cultura informática: como algo atravessado por um sujeito, uma trajetória e não uma área” (MANOVICH, 2005, p. 135).

Manovich faz uma crítica à concepção de espacialidade que pode ser encontrada no ciberespaço. Embora se tenha a ilusão de que as figuras que compõem as imagens disponíveis nesse meio estejam num espaço homogêneo, não é isso que, de fato, acontece. O autor retoma as ideias de Riegl, quando esse caracteriza duas formas de percepção do espaço: háptica e óptica e afirma que “a percepção háptica isola o objecto num campo como uma entidade discreta, enquanto a percepção óptica unifica os objectos num *continuum* espacial” (MANOVICH, 2005, p. 115).

O espaço no meio ciber tende mais ao háptico que ao óptico se se considerarem os elementos de sua constituição. “Ainda que a imagem mostre personagens num espaço a 3D, tal é uma ilusão porque o fundo e as personagens não se ‘conhecem’ e nenhuma interacção entre eles é possível” (MANOVICH, 2005, p. 117-118). Há um espaço vazio a ser preenchido por objetos, mas não há uma configuração que o unifique para além da superfície. “O espaço da *web* não pode ser, em princípio, pensado como uma totalidade coerente: é antes uma

---

<sup>61</sup> A navegação pelas estruturas labirínticas do ciberespaço, diga-se de passagem, muitas vezes, confunde orientação e deriva.

aglomeração de inúmeros ficheiros, associados electronicamente através de hiperligações mas sem que haja uma perspectiva global de uni-los” (MANOVICH, 2005, p. 115).

Em consonância com Manovich, Peter Anders afirma que

the current design of the Internet and World Wide Web makes no effort at emulating spatial continuity. It was designed as a file access system and its use is characterized by quick delivery of information through computer networks. Any illusion of spatial continuity is belied by discrete motion, disjunctive contents and their often abrupt arrival (1999, p.84).<sup>62</sup>

Embora essa crítica a uma não homogeneidade do espaço ciber seja procedente, uma pergunta inquietante surge dessas considerações. Seria papel desse espaço repetir as leis do espaço físico? Não se pretende aprofundar nessa discussão, mas é necessária a percepção de que, para lidar com esse espaço, há que se buscarem outros pressupostos que aqueles que regem o meio físico. Se o reticular não é homogêneo e o ciberespaço é, sobretudo, reticular, porque esse espaço deveria ser homogêneo? Isso se acentua um pouco mais quando se percebe que nem mesmo o conceito de espaço na física contemporânea é homogêneo da maneira como os renascentistas o concebiam se se considerarem as teorias de universos paralelos.

Nesse sentido, mais uma correspondência entre espaço físico e ciber, as características explicitadas na presente seção levam à consideração do ciberespaço como um espaço estriado (utilizando a metáfora empregada por Deleuze para falar de Leibniz).

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.179-180).

Ao ler Deleuze e Guattari, a impressão que se tem é de estar lendo sobre a textualidade contemporânea, embora eles se refiram ao Barroco. O que os autores ressaltam acerca dessa estética no trecho acima tem a ver com a experiência das dobras do ciberespaço.

---

<sup>62</sup> “A concepção atual da “Internet” e “World Wide Web” não faz esforço algum na emulação de continuidade espacial. Foi concebido como um sistema de acesso a arquivo e seu uso é caracterizado por entregas rápidas de informação através de redes de computadores. Qualquer ilusão de continuidade espacial é desmentida pelo descontínuo movimento, conteúdo disjuntivo e sua chegada muitas vezes abrupta”. (Tradução nossa).



Ao mesmo tempo que pode, por exemplo, tentar o acesso vertical de um nó entre infinitos outros possíveis, o “cibernauta” pode se deixar levar pelo fluxo da corrente informacional que, ao não apresentar lógica organizacional no sentido linear, propicia a pura deriva. Quando se faz uma pesquisa temática, por exemplo, nesse meio, as duas experiências podem se cruzar, dificultando o objetivo da operação, por um lado, mas oferecendo uma leitura horizontal que também pode ser significativa, por outro.

Mesmo comprimidos, dobrados e envolvidos, os elementos são potências de alargamento e de estiramento do mundo. Não basta nem mesmo falar de uma sucessão de limites ou de molduras, pois toda moldura marca uma direção do espaço, direção que coexiste com as outras, e cada forma une-se ao espaço ilimitado em todas as suas direções simultaneamente (DELEUZE, 1997, p. 207).

Retomando as ideias de Heidegger discutidas na seção anterior, há uma questão importante a ser pensada. O ciberespaço atualmente, contribui, de alguma forma para a constituição ontológica do ser humano? Se o habitar é mesmo o que define o ser humano enquanto tal, e hoje o meio ciber é um dos espaços de presença constante (e, para muitos, fundamental) na vida das pessoas, mesmo tendo a conotação de “trânsito” advinda da navegabilidade, esse é, sem dúvidas, um dos espaços habitados pelo humano e, sendo assim, contribui para seus modos de ser. Basta considerar o número de horas que se passa conectado durante o dia através de meios fixos e, sobretudo, atualmente, por meios móveis para comprovar isso. Esse espaço se evidencia no cotidiano de seus usuários.

Desse modo, ao reunir vários tipos de mídias existentes num só espaço, o computador transforma o ciberespaço num espaço também de mediação.

Pela primeira vez, *o espaço torna-se um tipo de medium*. Tal como outros *media* - o áudio, o vídeo, os diapositivos e o texto - o espaço pode agora ser instantaneamente transmitido, guardado e recuperado, comprimido, reformatado, convertido em *streams*, filtrado, computado, programado e passível de interação. Por outras palavras, todas as as operações que são possíveis com os *media* podem agora, graças à sua conversão em dados informáticos, aplicar-se também a representações espaciais a 3D (MANOVICH, 2005, p. 114).

Numa época em que o processo da mobilidade se expande, essa questão da mediação se torna importante. Por um lado, o ciberespaço é, por excelência, espaço de comunicação em aspectos variados; por outro, a informação, quando colocada no meio digital, tende à espacialização. Há uma pergunta feita por Manovich importante nesse aspecto.

Por que razão a cultura informática espacializa todas as representações e experiências (a biblioteca é substituída pelo ciberespaço; a narrativa é assimilada a um percurso espacial; todos os tipos de informação são representados a três dimensões nas visualizações e computador)? (MANOVICH, 2005, p. 114-115).

Em determinados jogos, por exemplo, não dá para separar o processo, em si, da interação necessária do usuário com o espaço. Em experimentos em poesia digital isso também pode acontecer; o leitor interage com o próprio espaço no qual o texto se encontra, por exemplo, em *Asteroids*, de Jim Andrews.

Assim, talvez a resposta para o questionamento de Manovich esteja na necessidade de ampliar os limites que a comunicação à distância pode significar, em parte, resgatar elementos que deem a impressão de se recuperar o “aqui e agora” próprio das práticas orais.

No estudo do ciberespaço, há que se considerar que sua história aponta para dois modos de realização. O primeiro deles é referente a sua origem quando o acesso às práticas de navegação dependia de aparatos fixos, obrigando os usuários a se posicionarem diante de um computador para acessá-lo. Já o segundo é aquele que se expande atualmente da fixidez para a mobilidade, quando são disponíveis vários tipos de dispositivos móveis que possibilitam que seu acesso possa ser possível, *a priori*, a partir de qualquer lugar, desde que haja conexão.

Do sonho de um *up load* dos “corpos” para uma realidade paralela, como lembra Lemos, passa-se à situação de *download*, ou seja, o dito ciberespaço apenas “virtual”, graças às práticas com meios móveis, passa a fazer parte do cotidiano sem que os usuários estejam presos a lugares específicos. Como quer Bolter,

digital technology does not require disembodiment of the user, however. We are now moving in a direction different from both of these earlier visions. We are moving toward a philosophy of digital design (interaction design, sensorial design, experience design) that acknowledges both the place of computers in the world and the importance of the physical environment within and around the interface itself. Because the computer as a medium is part of our physical and social world, digital design must always be grounded in the appropriate physical and cultural environments (BOLTER, 2005, p. 122).<sup>63</sup>

Como Lemos afirma, “estamos vivendo uma virada” no que se refere ao espaço. Além das experiências de uma vida paralela (que ainda continua a existir por meio de

---

<sup>63</sup> “A tecnologia digital não exige que o usuário desencarne, no entanto. Estamos agora a avançar em uma direção diferente de ambas as visões anteriores. Estamos nos movendo em direção a uma filosofia de “design” digital (“design” de interação, “design” sensorial, “design” de experiência), que reconhece tanto o lugar de computadores dentro do mundo e da importância do ambiente físico dentro e ao redor da própria interface. Porque o computador, como um meio, é parte de nosso mundo físico e social, “design” digital deve ser sempre fundamentado em ambiente físico e cultural apropriado”. (Tradução nossa).

situações como o *Second Life*, por exemplo), as experiências com o espaço hoje são híbridas de ações no espaço físico com o “virtual” (LEMOS, 2008). Se antes já não se poderia falar de dicotomias entre esses dois mundos, hoje, as intrincadas relações estabelecidas pelas experiências com GPS, SMS, rastreamentos RFID e o próprio acesso à rede mundial de computadores por meio do uso de aparatos móveis anulam qualquer discurso estanque. Não há uma divisão constantemente delimitada entre um “aqui” e um “além”, mas, ao contrário, uma imbricação de ambos.

Em se tratando de ciberespaço, a internet se torna importante, pois ela não é uma série de páginas que atravessam o cotidiano das pessoas, mas uma rede de relações da qual os usuários passam a fazer parte, não se tratando de mera disponibilização de informação. “The Internet is important today precisely because it is integrated so tightly into our social and economic networks and our physical environment”<sup>64</sup> (BOLTER, 2005, p. 120).

Diante da presente situação de mobilidade, há que se considerar a formação de novos territórios e outras formas de encarar o conceito de lugar para além da fixidez. Para a abordagem dessas questões, Lemos usa o termo “territórios informacionais”.

I understand informational territory as the area of control (and to be controlled by) of digital information flow in an intersection with a physical area. So place, as a result of territorialization (geographic delimitation, laws, and regulations) gains new layer information that’s a new territory created by electronic networks and mobile devices<sup>65</sup> (LEMOS, 2008, p.96).

Como se pode perceber, o ponto de vista apontado no presente estudo acerca do atravessamento do espaço informacional pelo físico se encontra em consonância com o ponto de vista defendido pelo autor.

Cyberspace is continuous with our physical world [...] Cyberspace is an extension of our social world as well—a new place for us to refashion who we are and who we want others to think we are. On the Internet, we represent ourselves to others through e-mail, chatroom conversations, and Web *sites*, and these digital postings are added to all physical manifestations of our identity<sup>66</sup> (BOLTER, 2005, p. 120).

---

<sup>64</sup> “A internet hoje é importante justamente porque é tão bem integrada a nossas redes sociais e econômicas e a nosso ambiente físico.” (Tradução nossa)

<sup>65</sup> “Eu entendo como território informacional a área de controle (e para ser controlado por) do fluxo de informações digitais em uma intersecção com uma área física. Tal lugar, como resultado da territorialização (geográfica delimitação, leis e regulamentos) ganha nova camada de informação que é um novo território criado por redes e dispositivos móveis.” (Tradução nossa).

<sup>66</sup> “O ciberespaço é contínuo com o nosso mundo físico [...] O ciberespaço é uma extensão do nosso mundo social, bem como um lugar novo para nós remodelarmos quem nós somos e quem queremos que os outros pensam que somos. Na “Internet”, nós representamos a nós mesmos aos outros através de “e-mail”, salas de bate-papo e “sites” da “Web”, e esses comentários são adicionados a todas as manifestações físicas da nossa identidade.” (Tradução nossa).

Portanto, não se trata mais da defesa apenas de desterritorializações, mas de movimentos cíclicos de constantes construção e desconstrução de territorialidades. Para Delany,

space produces places and is produced by places. Moreover, space, place and territories can be seen as waves of territorialization and deterritorialization in an endless process. Consequently, we must not see territory as “natural”, but as a cultural artifact, a social product linked to desire, power and identity (DELANY, 2005, *citado por* LEMOS, 2008, p. 94).<sup>67</sup>

A própria noção de territorialidade hoje já indica a transformação que nela se pode operar. Lemos acrescenta: “the informational territory is not cyberspace, but the territory in a place formed by the relationship between the physical dimensions of territorialities and the new electronic flows, creating a new form of territorialization<sup>68</sup> (LEMOS, 2008, p. 96).

A possibilidade da instauração de ambiências, juntamente com o caráter de mediação, marca um processo de espacialidades sobre as quais o próximo capítulo tratará.

---

<sup>67</sup> “Espaço produz lugares e é produzido por lugares. Além disso, o espaço, lugar e territórios podem ser vistos como ondas de territorialização e desterritorialização em um interminável processo. Por conseguinte, não devemos ver território como “natural”, mas como um artefato cultural, social produto ligado ao desejo, poder e identidade”. (Tradução nossa).

<sup>68</sup> “Território informacional não é o ciberespaço, mas o território em um local formado pela relação entre dimensões físicas das territorialidades e dos novos fluxos eletrônicos, criando uma nova forma de territorialização”. (Tradução nossa).

## CAPÍTULO 5 – ESPACIALIDADES DA/NA POESIA DIGITAL

E o que seria exatamente a poesia?  
Talvez aquilo que sempre escapa por  
entre nossos dedos, e nos faz de novo  
agarrar o vazio...

André Vallias

A arte é, pois, um devir e um acontecer da  
verdade.

Heidegger

O objetivo do capítulo que aqui se inicia é entender a relação que se pode estabelecer entre o objeto estético e o espaço para abrir a possibilidade de construir, no próximo capítulo, uma abordagem espacialógica da poesia. Assim, para um melhor entendimento da ideia que se pretende construir acerca da poesia digital no presente estudo, é importante situá-la em relação ao espaço e suas espacialidades. Por isso, as reflexões que se seguem são apresentadas em três etapas na seguinte ordem: relação entre arte e espaço, a escrita digital e a relação entre poesia e espaço.

Há três aspectos que precisam ser considerados: primeiro, a poesia digital apresenta uma relação intrínseca e dependente do espaço no qual ela se encontra, a saber, o meio digital e, sobretudo, o ciberespaço; segundo, e facilmente dedutível do primeiro, o espaço dessa poesia é de mediação e não meramente suporte; e, terceiro, a materialidade desse texto poético, por conseguinte, constitui-se de espacialidades.

Em meio a essas considerações, uma questão importante surge. Se a poesia que aqui se aborda é, por excelência, uma escrita digital que, por sua vez, é topológica, quais são os procedimentos que ela pode apresentar para além da poesia convencional? Que espacialidades lhe são conferidas?

O pensamento de Heidegger acerca da dependência entre algumas obras de arte específicas e o espaço no qual elas se inserem pode auxiliar no aprofundamento das questões que se propõem.

## 5.1 Arte e Espaço

Em *A origem da obra de arte*, comentando sobre o significado de um templo grego (qualquer templo), Heidegger chega à conclusão de que a obra arquitetônica ali encontrada é capaz de erigir a sacralidade. “Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e o demarcar-se (*die Ausbreitung und Ausgrenzung*) do recinto como sagrado” (HEIDEGGER, 1977, p. 32). Não se trata meramente de um jogo simbólico, mas de uma capacidade de inteireza, pois a obra arquitetônica não é a mera representação de um determinado deus cujo culto seria estimulado por meio do lugar, mas é esse deus na medida em que o faz advir.

A arte constitui, instala, erige o mundo por meio das correlações que ela é capaz de criar. “O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra abre *um mundo* e mantém-no numa permanência que domina” (HEIDEGGER, 1977, p. 34). Tentando entender a natureza desse mundo, Heidegger afirma que

[...] mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. Mas mundo também não é uma moldura meramente imaginada, representada em acréscimo à soma das coisas existentes. O mundo mundifica (*Welt weltet*) e é algo mais do que o palpável e apreensível, em que nos julgamos em casa. Mundo nunca é um objecto, que está ante nós e que pode ser intuído. O mundo é o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. A pedra é destituída de mundo. A planta e o animal também não têm qualquer mundo, mas pertencem à aglomeração velada de uma ambiência, em que se encontram inseridos. Pelo contrário, a camponesa tem um mundo, porque se mantém na abertura do ente (HEIDEGGER, 1977, p. 35).

Ao lado de mundo, um outro conceito importante desenvolvido por Heidegger é o de Terra, produzida quando o mundo é instalado. A conceituação de Terra se dá numa relação de oposição e complementação com o mundo. Gianni Vattimo afirma que “A terra, na obra, não é a matéria em sentido estrito, mas sua presença como tal, sua manifestação pontual como algo que chama sempre de novo a atenção” (1996, p. 53).

O mundo está na Terra e esta, por sua vez, guarda o mundo, mas, enquanto este revela uma verdade, aquela é ocultação. O mundo é constituído essencialmente por seu caráter de flexibilidade e a Terra pelo fechamento (embora tais conceitos não sejam absolutos). Há uma relação dialética entre Terra e mundo, um combate constante entre os dois que deve ser

entendido no sentido de positividade na qual os envolvidos contribuem para a autoafirmação um do outro. A essência da obra de arte se funda exatamente a partir desse combate (HEIDEGGER, 1977, p. 39). É nesse sentido que Heidegger afirma que

[...] mundo e terra são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo. [...] O mundo aspira, no seu repousar sobre a terra, a sobrepujá-la. Como aquilo que se abre, ele nada tolera de fechado. A terra, porém, como aquela que dá guarida, tende a relacionar-se e a conter em si o mundo (HEIDEGGER, 1977, p. 38).

A ideia de arte como *alétheia* defendida por Heidegger encontra-se pautada nessa relação mundo/terra:

a terra só irrompe através do mundo, o mundo só se funda na terra, na medida em que a verdade acontece como o combate original entre clareira e ocultação – há uma desocultação e uma ocultação consequente por meio da *alétheia*. Mas como é que a verdade acontece? Respondemos: acontece em raros modos essenciais. Um dos modos como a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao instituir um mundo e ao produzir a terra, a obra é o travar desse combate no qual se disputa a desocultação do ente na sua totalidade, a verdade” (HEIDEGGER, 1977, p. 44).

Ao “produzir” a obra, o artista traz à tona esse conflito terra/mundo, possibilita o movimento da *alétheia*, estabelecendo uma relação de dependência. Justamente quando a obra é retirada do seu espaço original, esse mundo que ela erige se desmancha porque fica destituído daquilo que o fazia significar. Por outro lado, a obra retirada de seu lugar original, também perde o que ela tinha de essencial e que não é possível ser recuperado pelo anseio restaurador que possa haver nas atitudes do curador ou do crítico de arte. Há uma relação de codependência entre a obra e seu entorno.

Essa ideia aparece novamente em um outro texto de Heidegger, “*Sobre a Madona Sistina*”,<sup>69</sup> escrito em 1955 para servir de posfácio à monografia de uma de suas alunas, a historiadora da arte Marielen Putscher.

Segundo Philippe Lacoue-Labarthe, Putscher teria proposto a leitura da obra de Rafael como “janela pintada” – o que justifica a reflexão de Heidegger sobre a apresentação da verdade como *alétheia* (desocultação) e o estabelecimento de uma relação intrincada entre a natureza da *Madona Sistina* e o espaço para o qual ela foi pintada.

Trata-se de uma das obras mais enigmáticas em virtude de suas condições de criação não serem muito bem conhecidas. Depois de vários estudos históricos, Hubert

---

<sup>69</sup> O texto se encontra traduzido integralmente em artigo de Philippe Lacoue-Labarthe (2001).

Grimme afirma que a *Madona Sistina* teria sido pintada para ser exposta na cerimônia de enterro do Papa Sisto (do Papa Júlio II, na verdade) que aconteceu em uma capela lateral da Igreja de São Pedro (Cf. LACOUÉ-LABARTHE, 2001, p. 34). Isso justifica a presença, no primeiro plano, do lintel de madeira no qual estão apoiados os dois *putti*. A obra teria sido posta ao fundo do altar sobre o caixão do papa sugerindo um nicho. No quadro, a *Madona* perfaz um movimento de apresentação do Menino Jesus, havendo duas cortinas que fazem uma espécie de passagem entre o que se vê dentro da tela e o que pode haver de externo a ela. Portanto, há uma nítida relação entre a realidade interna do quadro e a situação na qual ele aparece – a cerimônia fúnebre. Não sendo permitido que obras de arte utilizadas em exéquias fossem colocadas em altar, a obra foi vendida.

A polêmica da qual Lacoue-Labarthe parte em sua análise trata do fato de Heidegger ter se oposto à proposição de Putschner quanto à questão da “janela pintada”, uma vez que as próprias deduções empreendidas pelo filósofo ao longo do texto levam a crer na veracidade das afirmações de sua aluna.

Como já se disse, há uma relação intrínseca entre a “apresentação” que se vê no quadro e a ambiência da qual ele faz parte. Há uma continuidade entre a obra e o espaço e, mais precisamente, da obra com a situação num empreendimento espaço-tempo. Sem a situação das exéquias papais, a obra perde um elo importante de seu entendimento enquanto texto e deixa de comunicar o todo que era possível quando da cerimônia fúnebre.

Onde quer que essa imagem possa ainda "encontrar lugar" (*aufgestellt sein*) futuramente, ela terá perdido seu sítio (*Ort*). Ser-lhe-á proibido desdobrar de maneira inicial sua própria essência, i. é., determinar por si mesma esse sítio. Metamorfoseada quanto à sua essência em "obra de arte", a imagem erra no estrangeiro. No modo da representação (*Vorstellen*) de museu, que detém sua própria necessidade historial e seu direito, esse estrangeiro permanece desconhecido (HEIDEGGER, 2001a, p. 22).

Por meio das deduções de Heidegger e de Lacoue-Labarthe, pode-se afirmar que a imagem é um altar duplamente. No altar interno da obra acontece a desocultação da natureza divina do Menino Jesus num momento de transubstanciação possibilitado pela *Madona* ao apresentá-lo, diga-se de passagem, durante as exéquias. A continuidade do quadro é composta pelo que se encontra diante do altar, a saber, o caixão do papa e o corpo de fiéis que acompanha a cerimônia.

Portanto, tempo e espaço estão correlacionados. “A imagem é o aparecer do jogo espaço-tempo (*czeu-sptet-saum*), que é o próprio sítio onde o sacrifício da missa é celebrado.” (HEIDEGGER citado por LACOUÉ-LABARTHE, 2001, p. 23) É bom lembrar, nesse caso,



que o quadro se encontra disposto no altar da capela. Esse sacrifício encontra-se no espaço interno da obra por meio da apresentação do Menino Jesus e em relação de copertencimento com aquele que se rememora por meio da celebração religiosa realizada no outro altar – naquele no qual a obra foi posta durante o funeral.

Desse modo, Lacoue-Labarthe fecha seu texto com o diálogo suposto entre dois personagens, sendo a última fala a seguinte:

Louise – Diga-me [...], o conjunto do quadro não é construído como um templo? Os dois santos, ajoelhados de um lado e de outro da figura central e de seu impulso soberano, não possuem uma simetria muito arquitetural? (LACOUE-LABARTHE, 2001, p. 44).

Fora de seu contexto, a obra deixa de ser obra para assumir função de objeto. É interessante perceber que a *Madona Sistina* faz parte de um ritual e é, em si mesma, um ritual. Essa percepção é evidenciada pela insistência de Heidegger em dizer que ela não é uma representação, nem mesmo apresentação, mas, antes de tudo, um *bild*, um “*bild-que-não-é-imagem*”.

Bilden remete ao verbo do antigo alto alemão pilão; esse termo significa: empurrar (*stossen*), espremer (*treiben*), levar a emergir ou a jorrar (*bervortreiben*). Bilden é levar a-diante à emergência (ber-vor-bringen, “fazer sair, pro-duzir, trazer à luz”); mais precisamente: a-diante (vor “pro”) no desocultado (das *Unverborgene*), no manifesto (das *Offenbare*), e na emergência (*her*) a partir (*aus*) daquilo que permanece oculto e se oculta. Aquilo que é dessa maneira levado à emergência “à luz, produzido” é *das Gebild* (HEIDEGGER, *Denkerfahrungen*, [s.d.], p. 103, citado por LACOUE-LABARTHE, 2001 p. 26).

Esse algo que a obra faz emergir só seria possível à percepção com a obra posta em seu lugar de origem e aqui se arriscaria um pouco mais afirmando: durante as exéquias para as quais ela foi criada.

A imagem não é mimese, nem no sentido mais original da palavra, o de apresentação, porque ela compõe, junto com o espaço-tempo que a circunda (as exéquias papais), um evento que só poderia, de fato, existir por meio da união entre obra e espaço. Diga-se de passagem, talvez, mesmo se a imagem continuasse no altar da igreja originária após a cerimônia para a qual foi pintada, ainda assim, ela se encontraria destituída de sua essência.

É interessante também perceber que essa relação entre obra e seu entorno é algo que retorna com frequência no Barroco no qual se percebe nitidamente o congelamento de um

instante associado a elementos ausentes da tela, mas por ela sugeridos. O quadro *Sansão e Dalila*, de Rubens (1609), exemplifica bem isso.

Ao que tudo indica, há uma consideração de Heidegger do tempo como fator externo da obra e que, portanto, sendo, de alguma forma inapreensível na sua plenitude devido à perda de elementos do espaço externo do qual a obra dependia, faz com que ela passe a errar por entre territórios apenas hipotéticos sem conseguir retomar o brilho de seu primeiro significar.

Algumas ideias de Gadamer se aproximam dessas de Heidegger quando refletem sobre a importância da hermenêutica para a obra de arte, mais especificamente, para que essa tenha seu caráter ontológico, de alguma forma, preservado. Gadamer se pergunta se seria a hermenêutica uma forma de reaver e reavivar aquilo que, na obra de arte, se encontra desligado de seu mundo original.

Na pergunta de Gadamer, já se supõe a relação da obra com suas condições de criação e o seu pertencimento a um mundo específico. Diga-se de passagem, se há alguma necessidade da hermenêutica é porque esse mundo (esse erigido pela obra), sendo necessário para o bom entendimento da obra, na sua ausência, exige certo esforço na retomada da originalidade de sua concepção. Mas, até onde essa hermenêutica pode resgatar as condições originárias da obra é uma questão que faz com que se os autores difiram.

Afirma Schleiermacher que “a obra de arte perde algo de seu significado quando é arrancada de seu contexto originário e este não foi conservado historicamente” e que “assim, uma obra de arte está enraizada também no seu solo e chão, no seu entorno. Ao ser retirada desse entorno e entrar em circulação, perde o seu significado, é como algo que foi salvo do fogo e agora traz as marcas de queimado” (*citado por* GADAMER, 2005, p. 233). Caberia assim, à hermenêutica, diante desse distanciamento, fazer a religação.

Gadamer nega essa possibilidade de reaver o passado tal qual era afirmando que, “face à historicidade de nosso ser, a reconstrução das condições originais, como toda e qualquer restauração, não passa de uma empresa impotente” (GADAMER, 2005, p. 234).

A "idealidade" da obra de arte não pode ser determinada através da relação com uma ideia como um ser a ser imitado, reproduzido, mas como diz Hegel como o "aparecer" da própria ideia. A partir do fundamento de uma tal ontologia da imagem, torna-se duvidosa a primazia do quadro pintado sobre madeira, que faz parte de um acervo de pinturas e que corresponde à consciência estética. Ao contrário, o quadro guarda uma relação indissolúvel com o seu mundo. [...] A tendência recente de devolver as obras de arte dos museus ao seu lugar original ou de reconstruir o aspecto original dos monumentos arquitetônicos só confirma este ponto de vista. Mesmo o quadro retirado do museu e recolocado na igreja ou o edifício reconstruído

segundo o seu estado antigo não são o que foram: convertem-se em objeto para turistas (GADAMER, 2005, p. 205-234).

Porém, diferentemente de Heidegger, Gadamer defende uma temporalidade interna da obra que pode garantir, de alguma forma, seu entendimento. Até onde essa temporalidade é realmente capaz de refazer certos elos, é uma questão problemática. Não é possível acreditar que a *Madona Sistina*, por exemplo, seja capaz de fazer o observador tomar conhecimento de todo o seu caráter ontológico simplesmente exposta em um museu, sobretudo, quando se considera que até hoje, do ponto de vista histórico, ela ainda é enigmática, mesmo após os estudos de vários críticos e historiadores da arte. Gadamer insiste:

O fato de cada obra de arte possuir seu mundo não significa que, uma vez mudado seu mundo original, já não possa ter realidade a não ser numa consciência estética alienada. Isso é algo sobre o que a arquitetura pode nos ensinar, já que nela sua pertença a um mundo é uma marca indelével (GADAMER, 2005, p. 221).

Como, então, desfazer essa aparente contradição nessas ideias de Gadamer? O conceito de representação (*representatio*) parece contribuir para a elucidação disso.

A concepção heideggeriana da obra de arte como o lugar de um acontecimento (que é, em si, algo intrinsecamente temporal) da verdade, somada à premissa de que esse acontecimento apenas tem lugar quando a obra não é retirada de seu local original, faz com que a temporalidade inerente à própria obra – o tempo de sua vida como obra – permaneça condicionada pelo espaço por ela ocupado. Gadamer, que adota esta mesma concepção da obra como lugar do evento da verdade, compreende-a, contudo, como *representação*, onde seu ser mais próprio jamais se separa dessa representação. Ela é um acontecimento sim, mas não único: é um evento sempre passível de repetição (SARAMAGO, 2006, p. 87).

Gadamer afirma que a obra de arte só atua como tal quando é representação. Mas, aqui esse termo não conta com a contaminação pejorativa que a mimese assumiu ao longo dos séculos (como imitação ou cópia), mas funciona no sentido de sua origem quando ele designava a “apresentação” (antes de Platão e Aristóteles). Partindo do ponto de vista de que essa “re/apresentação” constitui a essência da obra de arte, desse modo, mesmo errante quanto ao seu passado, ela ainda preserva sua originalidade. Para Gadamer, por meio da repetição, a obra se faz entender.

Ligia Saramago, fazendo também um paralelo entre Gadamer e Heidegger no que se refere ao espaço na obra de arte, faz uma dedução instigante:

[...] é no mínimo curioso perceber que em Heidegger – que em seus primeiros escritos identificou o tempo como o próprio sentido do ser – o “espaço” de uma obra

tenha um peso tão decisivo, enquanto que a proposta de uma interpretação fortemente temporal desta encontra lugar no pensamento de Gadamer, um pensador que elegeu a arquitetura, arte "espacial" por excelência, como a maior dentre todas as artes. O que fica claro nos dois casos, contudo, é que o fator tempo é indissociável da compreensão da relação entre as obras de arte e seu espaço (SARAMAGO, 2006 p. 86).

Conforme o pensamento de Heidegger, a obra perde seu sentido essencial devido à ligação intrínseca que ela apresenta com o tempo externo e que passa, nessa circunstância, a ser preponderante. Para Gadamer, ela possui uma temporalidade interna capaz de sustentar a sua essência quando da ausência ou deterioração do tempo externo.

É importante ainda perceber que, de alguma forma, as colocações acima referidas dos dois autores (Heidegger e Gadamer) são úteis ao presente estudo. Gadamer, inclusive, chega a firmar que a poesia e a música, mesmo concebidas, *a priori*, como obras de arte da temporalidade, podem depender de um espaço físico específico, determinado pela arquitetura, para acontecer.

Também a poesia e a música, dotadas da mais livre mobilidade e suscetíveis de serem executadas em qualquer lugar, não são adequadas para qualquer espaço; seu lugar apropriado só pode ser aqui ou lá, no teatro, no salão ou na igreja. Isso tampouco quer dizer que se encontre *a posteriori* e a partir de fora um lugar para uma obra já acabada em si; antes, é necessário obedecer à potência configuradora do espaço que pertence à própria obra (GADAMER, 2005, p. 222).

Em outro artigo, "*L'art et l'espace*", mesmo se referindo diretamente à escultura, as palavras de Heidegger parecem ressoar nas reflexões sobre o presente estudo da poesia. A sua reflexão sobre o que o corpo esculpido incorpora, supõe uma relação intrínseca entre arte e espaço.

Ce que la sculpture forme plastiquement, ce sont des corps. Leur masse, consistant en divers matériaux, est multiplement façonnée. Le façonnement a lieu en une délimitation, qui est inclusion et exclusion par rapport à une limite. De ce fait, l'espace entre en jeu. Il est occupé par la forme plastique, il reçoit sa marque comme volume clos, volume percé d'ouvertures et volume vide. États de faits bien connus, et cependant riches en énigmes (HEIDEGGER, 1976, p. 99).<sup>70</sup>

Peter Sloterdijk mostra, por meio da análise da instalação *Toilet*, de Ilya Kabakov, apresentada na IX Documenta de Kassel (Alemanha, 1992), que a relação entre obra e entorno pode se tornar tão híbrida a ponto de problematizar questões externas a ela.

---

<sup>70</sup> "Assim, o espaço entra em questão. Tornando-se ocupado pela estrutura esculpida (pela forma plástica), o espaço recebe o seu caráter como fechado, violado e volume vazio. Ele é ocupado pela forma plástica, recebe sua marca como volume fechado, volume perfurado de aberturas e volume vazio. Realidades familiares, no entanto, ricas em enigmas". (Tradução nossa).

Em sua instalação, Kabakov recria uma casa humilde que poderia pertencer a muitos soviéticos. A ideia é tirar o sujeito da situação de mero usuário do espaço, transformando-o em observador, na tentativa de resgatá-lo de sua situação de submersão cotidiana que lhe tira a capacidade de perceber criticamente o seu entorno. No dia a dia, o sujeito acaba se perdendo numa participação difusa que se deixa levar pelo hábito (SLOTERDIJK, 2006, p. 399-406).

Relacionada à alienação, para Sloterdijk, a submersão é, frequentemente, um movimento de esquecimento do sujeito ontológico nos termos de Heidegger. Nesse sentido, a proposta de Kabakov é entender a casa como metáfora da arte contemporânea na medida em que ela, ao causar estados perturbadores, leva o espectador a repensar a sua condição de “ser” em relação ao entorno. Por isso, talvez se possa explicar hoje a presença de tantos elementos inusitados nas exposições de arte que quebram com a lógica sacralizada e sublime dos museus.

Ao focar o que comumente se denomina estranhamento, Sloterdijk, por meio da palavra *unheimlich*, designa algo “perturbador” no objeto. O termo “estranhamento”, talvez deva ser substituído por “perturbador”, pois parece representar melhor a ideia de que, ao olhar o objeto, o observador se sente incomodado porque há algo em dissonância. Essa dissonância, por sua vez, é perceptível porque o observado ainda guarda algum elemento da ordem do familiar. E é a dialética dessas duas tensões – o familiar e o inusitado – que faz o observador olhar uma segunda vez com mais atenção e buscar algo de analítico que sustente a exteriorização de seu ponto de vista em relação ao que vê. Já o termo “estranhamento”, pressupõe desconhecimento e, por isso, a sensação do extraordinário. Assim, o termo “perturbador” parece mais adequado por demarcar melhor o entrelugar da experiência registrada.

Mas por que é perturbador? Não é simplesmente porque discrepe com a cena familiar, não importa quão radicalmente. Não se trata de que seja perturbador por alheio, estranho à estrutura na qual emerge. Pelo contrário, o que o torna realmente atemorizante é a vivência de que a estrutura dependa efetivamente desse elemento estranho, alheio (WIGLEY, 1996, p. 156).

A lógica da instalação de Kabakov leva a afirmar que é necessário que, por meio do distanciamento do sujeito em relação ao entorno, se faça com que ele, imergindo numa situação virtual, resgate uma visão mais crítica e retorne emergindo da situação onde se encontrava submerso. Por meio de procedimentos estéticos, sugere-se que o espectador, ao ter

contato com o estético, seja levado a um estado de imersão tal que lhe faça resgatar-se enquanto sujeito atuante.

Como é possível perceber, para Sloterdijk, submersão é um estado de não consciência e a emergência o contrário. Sair da alienação é lançar-se junto com o objeto estético em sua condição de emergência.

O que é interessante destacar é que a instalação supracitada funciona duplamente para a presente reflexão. Além de questionar a relação cotidiana do sujeito com seu entorno, provando que ambos acabam por formar uma substância única, fazendo surgir estados de submersão, ela também é, na sua constituição, uma obra ou objeto estético que apenas se realiza no espaço em que se encontra. E é justamente o seu posicionamento no espaço que possibilita o movimento de emersão do sujeito do estado de alienação em que ele se encontrava.

Ao ser capaz de, por meio de uma instalação, refazer a conexão perdida no cotidiano alienador, a arte comprova ainda mais a sua intrínseca relação com o espaço.

Ampliando um pouco mais a visão, pode-se apontar como causa, para toda essa relação, a concepção de arte como evento. Sobre essa questão, numa cadeia de relações de dependência entre obra e espaço, Nicolas Borriaud apresenta algumas colocações que podem ser de importante contribuição. O conceito de “estética relacional” que ele formula reside justamente na “ambiência” denominada por ele “práxis ecosófica” – uma articulação entre o entorno social e a subjetividade tentando aproximar teoria e prática por meio da percepção coerente do entorno, seguindo, de certa forma, as ideias marxistas que criticam a distância entre esses dois elementos. Essa práxis ecosófica exige uma ligação intrínseca e inseparável dos elementos envolvidos no processo estético, tendendo sempre ao caráter global.

[...] y a práctica ecosófica, centrada sobre las nociones de carácter global y de interdependencias, aspira a reconstruir esos territorios existenciales a partir de modos de funcionamiento de la subjetividad hasta aquí meticulosamente puesto en minoría (BORRIAUD, 2006, p. 128).

Saindo do espaço do colecionador, a obra de arte não está mais atrelada ao objeto, mas à experimentação, não havendo lugar para se falar de aura. O objeto artístico não só cita o meio como se encontra imerso nele.<sup>71</sup>

Como se pode perceber, essas reflexões acerca da codependência entre arte e entorno são úteis para pensar a espacialidade em poesia. Como a poesia é enfocada, no

---

<sup>71</sup> A teoria de Borriaud está baseada também numa mudança de enfoque da subjetividade, motivo pelo qual suas ideias serão retomadas no capítulo 7.

presente estudo, de modo correlacionado ao espaço, tomando de empréstimo as ideias de Heidegger, poder-se-ia perguntar: que mundo a poesia digital erige ou faz emergir? E, assim também, que Terra é essa que se manifesta numa materialidade formada de pura luz, pura vibração presentes no meio digital?

Uma característica que pode servir como fundamento para uma resposta a essa pergunta é a natureza da escrita no meio digital. Na verdade, o próprio mundo digital não é composto por outra coisa senão a escrita. Nada que se possa ver por meio da tela do computador seria possível sem as operações algorítmicas que se fazem no interior da máquina.

Trata-se de uma escrita com marcas próprias sendo as duas mais destacáveis a constituição topográfica e a natureza dos códigos que a formam que, por sua vez, não distinguem entre tipos sígnicos diferentes.

É importante lembrar que, embora as operações algorítmicas sejam tão importantes a ponto de ser uma tendência hoje falar que o código de programação também assume o papel de poesia, o enfoque dessa tese prioriza (mesmo que também aborde a questão do código) seus modos de ser quando da leitura desses algoritmos pelo computador.

Para entender as relações que a poesia pode estabelecer com o elemento espaço e para compreender a quebra de paradigmas e os reposicionamentos desse tipo de texto em meio digital, torna-se necessário observar os modos como o digital tem interferido na epistemologia da escrita que agora, diferentemente de seu percurso *à la* Gutenberg, se apresenta múltipla, fluida e em devir. Isso torna necessária uma observação mais atenta acerca de sua materialidade e de seus modos de apresentação, pois, a partir das mudanças surgidas, os aspectos da textualidade se ampliam consideravelmente. Como afirma Loss Pequeños Glazier, “The digital medium is a real and present form of writing, one that has changed the idea of writing itself” (GLAZIER, 2004, p. 75).<sup>72</sup>

## 5.2 A natureza do texto digital – escrita como *topos*

Para o entendimento que se enseja nesta seção, há que se considerar o conceito de escrita e de texto para além dos tradicionalismos do impresso e de pensamentos dicotômicos.

---

<sup>72</sup> “O meio digital é uma forma real e presente da escrita, aquele que tem mudado a ideia de escrever em si.” (Tradução nossa).

Como já se disse na introdução do presente estudo, é preciso considerar texto como aquilo que se dá a ler, mesmo que não seja verbal e mesmo que se faça por meio de fragmentos caóticos.

Há duas perguntas fundamentais para esta reflexão: quais são as propriedades do meio digital que podem ter implicações na criação poética e, desse modo, quais são as marcas próprias dessa escrita?

Participam da constituição do texto digital elementos de ordens diversas: computadores, processadores de texto, *modems*, a estética fragmentária da internet, os *softwares* de comunicação. Observando a simples mudança de ambiente de criação e leitura textuais, já é possível dizer que se trata de noções de escrita, texto e textualidade para além dos planos conservadores.

Além disso, é preciso levar em conta que a própria natureza do texto poético já é marcada pela invenção. Como afirma Eric Vos, “what really counts in media poetry is the way in which the ramifications of these activities transform the entire field of poetic communication” (2007, p. 201).<sup>73</sup>

Há duas questões importantes para entender a escrita e a poesia digital sobre as quais vale a pena refletir: o que há de novo na escrita digital e o que há de novo na poesia desse meio? Responde-se, na presente seção, a primeira pergunta e se deixa a segunda para a próxima.

Seguindo a dica de Glazier, toma-se como ponto de partida as expressões “texto digital” ou “escrita digital”, mais que hipertexto, dada a abertura e amplitude maior que com eles se consegue alcançar. O hipertexto, a ser abordado no capítulo 6, seria uma das formas da escrita digital acontecer.

One must note that the idea of the digital text contrasts sharply with conventional conceptions of the term “hypertext”: A hypertext *can* be conditional but only inasmuch as there is variability to the sequence of link choices made by the user. Such a conception presents a much narrower sense of conditional, and a much smaller range of possibilities, than what is considered here for the digital text (GLAZIER, 2004, p. 69).<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> “O que realmente conta em meio à poesia é a maneira pela qual as ramificações dessas atividades transformam todo o campo da comunicação poética.” (Tradução nossa).

<sup>74</sup> “Deve-se notar que a ideia de texto digital contrasta fortemente com as concepções tradicionais do termo “hipertexto:” um hipertexto pode ser condicional, mas apenas na medida em que existe uma variabilidade na sequência de escolhas de *links* feita pelo usuário. Tal concepção apresenta um sentido bem mais estreito de condicional, e uma gama muito menor de possibilidades, do que aquilo que é considerado aqui para o texto digital.” (Tradução nossa)



Entender a natureza da escrita digital também é importante porque auxilia na abordagem da poesia como um texto que se desenvolve sob a égide de questões ligadas ao espaço exatamente porque é uma escrita topográfica, uma escrita que se constitui fundamentalmente por espacializações. Os recursos de linguagem presentes nos poemas a serem analisados, como, recursos 3D, animação, atravessamento de processos de sistemas semióticos diferentes e a própria interatividade se relacionam, de alguma forma, com elementos da espacialidade.

É importante ressaltar que não se trata de uma mera digitalização de textos, mas de sua concepção conforme o meio digital. Os principais aspectos que formam a escrita digital são: imaterialidade, topografia, não linearidade, variabilidade, *feedback*, reescritura e transmissibilidade.

O texto não se apresenta mais inscrito no meio físico, mas no meio imaterial e isso traz implicações para a natureza da escrita, pois a instabilidade, antes apenas sugerida no plano da comunicabilidade, se concretiza e pode ser uma das condições dessa nova textualidade.

Specifically, the argument here is that writing in electronic media-whether simple web pages, text generated by an algorithm, or pages that display kinetically-is writing that exists within specific *conditions* of textuality. Such writing has different properties than the writing to which we are accustomed. These properties include the fact that the text is not physical but displayed (similar to film, holograms, and other "projected" media, for example) (GLAZIER, 2004 p. 59-60).<sup>75</sup>

David Bolter (1991; 1995) desenvolve a afirmação de que toda escrita é escrita como *topos*. Se se considerar a forma como o texto pode ser estruturado por blocos, a escrita sempre se dá por tópicos que não estão apenas na estrutura visual da escrita em computador, mas também na sua própria estrutura. Portanto, além de pensar esses tópicos como estruturas esquemáticas do pensamento que não precisam estar visíveis, há que se considerar a sua estruturação, como quer o uso mais comum de esquemas: uma organização visivelmente hierárquica de ideias.

A criação de tópicos para a organização do conhecimento, como Bolter relembra, já era usual na Renascença. "Writing is always spatial, and each technology in the history of writing (e.g. the clay tablet, the papyrus roll, the codex, the printed book) has presented

---

<sup>75</sup> "Especificamente, o argumento aqui é que a escrita em meios eletrônicos - quer páginas simples da web, texto gerado por um algoritmo, ou páginas que exibem cineticamente - é escrever o que existe dentro de condições específicas de textualidade. Tal escrita tem propriedades diferentes da escrita a que estamos acostumados. Essas propriedades incluem o fato de que o texto não é físico, mas apresentado (semelhante ao filme, hologramas, e outras mídias de "projeção", por exemplo)." (Tradução nossa).

writers and readers with a different space to exploit” (BOLTER, 1995, p. 105).<sup>76</sup> Essa estruturação permite, por sua forma de organização, a facilidade na localização de dados. Os índices de livros, por exemplo, desempenham bem esse papel.

O que o computador faz é tornar explícitos os elementos de amarração, as categorias ou mesmo as interrelações que se podem estabelecer entre tópicos, além do fato de facilitar a criação do texto que pode contar com a inserção de trechos e elementos quaisquer, mesmo depois de aparentemente pronto. “Like the space of the modern physicist, the space of the computer is shaped by the objects that occupy it” (BOLTER, 1995, p. 107).<sup>77</sup> As relações remissivas possibilitadas por endereçamentos numéricos programados fazem com que o acesso a uma série de interconexões seja facilitado.

In one sense the index defines other books that could be constructed from the materials at hand, other themes that the author could have formed into an analytical narrative, and so invites the reader to read the book in alternative ways. An index transforms a book from a tree into a network, offering multiplicity in place of a single order of paragraphs and pages (BOLTER, 1995, p. 110).<sup>78</sup>

O que a escrita digital possibilita, sob certo aspecto, é a negação da linearidade textual que, forçadamente, tenta, há séculos, enquadrar o pensamento por meio do impresso. Escrita digital e linearidade são elementos que não se conjugam, pois, no meio digital, sobretudo no ciberespaço, o texto é multifacetado e fluido. O leitor já poderia acessar o livro impresso por algumas possibilidades de entrada, como, por meio do índice (que funciona como uma espécie de mapa diagramático do texto), ou mesmo por uma escolha aleatória de páginas. Porém, no meio computacional, as possibilidades de conexões são ampliadas.

Enquanto o texto impresso e linear é um recurso artificial, a escrita informática é a potencialização do pensamento, é a possibilidade de o pensamento ser, de algum modo, representado na sua natureza de fluxos. E, para isso, o mecanismo eleito é o das espacializações, é o do estabelecimento de uma série de *links* que se interconectam formando um diagrama. Como quer Bolter, essa escrita topográfica não se restringe ao computador, mas nele, ela se torna natural. “Is only in the computer that the mode becomes a natural, and

---

<sup>76</sup> “O escrever é sempre espacial, e cada tecnologia na história da escrita (por exemplo, o tablete de argila, o rolo de papiro, o códice, o livro impresso) apresentou escritores e leitores com um espaço diferente para explorar.” (Tradução nossa).

<sup>77</sup> “Como o espaço da física moderna, o espaço do computador é moldado pelos objetos que o ocupam.” (Tradução nossa).

<sup>78</sup> “Em certo sentido, o índice define outros livros que poderiam ser construídos a partir dos materiais à mão, outros temas que o autor poderia ter formado em uma narrativa analítica, e por isso convida o leitor a ler o livro de maneira alternativa. Um índice transforma um livro de uma árvore em uma rede, oferecendo multiplicidade no lugar de uma única ordem de parágrafos e páginas.” (Tradução nossa).

therefore also a conventional, way to write” (BOLTER, 1995, p. 112).<sup>79</sup> Na escrita digital, as imagens fugidias do pensamento podem ganhar forma e as linguagens podem se atravessar de um modo mais dinâmico.

Glazier fala de um vazio a ser preenchido pelo texto. Porém, não se deve esquecer que o vazio não existe simplesmente do nada. Se é vazio é porque já foi ou será preenchido. Se ainda não foi, pode estar na iminência de ser. Isso significa que o espaço digital já se erige para ser ocupado pela inscrição, qualquer que seja ela. Pode-se dizer que o espaço da escrita digital se encontra numa relação dialética entre vazio e ocupação. Uma das maiores experiências consiste em assistir ao momento em que esse vazio está sendo preenchido e, quem sabe, participar de seu processo de preenchimento, por meio da interação.

O texto, independente de ser interativo ou não, pode também ser variacional e ter a potencialização dessa característica de modo incomparável às experiências do texto impresso. A diferença é que, no impresso, as operações de percepção do aspecto variacional dependem exclusivamente da atuação do leitor para acontecer. Já na sua apresentação digital, o computador pode ser um agente interessante para, não só automatizar a execução do aspecto variacional, mas, sobretudo, ao buscar as combinatórias com mais precisão e rapidez, fazer com que a natureza desse texto se realce mais.

Uma outra questão importante é a consideração da materialidade do texto. “Materiality is important because writing is not an event isolated from its medium – but is, to varying degrees, an engagement with its medium” (GLAZIER, 2004, p. 65).<sup>80</sup> Na possibilidade de passar do bi para o tridimensional, instaura-se uma nova modalidade de texto. Muda-se o suporte e, conseqüentemente, a linguagem.

Observando os experimentos e autores citados no primeiro capítulo, pode-se afirmar que os trabalhos de inovação na linguagem se encontram numa relação intrínseca com seus meios de produção. Isso contribui para o que se denomina “consciência semiótica” – há elementos no processo que demonstram adequação entre linguagem e proposta estético-comunicacional, não se tratando de mero jogo de aplicação de recursos tecnológicos. Essa adequação leva a pensar numa relação íntima do texto com a mídia e com a materialidade.

No digital, o velho sonho de uma escrita em devir se concretiza de modo potencializado. O texto, além de ser aberto, não é estável, nem mesmo na sua visualização,

---

<sup>79</sup> “É somente no computador que o modo se torna uma natural e, portanto, também uma forma convencional para escrever.” (Tradução nossa).

<sup>80</sup> “A materialidade é importante porque a escrita não é um acontecimento isolado de seu meio – mas é, em graus variados, um compromisso com o seu suporte.” (Tradução nossa).

pois essa de dá conforme o aparato receptor e não pelo do emissor. Soma-se a isso o fato de que até mesmo questões relacionadas à autoria são reformatadas, como será possível ver no capítulo 7.

Não há como negar a impregnação dos processos digitais na natureza da poesia digital. Até mesmo quando o texto de saída se encontra no papel, trabalhando-se no meio digital, o resultado pode ser diferente, conforme as intenções do autor. Para comprovar isso, basta lembrar as investigações em poesia visual que se seguem após a popularização do computador e que podem ser comprovadas pela multiplicação de “galerias” de arte *on line*.

Falar de texto, de escrita digital não implica falar somente em aspectos verbais, significa focar uma escritura atravessada por linguagens diferentes que se complementam ou se rasuram.

A variedade de espaços que o meio digital possibilita faz com que não existam mais barreiras para que o experimento poético consiga chegar as suas últimas consequências em termos de pesquisa em linguagem. Um conceito que pode contribuir para que se entenda um pouco mais sobre essas questões é “cibertexto”, conforme Aarseth.

Um dos quesitos iniciais para o entendimento do conceito de cibertexto é considerar que sua definição está pautada nos processos de interatividade. Devido ao radical *cyber*, advindo de *cybernetic*, há um conjunto de associações inevitáveis. Sendo a cibernética a ciência que estuda aspectos da interação entre sistemas orgânicos e inorgânicos, a poesia que se encontra conforme tal perspectiva acontece, assim, nos interstícios do humano com a máquina e, por isso mesmo, exige um novo olhar (até mesmo novas formas de percepção), pois se constrói sob uma égide textual substancialmente diferente.

Um cibertexto define-se pelas múltiplas possibilidades de acesso.<sup>81</sup> O *iterator* pode constantemente construir caminhos de leitura sem saber exatamente em que resultarão – o que é bem diferente da ambiguidade própria do texto literário. Aarseth difere hipertexto de cibertexto apontando que o segundo supõe *feedback* do receptor, enquanto o primeiro, embora se abra a várias possibilidades de leitura, não requer uma resposta do usuário ou mesmo do programa. O “cibersistema” transforma o usuário em um intérprete que assume importante papel na concepção e produção do cibertexto.

Por isso, o autor sugere o termo ergódico, tomando empréstimo da física (do grego *ergon* e *hodos*, esforço e caminho, percurso), para denominar a trajetória do *iterator* (operador) durante o acesso ao cibertexto. “During the cybertextual process, the user will have

---

<sup>81</sup> É interessante destacar a posição de Aarseth quanto ao termo “não linear”. Na verdade, muitos textos não são lineares mesmo publicados em suporte papel (1997, p. 03).

effectuated a semiotic sequence, and this selective movement is a work of physical construction that the various concepts of 'reading' do not account for" (AARSETH, 1997, p.1).<sup>82</sup>

Um cibertexto se assemelha a um labirinto<sup>83</sup> no que se refere às tentativas do leitor de se encontrar e de percorrer um caminho escolhido; assim, a proposta consiste em um esforço dentro de uma estrutura que se torna lúdica porque desafiadora, lembrando bem a disputa entre poetas barrocos pela agudeza e a conseqüente tarefa do leitor de percorrer o emaranhado de rebuscamentos surgidos a partir de então. Como afirma Aarseth, "the cybertext reader is a player, a gambler; the cybertext is a game-world or world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual" (1997, p. 4).<sup>84</sup>

É importante lembrar que o cibertexto consiste numa perspectiva de percepção da textualidade de um determinado objeto e não mais uma classificação. Como Aarseth afirma,

[...] Cybertext, then, is not a "new," "revolutionary" form of text, with capabilities only made possible through the invention of the digital computer. Neither is it a radical break with old-fashioned textuality, although it would be easy to make it appear so. Cybertext is a *perspective* on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by the field of literature-or even in opposition to it, or [...] purely extraneous reasons (1997, p. 18).<sup>85</sup>

Como se vê, trata-se de um conceito aplicado, a princípio, a procedimentos próprios do texto digital, mas que podem se ampliar para além dele. Por isso, o autor elenca uma série de textos que, antes do advento do computador, já podiam ser considerados cibertextuais como, por exemplo, *I Ching*, "*Calligrammes*" de Apollinaire, *Cent Mille Millions de Poèmes* de Raymond Queneau, dentre outros.

---

<sup>82</sup> "Durante o processo cibertextual, o usuário terá efetuado uma seqüência semiótica, e esse movimento seletivo é uma obra de construção física que os vários conceitos de 'leitura' não levam em conta." (Tradução nossa).

<sup>83</sup> Labirinto também é outra palavra problemática, uma vez que nem tudo o que se tem chamado de labirinto em referência ao passado consiste em acerto conceitual. Segundo Humberto Eco, o labirinto de Teseu não era complexo como se acredita. Na verdade, constava de uma entrada e um círculo. Era um labirinto unicurso.

<sup>84</sup> "O leitor de cibertexto é um jogador, um apostador; o cibertexto é um jogo do mundo ou o mundo do jogo; é possível explorar, se perder, e descobrir caminhos secretos nesses textos, não metaforicamente, mas através das estruturas topológicas do textual" (Tradução nossa).

<sup>85</sup> "O cibertexto, então, não é uma forma 'nova' e 'revolucionária' do texto, com recursos tornados possíveis apenas através da invenção do computador digital. Também não é uma ruptura radical com a textualidade em desuso, apesar de que seria fácil fazer parecer assim. O cibertexto é uma *perspectiva* sobre todas as formas de textualidade, uma forma de expandir o âmbito dos estudos literários para incluir os fenômenos que hoje são vistos como de fora, ou marginalizados pelo campo da literatura – ou mesmo em oposição a ele, ou [...] por razões puramente alheias" (Tradução nossa).

Para desenvolver suas formulações, Aarseth tem por base os conceitos de *scriptons* e *textons* sendo o segundo resultado das implicações do primeiro. Ao papel de autoria (independente de seu conceito tradicional ou pós-moderno) cabe a composição dos *textons* e ao papel da recepção a atualização do texto por meio da criação de *scriptons*. Assim, há textos com apenas um *texton* que dão origem a vários *scriptons*. Em *Cent Mille Millions de Poemes*, de Raymond Queneau, exemplo citado por Aarseth, com apenas 140 *textons*, podem-se formar 100.000.000.000.000 de possíveis *scriptons*. Nesse sentido, Aarseth afirma: “I suggest the term cybertext for texts that involve calculation in their production of scriptons.”<sup>86</sup>

Tais considerações levam o referido autor a abordar o que ele denomina texto “transversal” cujas características são: dinâmica (quando um texto se abre a variações nos *scriptons*), determinabilidade (o texto pode ser previsível ou imprevisível), transiência (se a mera passagem do tempo altera a estrutura do texto, ele será transiente, se não, será intransiente), perspectiva (o texto pode ser pessoal ou impessoal, conforme requeira ou não do usuário sua atuação direta no texto), acesso (o texto pode ser randômico ou não), ligações (pode haver ligações explícitas para que os leitores sigam), funções do utilizador (além das funções interpretativas convencionais, podem aparecer outras, como, função exploratória – se o leitor escolhe o percurso a seguir – função configurativa – os *scriptons* são parcialmente escolhidos pelo leitor – se o leitor puder acrescentar *textons* ao experimento, a função do utilizador será textônica) (AARSETH, 1997, p. 62-64).

O conceito formulado por Aarseth, ao se fundamentar nas práticas de leitura e participação de modo mais acentuado que na materialidade do texto, pode ser utilizado em conjunto com a observação das espacialidades que aqui se propõe.

Pedro Barbosa (2006) apresenta uma proposta interessante para a abordagem da ciberliteratura quando enfoca “aspectos quânticos” do cibertexto propondo uma mudança de paradigma no enfoque do texto poético em meio digital.

Trata-se [...] de mudar de paradigma, de paradigma epistemológico. E de superar a lógica binária, aristotélica, em favor de uma lógica modal polivalente em que o princípio da identidade, da não contradição ou do terceiro excluído, possa ser superado por uma lógica ternária do “terceiro incluído.”<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> “Sugiro o termo *cybertext* para textos que envolvem cálculo na sua produção de *scriptons*.” (Tradução nossa).

<sup>87</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em novembro de 2009.

O intuito é passar do modelo de análise de partículas mínimas de estruturas para uma espécie de “teoria ondulatória” da linguagem.

O sentido é uma espécie de vasto padrão ondulatório que se espalha por toda a superfície de um texto: cada palavra que se acrescente ou se retire a um texto altera esse padrão global de sentido, tal como uma pedra atirada à superfície de um lago já engelhado pelas ondas do vento. E essa palavra, tal como essa pedra, vai contaminar o seu efeito como uma onda que se espalha por toda a rede textual, produzindo um novo padrão de interferências. Por isso é que a interpretação de um romance ou de um poema pode não ter fim, como bem sabe.<sup>88</sup>

Não há situações estanques nas quais as palavras se encontrariam, “qualquer palavra interage com todas, tal como uma única pedra lançada a um lago vai interferir sobre todo o padrão de ondulação existente na superfície das águas.”<sup>89</sup> Barbosa defende a necessidade de passar de um pensamento estrutural a um pensamento quântico.

Tal como os sistemas quânticos, que possuem ao mesmo tempo propriedades locais, características dos corpúsculos, e propriedades de extensão, atributo das ondas, também as palavras (na sua dupla dimensão de significante e de significado, material e mental) podem, a nosso ver, ser descritas complementarmente na sua intrínseca dualidade: como sistemas quânticos ambivalentes, simultaneamente ondas e partículas. Isto implica que as palavras apresentem propriedades quer de corpúsculo, com localização precisa (lexicologia, sintaxe), quer de extensão, de onda vibratória (ao nível semântico). Consoante a perspectiva em que sejam analisadas, as palavras (tal como as partículas atômicas) também se manifestam ao observador quer sob um aspecto quer sob o outro.<sup>90</sup>

Portanto, o entendimento do texto que se manifesta em meio digital não pode ser alcançado por meio de análises estruturalistas ou apenas hermeuticas, mas por leituras que busquem o que ele apresenta de substancialmente diferente em termos de linguagem.

### 5.3 Poesia e espaço

Como se pode perceber por meio das explicitações acerca de “cibertexto” e comprovar com as categorias da poesia digital a serem retomadas no próximo capítulo, de um modo geral, as premissas de categorização consideram como critério as relações que se estabelecem entre autor/texto/leitor. Porém, se se observar bem, a consideração de fatores

---

<sup>88</sup> *Ibidem.*

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> *Ibidem.*

topológicos pode auxiliar de modo mais eficaz nessa tarefa, embora não seja objetivo do presente estudo propor classificações para a poesia.

Numa tentativa de resposta à pergunta já feita na seção anterior (o que há de novo na poesia desse meio?), supõe-se que, em uma primeira instância, seja o diferencial dessa poesia o fato de ser resultado de um processo algorítmico e, o que se analisa com maior ênfase no presente estudo, da relação do texto com o espaço.

Em textos com formato convencional linear, o trabalho feito pode ser detectado e acompanhado no momento da leitura, pois o poeta trabalha diretamente na materialidade do signo. Uma vez que se deu a elaboração do texto, o processo de estruturação dos signos é recuperado no ato de sua atualização.

Diferentemente disso, no poema digital, os signos advêm de códigos executáveis que são norteados por leis substancialmente diferentes da lógica da gramática verbal. A construção sígnica que pode ser vista na tela ou com a qual o leitor pode interagir é apenas reflexo de um processo intrincado do código binário que forma a linguagem computacional.

São sistemas de códigos de programação e cálculos matemáticos que possibilitam o surgimento do texto digital, bem como de toda a produção em arte nesse meio e que fazem com que essas manifestações sejam únicas no cenário artístico. A escrita poética que já trazia como marca o destaque para a materialidade do signo, agora de constrói por meio de códigos ilegíveis ao humano na sua integralidade.

A operação de atualização do texto não pode mais contar apenas com a predisposição do leitor em acompanhar o trabalho do poeta, mas de, por meio da máquina, executar um código. O que o computador faz, é muito semelhante à ação do músico ao ler a partitura e transformar códigos em música. Assim, para além de uma máquina determinista, o computador se torna peça fundamental no processo de criação e recepção do poético e pode, além da leitura de códigos programados, lidar com dados que o leitor pode inserir em determinadas plataformas ou mesmo ser um agente no processo quando a inteligência artificial se faz presente.

Como John Cayley afirma, “the presence and operation of code is, in many though not all instances, a significant part of the complex physical makeup of electronic text and is often a sine qua non for the operation of its signifying strategies” (2006, p. 307).<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> “A presença e operação de código é, em muitos, mas não todos os casos, uma parte significativa da composição física complexa de texto eletrônico e é frequentemente uma condição “sine qua non” para a operação de suas significativas estratégias.” (Tradução nossa).



Há uma série de elementos no processo de codificação que precisam ser “carregados”, combinados para que a superfície de leitura do texto se torne visível no ato de sua atualização. Como quer N. Katherine Hayles,

there are data files, programs that call and process the files, hardware functionalities that interpret or compile the programs, and so on. It takes all of these together to produce the electronic text. Omit any one of them, and the text literally cannot be produced. For this reason it would be more accurate to call an electronic text a process rather than an object<sup>92</sup> (HAYLES, *citado por* CAYLEY, 2006, p. 310).

Quando se considera a questão do código de programação, consegue-se compreender mais profundamente porque o poema digital é processo e não produto. Além disso, é por causa das intrincadas relações possibilitadas pelo código executável que se costuma dizer que o texto digital é inseparável das condições de produção. Até mesmo o tráfego de dados no momento de execução pode alterar a forma de apresentação do texto. Os textos impressos também são marcas da sua própria condição de produção, porém, no texto digital, essa condição fica sempre em estado de latência à espera do acesso do leitor não só para se atualizar no ato de leitura (como no impresso), mas para vir à superfície da tela, em outras palavras, para mostrar sua natureza de existente.

Assim, a materialidade da poesia não se altera apenas na aparência. O modo de registro e a flexibilidade do código digital alteram a epistemologia do fazer textual. O registro não coincide mais com a mensagem lida. Isso, em um primeiro momento, poderia ser apenas simplesmente um modo diferente de registrar, mas implica mudanças profundas na natureza do texto poético. As possibilidades de atravessamentos sígnicos se potencializam, dessa forma.

De um modo geral, pode-se dizer que há sempre agentes humanos e não humanos na constituição dos experimentos digitais. Nos procedimentos de criação e recepção, não há como separar código e superfície. Entende-se por superfície, o texto que se vê na tela; o texto, que já era apontado por várias tendências críticas e estéticas como múltiplo, se torna executável.

This "strong sense" code is integral to all textuality, although it might be objected that this claim would be hard to substantiate before the historical advent of demonstrably programmable media. There have always been programs, I would

---

<sup>92</sup> “Há arquivos de dados, programas que chamam e processam os arquivos, funcionalidades de “hardware” que interpretam ou compilam os programas, e assim por diante. Tudo isso é tomado em conjunto para produzir o texto eletrônico. Omitido qualquer um deles, e, literalmente, o texto não pode ser produzido. Por este motivo, seria mais correto chamar um texto electrónico de um *processo* ao invés de um objeto.” (Tradução nossa).

answer, and these programs are a necessary aspect of the materiality of language—an ever-present aspect of mediation between a text's physical characteristics and its signifying strategies. The difference lies in where—literally, and also within cultural structures and hierarchies—these programs run, and it also depends on who writes and runs them (CAYLEY, 2006, p. 314).<sup>93</sup>

Como quer Roger Chartier, “assim, quanto à ordem dos discursos, o mundo eletrônico provoca uma tríplice ruptura: propõe uma nova técnica de difusão da escrita, incita uma nova relação com os textos, impõe-lhes uma nova forma de inscrição” (2002, p. 23-24). Se o foco de análise forem as relações entre meios e linguagens, há que se reler McLuhan sob outra perspectiva.

O meio era a mensagem quando se falava em meios de massa cuja formatação era unificada e a apresentação tinha, de um modo geral, o mesmo aspecto de uma matriz apresentada para um grande grupo. No digital, isso não funciona mais, dadas as infinitas variações que ele possibilita, como já se disse. A mesma mensagem pode se apresentar sob várias formas e também ser gerada por vários mecanismos de codificação, além das condições de recepção também serem diversas daquelas dos meios massivos.

Mais que em qualquer época, sistemas operatórios e superfície se encontram substancialmente em transformação. Quando a poesia vai para o meio digital e para o ciberespaço, ela não muda só sua forma de criação ou apresentação, ela altera sua própria epistemologia. É por isso que se insiste, no presente estudo, para que se altere também o modo como se avalia essa poesia.

Se se observar bem, não é possível pensar em todos esses traços inovadores sem a consideração do espaço e das espacialidades que os articulam. Se os melhores experimentos na poesia que se pesquisa no presente estudo são possíveis no espaço digital, a consideração desse é fundamental.

Como já se disse, na sua forma oral, a poesia, já contando com a musicalidade natural (já que poesia e música formavam uma substância só), empregava o espaço para se realizar como evento, quer seja por meio do teatro, quer seja em situações festivas quando era cantada por intérpretes contratados. Assim, se instaurava uma espécie de ambiência para que

---

<sup>93</sup> “Nesse ‘sentido forte’, código é parte integrante de toda textualidade, embora possa ser contestado que esta afirmação seria difícil de confirmar, antes do advento histórico da mídia demonstravelmente programável. Sempre houve programas, eu responderia, e estes programas são um aspecto necessário da materialidade da linguagem, um aspecto sempre presente de mediação entre características físicas de um texto e suas estratégias de significação. A diferença está em onde – literalmente, e também dentro das estruturas culturais e hierarquias – esses programas são executados, e também depende de quem os escreve e executa”. (Tradução nossa).

o contato com o poético acontecesse. O texto era *performance* sonora e dramática no espaço físico-social.

O que ocorre depois disso é um investimento na materialidade do texto e um distanciamento, de alguma forma, das práticas do e no espaço. Com o advento da imprensa, quando a poesia se separa da música, torna-se necessário um exercício de adaptação para que, na forma escrita, o texto, que já possuía regras estruturais, recupere, no ato da leitura, a musicalidade de antes, pois a espacialidade da página não é suficiente para a construção do poético como evento. A tipografia também serviu para alimentar as explorações em espacialidade por meio dos jogos visuais e combinatórios, como se pode perceber intensamente no Barroco. Porém, esses exercícios passam a ser bem menos valorizados em prol da supremacia do verbal. Como afirma Glazier,

[...] de fato, se consideramos o vasto papel que a imagem desempenhou na escrita em geral (pinturas rupestres, escrita chinesa, escrita hieroglífica), a era do códex pode ser considerada como um período aberrante quando o texto e a imagem foram temporariamente isolados um do outro (GLAZIER, 2001p.169, *citado por* SANTAELLA, 2007, p. 335).

O que se precisa perceber por meio dos aspectos históricos das formas de construção do texto poético é que, por um lado, a experimentação em linguagem acompanha e subverte os aparatos técnicos de uma determinada época para fazer advir o que há no limite na linguagem. Por outro lado, a exploração do elemento espaço na poesia é tão antigo quando ela mesma.

Retomando as ideias de Heidegger apresentadas na primeira seção deste capítulo, pode-se afirmar que, ao se constituir, a poesia que “emerge” do digital cria também um mundo outro por meio do elemento ciber. Na verdade, ela remodela o ciberespaço que, de experiências pautadas numa economia da sociabilidade e do consumo, passa a possibilitar experiências estéticas inimagináveis por meio do suporte papel. E, diga-se de passagem, isso não acontece apenas com a poesia digital, mas com a arte como um todo que se dispõe a se inserir no emaranhado reticular que forma o digital e o ciberespaço.

Para facilitar a observação do espaço no qual a poesia digital se encontra, torna-se necessário considerar os modos como ele é constituído e isso só é possível quando se observam suas espacialidades.

Considera-se espacialidade o modo como os objetos se apropriam do espaço ou como esse é capaz de se adequar à presença daqueles. Esse elemento é de inegável importância, pois, por meio dele, é possível perceber e analisar a categoria de espaço com a

qual se trabalha. Em outras palavras, o espaço se dá a conhecer por meio de suas espacialidades cuja semiótica, em se tratando de poesia digital, permite entender como o texto pode significar por meio de uma apropriação do entorno.

Espaço e arte são elementos que nunca estiveram separados. O que se fez ao longo da história foi evidenciar as implicações de um sobre o outro, mesmo que tal relação nem sempre tenha sido considerada de modo consciente, mas de forma intuitiva. Na verdade, se se observarem, as próprias inscrições rupestres pré-históricas são implicações da imposição do espaço sobre os modos de vida.

Porém, considerada como procedimento explícito, a preocupação com a espacialidade nas artes se evidencia de modo irrevogável a partir do Renascimento por meio da perspectiva, e é justamente um dos pontos de maior discussão das vanguardas do início do século passado, quando a lei da proporção passa a ser substituída por imagens desfocadas, deformadas, multifacetadas em situações de múltiplos pontos de vista.

O que os séculos seguintes à Renascença fazem é continuar a pesquisa em perspectiva até que, desgastada num mundo cujas técnicas ofereciam outras possibilidades de criação para além da representação como entendida pelos renascentistas, ao longo do século XX, ela é substituída pela expansão do caráter espaço, não só nas artes plásticas, mas também na poesia. O que se processa atualmente é uma reverberação das espacialidades, sobretudo no meio digital.

O espaço deixa de ser elemento sugerido ou representado pelo objeto estético para se tornar parte materialmente integrante do processo. Não é sem motivos que a videoarte nasce, sobretudo, como instalação, pois necessita da intervenção num determinado espaço (e tempo também) para acontecer. Também não é sem razão que os atos políticos dos poetas do Poema-Processo se faziam por meio de ações públicas, como já se viu no primeiro capítulo.

Quando a arte e a poesia passam a ser construídas no meio digital, sobretudo em sua constituição ciber, o que se tem, sob esse ponto de vista, é uma ampliação dessas interpenetrações arte/espaço que já vinham acontecendo. Como o texto agora, mais do que nunca, se encontra no meio informacional, o que acontece é uma relação de imbricação das possibilidades que, juntos, eles podem agenciar.

O espaço se mostra funcionalmente, em arte, sob três categorias distintas: como suporte, como mediação e como entorno físico e virtual. A retomada dessas categorias é necessária no sentido de auxiliar a demonstração dos modos de a espacialidade acontecer em poesia digital.

Na categoria do espaço como suporte, abordam-se os meios empregados para que o texto chegue ao seu leitor. Espaço é o que dá sustentação ao texto, que contém o texto. A princípio, esse espaço seria, então, mero depósito para a informação estética, sem quaisquer implicações para a natureza do texto. Porém, a historicidade desse espaço comprova que, mesmo nesses casos em que o texto está num determinado meio, mas poderia estar em outro sem prejuízo para a sua constituição semiótica, as práticas circunscritas por esse suporte podem ter implicações diretas no modo como o objeto que ele “guarda” é visto.

Com as práticas de impressão, criou-se, para o texto poético, uma tradição como arte da palavra escrita que, erroneamente, levou e ainda leva à inobservância de textos visuais como poemas, de fato. Isso comprova que, em certa parte, embora seja o texto que escolha o seu suporte, o suporte também, bem ou mal, agrega valores ao texto. Quando o texto migra do papel para a tela, sua constituição estrutural sofre alterações, pois obriga a criação de uma articulação que facilite o sistema de remissões. Por isso, um texto escrito para ser lido no papel pode proporcionar experiências diferentes quando acessado por meio da internet, por exemplo.

A poesia própria da página e da tradição oral erige, durante a leitura, um mundo do pensamento, um espaço psicológico. Por isso, sua disposição no papel não forma propriamente um elemento semiótico, assim, pouco importa se ela, a poesia, está impressa no papel ou em qualquer outra superfície. Porém, quando ela começa a suscitar outras explorações, o suporte é subvertido. A poesia para representação, por exemplo, se liberta do espaço da página enquanto registro para habitar o espaço do palco, da representação, da encenação e, nesse sentido, ela não é o mero texto que se compõe, mas todo o seu conjunto de elementos do gênero dramático ao qual ela passa a pertencer.

É nesse sentido que se podem considerar propostas de trabalhos do passado, como a de Mallarmé, por exemplo, subversivas, pois, com o suporte papel não se conseguiria, operacionalmente, alcançar o resultado que seu autor desejava – o papel tende ao linear e a proposta de “*Le Livre*”, no caso, não tinha nada de linearidade.

O rompimento do texto com a discursividade própria do papel faz com que o espaço no qual ele se encontra não seja mais meramente suporte. Assim, quando esse suporte começa a tocar direto o plano da criação deixando de ser mero receptáculo para atuar como linguagem no espaço interno do texto, passa-se a outra esfera de consideração – o espaço passa a funcionar como mediação.

Ao pensar no caráter de mediação, pensa-se em um texto que se molda conforme as mudanças operadas no espaço no qual se encontra e vice-versa.

Sem considerar que a leitura pode variar de um leitor para o outro, quando “linear”, um poema escrito no papel é o mesmo enquanto texto, mesmo que a folha comece a deteriorar. Porém, o texto no ciberespaço não é o mesmo quando se alteram as características do sítio onde se encontra. Até a materialização do texto na tela pode ser diferente de um computador para outro, sobretudo nos quesitos formas e cores, conforme variação dos pixels ou mesmo dependendo da qualidade e configuração do equipamento receptor.

Dessa forma, é fácil notar como a poesia digital se forma nas dobras do espaço estriado que é o meio ciber e que pode passar, assim, a atuar muito mais que um mero suporte, pois se torna um espaço midiático, sobretudo.

Então, como pensar a apropriação do espaço no entorno que habita o ciberespaço para que seu aproveitamento demonstre uma concepção semiótica de que o meio não é apenas depositório de informações a serem transmitidas, mas comprove sua apropriação como integrante da materialidade do texto poético?

Ao mesmo tempo em que se cria um espaço para que, nele, essa poesia possa se instalar, há também que se preocupar com o meio como sustentação de linguagem, quer seja quanto aos aspectos de sua visualidade, quer seja por meio de outras funções que acionem o sistema de articulação do texto em direção àquilo que o mantém como texto poético e, ao mesmo tempo, àquilo que define sua natureza, sua individualidade de existente (em termos semióticos).

Tendo em vista todos esses processos, esse espaço-mídia, ao ser conclamado a participar da constituição ontológica do texto, instaura, por vezes, circunstâncias tais que fazem o espaço passar de mediação para ambiente por meio de sua constituição como entorno (físico e/ou virtual). Além de mediação, trata-se, também, de um espaço-habitação, numa apropriação das ideias de Heidegger já explicitadas.

Como já se disse anteriormente, há textos que só existem num determinado espaço sem o qual começam a se desfazer. Nesse sentido, trata-se de textos que só existem como tais no espaço em que estão construídos e mais, na situação em que se encontram e para a qual são programados.

Nesse conjunto, os textos construídos para o meio digital com consciência semiótica auxiliam a responder, pelo menos a princípio, a uma pergunta: o que falta nos experimentos que estão disponíveis na internet, mas que não passam de meros textos

ilustrativos de uma determinada tecnologia? Numa postura irônica, imitando certo aluno que, perguntado pela professora sobre o que faltava à resposta do outro aluno para que ela se tornasse correta, afirmou “a resposta, professora”, poder-se-ia dizer que falta a esses experimentos o texto propriamente dito, pois que não passam de exercícios embriagados pelos aparatos e que só fazem sentido num primeiro momento de descoberta de linguagem. Falta o texto porque o texto, no caso, é muito mais que a simples amarração de vocábulos por meio da sintaxe, é a estruturação de uma sintaxe outra, amálgama de sistemas semióticos diferentes que, mais que incrustados, se encontram metamorfoseados em espacialidades numa proposta epistemológica diversa daquela do poema mais convencional.

Já se está em uma fase das descobertas de aplicação do meio digital para a arte em que se cobra com mais rigor que o poeta assuma a postura de maior consciência do meio que ele emprega para a construção de seus textos, para que esses deixem de ser meros resultados do fetiche tecnológico.

Esse espaço que o texto habita de tal forma que dele passa a não se distinguir, é o espaço-ambiente. Não se trata de mera transposição de nomenclaturas, mas de uma forma diferente de “abrir a clareira” para o texto poético que, por sua vez, demanda textualidades múltiplas, como será visto mais adiante. Se se pensar bem, esse espaço é a soma dos dois anteriores porque continua sendo receptáculo e atua como linguagem. Porém, suas implicações na interioridade do texto são mais profundas, apresentando a propriedade de constituir com o texto que nele se encontra uma substância única.

O que se percebe, por meio das reflexões do presente capítulo, é que as características definidoras da escrita eletrônica agenciam os fatores que demarcam a natureza da poesia digital e podem fazer isso a tal ponto que as espacialidades originadas se reverberam e impõem a sua consideração quando do estudo do poema que nelas se inscreve. O texto digital pode ser definido, dessa forma, como uma espécie de texto-espaço, dadas as implicações que o elemento espaço exerce sobre ele e vice-versa.

Assim, uma questão relevante a observar é que há não só a necessidade de essa poesia lidar com o espaço no qual ela se encontra inserida com consistência semiótica, mas, também, como será possível perceber, uma necessidade de analisá-la com um enfoque que considere a importância da espacialidade mais de perto. Em outras palavras, ver nessa poesia o que a espacialidade implica. É o que se faz a partir do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 6 – POR UMA ANÁLISE ESPACIOLÓGICA DA POESIA

Que direção podem tomar as escrituras?  
Todas as direções.

Barthes

O poema não é uma descrição, nem uma expressão. Tampouco é uma pintura comovida da expressão do mundo. O poema é uma operação.

Alain Badiou

Considerando as questões colocadas acerca de uma historicidade da noção e da percepção de espaço (capítulo 4), bem como das suas espacialidades, é possível defender e entender melhor as questões que se querem considerar para uma abordagem espaciológica da poesia digital com o objetivo de entender sua natureza múltipla.

Juntamente com a música, a poesia é considerada, do ponto de vista técnico-estético, arte da temporalidade. De fato, ela é reconhecida pela marcação rítmica, pela cadência e pela *performance* sonora explicitadas quando declamada ou cantada. Há uma inserção do texto na temporalidade que, por sua vez, se mostra no desenrolar de uma sequencialidade.

Porém, observando-se a trajetória histórica das suas várias formas de apresentação, como se pode constatar por meio do primeiro capítulo deste estudo, o tempo não é elemento exclusivo na determinação ontológica do texto poético. Há, inegavelmente, linhas de experimentação que elegem a plasticidade visual, os jogos permutatórios e a taticidade como condutores do processo de constituição do poema.

Isso mostra que, independentemente de se considerarem ou não questões referentes às chamadas novas tecnologias cognitivas ou mesmo à abertura do texto à interação, a abordagem da poesia empregando apenas critérios de temporalidade não só reduz as aplicações do método de análise, mas também ignora um vasto campo de manifestações textuais. Se se considerarem, então, questões das tecnologias digitais que fundamentam aspectos da poesia contemplada pelo presente estudo, constata-se a premente necessidade de mudança de enfoque.

Assim, postula-se que, além do tempo, há que se considerar também o espaço como instrumento para a construção sintática do texto poético. Desse modo, para uma análise



pertinente da poesia digital ou mesmo da poesia visual, há que se observarem parâmetros para além do verbal e, se necessário, tomar de empréstimo meios de observação de outras áreas. Sair da divisão das disciplinas em espaços segmentados e institucionalizados é um passo importante para um melhor entendimento do presente objeto de estudo, como já se disse. É por isso que a crítica literária, quando se fecha naquilo que considera seu território, não dá conta do presente objeto de estudo. A sugestão que aqui se faz não se trata de uma volta à ideia da *divinatio à la* Foucault, mas de um reposicionamento nesse cenário.

Para tal abordagem, consideram-se três aportes fundamentais, a saber, as reflexões filosóficas de Peter Sloterdijk acerca da condição humana em “esferas”, as questões abordadas por Heidegger acerca do espaço, das quais se abstraem formas de ser das espacialidades, e a semiótica de Charles Sanders Peirce.

## **6.1 Poesia digital e as esferas de Peter Sloterdijk**

As ideias de Sloterdijk se tornam importantes para o presente estudo quando, em suas reflexões em torno da condição do “ser-no-mundo”, o filósofo afirma, por exemplo, que “a vida é uma questão de forma”, uma questão de geometria e, portanto, de espaços, estando envolvidos aspectos de diversas esferas nas quais o humano se encontra. Como já se viu, fica bem claro no pensamento do filósofo que o homem vive criando esferas e delas participando ao instituir espaços, tal qual Heidegger dizia a respeito da “abertura da clareira”. Nesse sentido, a arte e a poesia não poderiam ser as únicas a ficarem fora desse campo de construção, pois também são elementos que podem participar das esferas nas quais o sujeito se encontra, sendo, portanto, premente sua consideração quando se analisam os processos de relações estabelecidas entre o sujeito e os elementos de seu entorno.

Por isso, a presente preocupação se volta para a questão da forma no sentido topológico, e não meramente para a temporalidade ou temporalização que o texto pode assumir. Percebeu-se, durante pesquisa, que a imagem “esferas” utilizada por Sloterdijk para suas reflexões também funciona para o entendimento dos processos textuais e, sem exceção, a poesia, no caso, digital.

Considerando processos de criação e de recepção conforme esse parâmetro, percebem-se tipos diferentes de esferas se processando. A cada tipo de texto, um processo

diferente se instaura no espaço e vice-versa. São esferas da experiência estética e poética que se mostram ora mais ora menos complexas, envolvendo desde microesferas até as macroesferas da experiência coletiva. Portanto, entender como essas esferas, desde as mais simples até as mais complexas, se processam e atuam torna-se relevante.

Mesmo nos textos mais simples há sempre a incursão num universo do qual participam pelo menos dois elementos: o leitor e a virtualidade presente no objeto-texto a ser atualizado no momento de “leitura”. Essa seria a constituição mais simples do processo textual conforme a ideia das esferas. Trata-se, assim, da constituição da mônada (microesfera primária): dois elementos que, atuando como uma matriz bipolar, ocupam o mesmo espaço se constituindo numa relação de homogeneidade com ele. Em outras palavras, há uma indistinção entre os elementos que formam as esferas. Assim, atingir a redondeza é igual a formar a esfera.

Por outro lado, há textos que exigem um trabalho ergódico (utilizando o conceito de Aarseth) por parte do leitor, forçando o envolvimento, em determinadas circunstâncias, de elementos, *a princípio*, externos ao texto como, por exemplo, ferramentas do computador, a internet, dentre outras, e fazendo com que o processo das esferas vá se tornando múltiplo.

Considerando-se o quesito “acesso ao texto”, ao momento histórico “bolha”, corresponderia a construção do texto para a comunidade – o texto que se processa predominantemente na oralidade e é transmitido para os pares. Ao momento “globo”, corresponderia, por exemplo, o impulso ganho quando da invenção de Gutenberg e a reformatação do texto que sai do âmbito restrito e oral da pequena comunidade e caminha para grandes publicações e divulgações. Finalmente, no momento “espumas”, mais que publicado, o texto se encontra disponível por meio de uma diversidade midiática que se amplia paulatinamente com a expansão da WWW e das formas de apresentação da linguagem digital. É interessante ressaltar que, ao contrário do texto que, com Gutenberg, caminhou do coletivo para o individual (uma coletividade cada vez maior passou a ter acesso ao texto, mas o ato de leitura se individualiza),<sup>94</sup> no meio digital, ocorre o contrário: do individual caminha-se novamente para o coletivo, tanto na esfera de produção quanto na esfera de recepção, quando se considera o quesito interatividade/participação.

Considerando-se o quesito de articulação entre os três elementos envolvidos no ato de leitura – autor, texto e leitor – há ainda outras aplicações das esferas: a “esfera-bolha” seria a concepção do acesso ao texto no sentido mais convencional, ou seja, o texto, por meio

---

<sup>94</sup> A imprensa também contribuiu para que a prática da leitura silenciosa se desenvolvesse.

do qual um sujeito A comunica algo a um sujeito B; as “esferas-globo” corresponderiam aos movimentos de arte-participação; e as “esferas-espumas” corresponderiam ao momento contemporâneo de transformação e evanescência do texto em constante processo de construção.

Se ainda, por outro lado, se considerar a própria natureza ou modo de ser do texto, também é possível que a estrutura de Sloterdijk funcione. Ao afirmar que os textos se constituem dentro de “esferas-bolha”, “esferas-globo” e “esferas-espumas” enseja-se dizer que o texto habita diferentes espaços, e também que diferentes textos habitam o mesmo espaço. Conforme a esfera, diferentes modos de habitar e, conforme os modos de habitar, diferentes esferas. Assim, há “textos-bolha” cujas relações de apresentação se ensejam mais simples, dada a tendência à linearidade que o processo apresenta, “textos-globo”, que precisam de certa noção coletividade para acontecer e “textos-espumas”, que se encontram em constante processo de transformação no sentido literal da palavra. Em outras palavras, “poemas-bolha”, “poemas-globo” e “poemas-espumas”, com a licença de Sloterdijk.

Sob as formas de abordagem acima, a poesia digital tende às “esferas-espumas” (alguns textos mais, outros menos) dado o dinamismo de seus processos de construção, acesso, fruição e/ou transformação. Não se trata de uma mera aplicação das ideias de Sloterdijk em que se estaria forçando a percepção de traços que não são evidentes nos poemas, mas de um olhar mais atento para perceber a abrangência de aplicação das reflexões contidas no sistema criado pelo filósofo. Se se observar bem, na verdade, é o contrário que acontece: ao se considerarem com cuidado os poemas digitais a serem analisados, percebe-se uma correspondência entre seu funcionamento e as ideias expostas pelo filósofo.

Uma questão interessante quanto ao sistema construído por Sloterdijk é que as três imagens, “bolhas”, “globos” e “espumas”, não se encontram apenas numa relação histórica, diacrônica, mas também se apresentam de modo sincrônico. O autor pensa as imagens para o desenvolvimento de reflexões que abordam as relações com o espaço desde o “aparecimento” do humano até os dias atuais com o objetivo de entender seu processo histórico, tendo em vista os modos como o ser se relaciona com seu entorno. Porém, é possível, sem dificuldades, encontrar no momento atual reverberações das três imagens-conceito, embora a última se constitua como imagem-símbolo do mundo contemporâneo. Na verdade, observando-se a própria constituição das esferas-espumas, também se pode considerar que os dois primeiros movimentos (o da bolha e o do globo) estão dentro do último, uma vez que as espumas são formadas por uma coletividade de bolhas que ora se desfazem, ora se multiplicam.

De alguma forma, o que se enseja, em última instância, nesta parte do presente estudo, é tentar uma abordagem *esfereológica* do texto poético, sobretudo em meio digital, quando se tenta entender as novas “políticas” de habitação da poesia no espaço. A consideração de espacialidades do e para o poema digital toca inevitavelmente o processo de formação das esferas.

Com essas colocações e as que se seguem, enseja-se pensar os processos de análise do poema digital (e, quem sabe, dos demais poemas/textos também) como esferas de várias ordens que podem se interpenetrar nos experimentos para que, assim, se possa ver os processos de linguagem para além de questões dicotômicas ou antropocêntricas. Assim como a criança compõe, junto com a bolha de sabão com a qual ela brinca, uma única substância, não se separando do objeto lúdico nesse momento, conforme muito bem exemplifica Sloterdijk, o exercício de produção, de recepção e/ou de participação inerente ao texto poético também é exercício que se encerra no momento em que leitor, texto e autor formam uma substância única e inseparável.

## **6.2 Modos de ser das espacialidades em poemas digitais**

Dada a importância que a espacialidade passa a assumir, há que se debruçar um pouco mais sobre ela para um melhor entendimento do espaço, sobretudo porque os modos de ser das espacializações acabam resultando, também, em modos de realização e percepção da poesia. Uma vez que sua definição já se encontra explicitada no capítulo anterior, falta um aprofundamento nas implicações trazidas pela pesquisa em espacialidades para a poesia do meio digital.

Como a espacialidade é o modo como se apropria do espaço e são várias as formas como se dá essa apropriação, ela tende a variar. O ato de apropriação é também ato de configuração. Assim, ao se apropriar de um determinado espaço, não só o objeto pode se moldar a esse espaço como também esse pode ser alterado pela matéria que nele se encontra.<sup>95</sup> Por isso, observam-se alguns modos de ser das espacialidades que, por sua vez, são configuradores do espaço no qual a poesia digital se insere.

---

<sup>95</sup> Inclusive, é sobre isso que fala a teoria da Relatividade Geral de Einstein.

Como já se disse anteriormente, quanto às categorias de apropriação do espaço, considerar-se-á esse como suporte, como um depósito de informações (no caso, informações estéticas), como mediação e como entorno físico e virtual. O espaço permite a existência dessa poesia garantindo a vitalidade de suas principais características (animação, cores, diversos tipos de efeitos, dentre outros), é o instrumento semiótico de funcionamento desses textos conforme critérios específicos de operação e se torna, em última instância, seu ambiente de habitação.

Quanto mais consciência semiótica houver na apropriação do espaço, mais ele atuará como mediação e não como mero suporte, e, quanto mais profundas as relações entre a constituição do texto e seu entorno, mais o texto participará do processo de habitação do espaço.

Por meio dessas categorias de apropriação do espaço, percebem-se os modos de ser das espacialidades. Para sua identificação, há algumas perguntas que podem auxiliar.

- Que relação o texto mantém com o espaço?
- Como o texto se materializa no espaço? Que propriedades desse ele emprega para se constituir? Nessa pergunta, consideram-se os modos como o texto se encontra num determinado espaço.
- Como o espaço se modula (ou se modela) ao texto e vice-versa?
- Há implicação semiótica na apropriação do espaço? Nesse sentido, que relações semióticas estão implicadas nos elementos de exploração do espaço?
- Se o espaço é habitado e, sendo o espaço habitado informacional, que ambiências podem ser criadas? E, são mesmo criadas ambiências?
- Uma vez que se está tratando de um texto próprio do meio digital e do ciberespaço, há uma materialidade própria desse assim chamado “texto cibernético”?
- Por fim, a poesia digital, por meio de variadas formas de apreensão do espaço, para além das questões inerentes ao próprio texto, apresenta uma comunicabilidade acerca do mundo contemporâneo?

Elegeram-se, durante a pesquisa, alguns modos de ser das espacialidades. Há que se ter em mente que eles não são estanques ou imutáveis e podem estar implicados uns nos

outros sem se anularem. São postulações que constituem uma tentativa de apreensão da matéria própria do espaço digital e do ciberespaço que se entranha na poesia em questão.

As observações que se fazem se encontram implicadas nas noções de constituição de espaço trabalhadas anteriormente e levam a uma reflexão interessante: se as espacialidades são modos como o objeto se apropria do espaço, e se esse é criado, segundo Heidegger, por um processo de espaçamento, de “abertura de uma clareira”, espacializar é, por consequência, criar espaços. Ao mesmo tempo em que as espacializações são formas de se ocupar o espaço, esse “ocupar” é também instaurador desse espaço. Mesmo que essas afirmações sejam, a princípio, óbvias, elas precisam ser retomadas, pois, por meio de sua extensão, é possível sua aplicação ao espaço digital.

Assim, as espacializações são, ao mesmo tempo, formas de manifestação do digital ou do ciber e também instauradoras desse espaço. Portanto, os modos de ser das espacialidades elencadas abaixo não estão presentes apenas na poesia, mas se constituem como formas de o espaço digital e de o ciberespaço acontecerem em outras formas estéticas ou mesmo para além delas.

Por outro lado, a percepção de diferentes formas de espacialização (de apropriação do espaço) leva, conseqüentemente, ao conhecimento de diferentes faces do meio digital, já que essas espacializações são, ao mesmo tempo, experimentações do espaço digital e sua instauração.

Por fim, as formas de espacialização que se listam levam em consideração três aspectos fundamentais, a saber: a matéria que constitui os textos (recursos semióticos plásticos diversos como, por exemplo, os modos de visualização), o modo como se dá o acesso ao texto e os modos de atuação da programação (como se programa a conjuntura da qual o texto participa).

Conforme as considerações feitas, elegem-se para análise de experimentos em poesia digital os modos de ser das espacialidades abaixo.

- Espacialidade-cenário: o espaço, funcionando ou não como mediação, é palco para o texto que se desenvolve por meio da *performance* da letra, da imagem, da cor, da forma, do signo, enfim. O texto se apresenta ao leitor. Várias das experimentações que se encontram conforme essa possibilidade poderiam ser construídas (como várias já foram) em sistemas de edição linear de imagem. Porém, concebido no digital, podem apresentar natureza diversa da edição linear.

Há recursos que só o meio digital pode oferecer como, por exemplo, o funcionamento randômico da base de dados, captura de dados numa rede em tempo real, dentre outras opções.

- Espacialidade táctil-articulável: há um percurso pré-estabelecido que o leitor precisa percorrer para ter acesso ao texto. Não há, necessariamente, a interferência direta do leitor na materialidade do que lê ou vê, mas o texto só avança ou é conhecido por meio de sua ação, por meio de cliques ou da exploração com o movimento do *mouse* ou de outros dispositivos. O espaço é apreensível pelo gesto do leitor, sem o qual o texto não se revela. Há uma incompletude no modo ser do texto que só se completa quando ele é acessado e articulado pelo leitor, quer seja em mecanismos de interação propriamente ditos, quer seja simplesmente ao acionar os seus esquemas de funcionamento.

- Espacialidade-retícula: essa é uma das apresentações mais estriadas do espaço. As multiplicidades proporcionadas pela rede, tanto no sentido de linguagem como no sentido de conexão entre sujeito-comunidade, são a razão da natureza multifacetada dos experimentos. Há um labirinto a ser acessado e percorrido ou mesmo construído e/ou alterado pelo leitor ao “se relacionar” com o texto. Estão presentes, nessa perspectiva, o jogo entre perder-se e encontrar-se e o acesso à incompletude. Nessa categoria, encontram-se, sobremaneira, os experimentos em linguagem hipertextual e hipermediática. Como poderá ser visto de modo mais aprofundado mais adiante, o hipertextual é multidirecional por excelência e o hipermediático, além dessa característica, apresenta o atravessamento de sistemas semióticos e mídias diferentes (tendo em vista as três matrizes da linguagem e do pensamento, conforme Santaella (2005b)). Dadas suas propriedades, esse espaço é desdobrável.

- Espacialidade-ambiente: o modo como a espacialização acontece pode conclamar a experiência da habitação (já referida na parte anterior, em que se trabalhou com algumas reflexões filosóficas sobre o espaço). Trata-se de uma situação de ambiência que, já estando em um espaço que se afirma como ambiente,

se multiplica e se reverbera em estados de fluidez das textualidades. Como já se disse anteriormente, texto e espaço formam uma substância só.

Num processo dedutivo de observação da espacialidade instaurada, detectam-se as seguintes categorias de espaço: espaço cenário, espaço táctil-articulável, espaço reticular e espaço ambiente. Como se pode observar na sequência correspondente aos modos de ser acima apontados, os espaços-textos podem ser:

- perscrutados com o olhar em seus movimentos de mutação;
- tocados, articulados;
- alterados, completados ou complementados, navegados;
- habitados e até transformados pelo leitor.

Por constituírem um espaço sempre aberto, sempre por fazer, as espacialidades listadas podem ser ampliadas. Trata-se de espacializações em constante construção, inclusive podendo se manifestar para além do que se encontra em bancos de dados (pode haver uma atualização diferente a cada acesso) por meio da interferência do leitor. Há reverberações que vão acontecendo, conforme o processo experimental, e fazendo com que novas espacializações se derivem. Por isso mesmo, elas são flexíveis. Como lembra Sloterdijk, “la vida se articula en escenarios simultáneos, imbricados unos en otros, que se produce y consume en talleres interconectados” (SLOTERDIJK, 2006, p. 23).

Nesse sentido, teve-se a preocupação central, quando da sua enumeração, de listar categorias mais abrangentes, dentro das quais outras podem se manifestar – o que será mais facilmente entendido durante as análises.

Uma outra questão a considerar é que os modos de ser das espacializações apontados acima não têm como objetivo criar uma tipologia da poesia digital. Os critérios de observação se referem muito mais à forma sígnica assumida pelo texto no espaço e no que isso implica que propriamente ao dessecamento de processos de linguagem. Critérios de linguagem, traços de estilos, formas de apropriação sígnicas, quando observadas, se direcionam ao entendimento de espacialidades ou mesmo podem contribuir para as análises de um modo geral, mas não são pontos de partida.

O entendimento dos modos de ser das espacialidades se torna importante não só porque, por meio disso, se poderá apreender melhor o caráter múltiplo da poesia em questão,



mas também porque leva a entender como se dá a experiência estética no espaço ciber e, em última instância, comprovar a necessidade da observação das espacialidades para entender o presente objeto de estudo. Em outras palavras, essa postura é adequada não só ao modo como a poesia tem acontecido no meio digital, mas também ao modo como o ciberespaço é experimentado em outras formas de linguagem.

Também há que se ter em mente que as operações das espacialidades podem ser geradas em situações internas, externas ou mistas. A espacialidade interna é aquela gerada por processos do texto, quer seja prevista na programação quer seja originada aleatoriamente por padrões. Já as espacialidades externas são aquelas que contam com elementos do espaço para se constituir, quer seja na atuação de espaços físicos externos ao texto quer seja por espacialidades outras, tais como aquelas que são fruto de ações do leitor-colaborador. O modo como essa segunda acontece leva, automaticamente, à espacialidade mista.

Por fim, se as espacialidades são questões sógnicas, esse esquema de modos de ser das espacialidades realmente procede. Por meio das análises, espera-se confirmar a hipótese de que o poético no meio ciber advém dos modos de apropriação do espaço.

Não é objetivo analisar todos os tipos de poesia digital que se encontraram durante a pesquisa, mas mapear, dentre eles, alguns mais recorrentes.

### **6.3 Construindo um caminho de análise**

As análises serão direcionadas para o entendimento da natureza da espacialidade de cada experimento. Sendo esse um dos principais aspectos de percepção do espaço, como já se viu no capítulo 5, é possível que, com seu enfoque, se consiga apreender as características do presente objeto de estudo. A metodologia de análise escolhida é a semiótica peirceana.

Conseguir estabelecer uma ponte entre a estética da poesia digital, as ideias de Peter Sloterdijk e a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce parece uma opção interessante para entender melhor os modos de ser da poesia digital. Como afirma Santaella,

[...] o dialogismo peirceano implica o signo entendido como processo, fluxo contínuo. Por isso, a linguagem não está em nós. Ao contrário, nós estamos no movimento da linguagem, no seu passado, presente e devir. Por estarmos na linguagem, no seu individual é necessariamente vago, sem contornos perfeitamente definidos. O que dá unidade e consistência ao individual é o signo que, por sua vez, é inalienavelmente social (SANTAELLA, 2007, p. 170).

Ao final deste capítulo, será possível perceber que as ideias de Sloterdijk relacionadas à criação de esferas e à necessidade que impulsiona o sujeito a buscar nelas um alento para sua natureza de incompletude são extensivas aos objetos estéticos que se concebem. Assim, a incompletude percebida em vários experimentos e, no caso da presente análise, em poesia digital, conclama a presença de um terceiro, o leitor, que não só faz com que o objeto tenha razão de ser, mas faz com que a mente que com ele se relaciona também se sinta complementada pela volúpia da experiência.

Nesse caminho, a análise pode revelar que não só os fatores mais comuns da textualidade estão mudando, mas também que aparecem preocupações da ordem da espacialidade que interferem na natureza de ser do texto.

É necessário, em primeira instância, desfazer critérios de separação por formatos *on* ou *off line*, pois se vê em vários trabalhos que a sua presença na rede não significa, necessariamente, níveis mais complexos de construção.

As experimentações com várias possibilidades tecnológicas são definidoras da experiência fenomenológica, bem como sua diferença em relação aos demais formatos de poesia. Nesse sentido, a programação, a edição de textos, imagens e sons são aspectos que devem estar na ordem das preocupações do poeta tanto quanto estão os sistemas de metrificação e rima na poesia convencional.

É preciso considerar o objeto de análise um signo complexo devido aos atravessamentos semióticos. Interessam os mecanismos de composição dos experimentos selecionados para estudo que produzem efeitos interpretativos e podem despertar ações concretas dos espectadores que completarão o objeto proposto por seu “autor”.

Como indica Santaella (2002a), antes das análises em geral, a experiência fenomenológica deve ser vivenciada nas três fases que a constitui. Primeiro, a contemplação e o deixar-se levar pelas qualidades de sentimento que o objeto estético suscita. Assim, a qualidade da voz que lê um texto, a aparição desse texto na tela, a gestualidade da letra (o legissigno iconizado) e/ou da imagem, a *performance* da cor, o movimento, a exploração da dimensão, os diversos tipos de texturas que podem ser explorados são formados por qualissignos pensados para proporcionar ao expectador a experiência da primeiridade, a mera apreensão sensória, ainda sem o nível do entendimento ou mesmo do choque.

O segundo passo é a leitura atenta do ato comunicacional que a obra conclama na sua singularidade de existente. Nesse caso, a forma peculiar que, inclusive, se relaciona com a função poética da linguagem, embora a ultrapasse por meio da plasticidade dos signos

envolvidos no meio digital, faz com que o leitor experimente sensações de perturbação, de percepção do que pode haver de inconcluso sendo impelido a adentrar na experiência da secundidade. Trata-se da reação do sujeito diante do que percebe.

O momento perturbador, nas formulações de Sloterdijk, como já se disse anteriormente, é um momento em que o espectador reconhece algo familiar no que observa, mas, ao mesmo tempo, percebe algo não familiar, não comum que, quebrando a previsibilidade, gera questionamentos e mudanças de postura. O familiar e o não familiar se encontram imbricados nessa apreensão do evento.

Nesse sentido, o poema, como materialidade, requer reação, em vários casos, diferente do texto convencional, pois o digital altera os tipos de sinsignos que ele apresenta quando no papel. “Quando o suporte se modifica, mesmo em se tratando de uma reprodução, os qualissignos necessariamente também se modificam.” (SANTAELLA, 2002a, p. 89) Os sinsignos da poesia digital são existentes no plano da virtualidade, no sentido de que só podem existir na temporalidade da experimentação pelo leitor.

No terceiro momento, extraem-se os aspectos gerais tendo como base aquilo que o particular apresenta e aponta para a classe de seu pertencimento. “Neste nível, não se trata mais apenas de qualidades apreendidas, nem de singularidades percebidas, mas de enquadramentos do particular em classes gerais.” (SANTAELLA, 2002a, 86) Nessa fase, a articulação dos legissignos torna-se importante. A programação e mesmo os mecanismos de edição dos diversos tipos textuais que podem concorrer para a realização da poesia digital estão nos aspectos de lei dos signos. Para o reconhecimento desses aspectos de lei, há que se levar em conta, no caráter do sinsigno, o espaço ocupado pela poesia digital, “seu ambiente de inserção”.

Quando se começou a buscar os critérios para a análise dos experimentos em estudo, percebeu-se uma coincidência. A primeira ideia seria utilizar a análise semiótica de concepção peirceana como um dos passos para o melhor entendimento do texto. Porém, no andamento dessa parte da pesquisa, a própria análise semiótica já estava conseguindo alcançar as perguntas que se ensejava responder (as perguntas citadas no tópico anterior) no que diz respeito à identificação e à avaliação das implicações que o construto texto-espaço traz para a poesia digital e, quem sabe, para a poesia de um modo geral. Como se pode ver abaixo, de alguma forma, os passos de uma análise semiótica se encontram contemplados. Essas etapas serão seguidas, passo a passo, nas análises.

1. Identificação dos configuradores da espacialidade do texto (que dão forma ao espaço).
  - a. operadores da apresentação da espacialidade;
  - b. operadores do funcionamento da espacialidade.

Nesse primeiro item, serão observados os modos como as três matrizes da linguagem e do pensamento (visual, verbal e sonoro) se mostram e como elas são operadas em conjunto com as espacialidades. É nesse momento que elementos como modelagem 3D, noção de profundidade, criação de espaços vazios, qualidade de som, aparição do verbal, dentre outros, serão observados. Considerar a materialidade do texto é essencial. Como afirma Loss Pequeños Glazier, “materiality is important because writing is not an event isolated from its medium” (GLAZIER, 2004, p. 65).<sup>96</sup> Observando a materialidade e o funcionamento do texto, será possível a identificação do tipo de espacialidade explorado (cinética, tátil-articulável, reticular ou ambiente).

2. Análise do experimento na sua qualidade de ato comunicacional, sobretudo no que ele comunica por meio da desenvoltura da espacialidade, e consideração do que há de próprio do experimento. Conforme a semiótica, trata-se da observação dos aspectos do sinsigno.
3. Observação do modo como o espaço se faz presente no experimento. Análise das implicações do experimento em relação à poesia digital ou mesmo à poesia em geral, quando isso se fizer necessário.

Antes, porém, de começar a análise propriamente dita, há que se considerar um aspecto de relevância: durante a pesquisa, encontrou-se um número vastíssimo de experimentos em poesia digital e, tendo em vista isso, a tarefa de analisar um grupo maior de textos se tornou impossível. Dessa forma, escolheram-se alguns para análise por amostragem. Na perspectiva histórica e se encontrando no plano horizontal, uma boa referência é o livro de Jorge Luis Antonio (2008).

---

<sup>96</sup> “Materialidade é importante porque escrever não é um evento isolado do seu meio.” (Tradução nossa).

## 6.4 Espacialidade-cenário

Supõem-se, para a constituição da espacialidade-cenário, dois aspectos fundamentais, a saber: o texto tem natureza de espetáculo e há uma relação intrínseca entre a materialidade dos signos e o meio no qual eles se encontram nos experimentos que melhor experimentam essa possibilidade.

Pensa-se em cenário tal qual a palavra indica, ou seja, supõe-se uma espécie de espetáculo a ser apresentado ao espectador. O que se encena é a teatralidade dos signos não somente verbais, mas, sobretudo, plásticos. Mesmo em se tratando da letra, quando ela assume seu papel no cenário em que se desenvolve o poético, ela funciona na sua plasticidade chegando até mesmo a deixar a referencialidade do verbal em função da *performance* a ser desenvolvida.

Essa *performance* pode acontecer de algumas formas, sendo uma das mais recorrentes a poesia animada. Por se tratar de um formato muito próximo da videografia e sendo essa uma linguagem atualmente de fácil acesso e disponibilização, os experimentos em poesia cinética se multiplicam no meio digital.

Nesta seção de análises, serão observados os elementos que possibilitam a *performance* dos signos, desde aqueles ligados à materialidade dos experimentos até as questões relacionadas à comunicabilidade dos textos.

### 6.4.1 Poesia cinética

Nesse grupo, consideram-se os experimentos concebidos com base na apresentação de formas poéticas animadas que são assistidas pelo expectador ora com ora sem interatividade. Alguns são criados com planejamento para o meio digital, outros são traduções intersemióticas de poemas antes publicados em sua versão em papel ou outro suporte. Alguns poderiam ser apresentados em outros meios que não no digital. Como afirma Glazier, “the ability to give a composition kinetic qualities, to have it move while displayed, or to be able to program permutations or variations into a work, makes it possible for the work to leave the

world of rigidity and enter a textuality that is more multiple and vibrant”.<sup>97</sup>

Sem a intenção de quebrar com os passos sugeridos para uma boa análise semiótica, há uma observação necessária a ser feita em relação aos experimentos a serem analisados neste capítulo para que se evite, assim, a constante repetição. Partindo do específico para o geral, ou seja, do existente para a abstração, para a cognição, os operadores da espacialidade levam ao entendimento do modo de ser dessa espacialidade-cenário em todos os experimentos aqui citados ou analisados.

#### 6.4.2 “SOS” e “Pessoa”

Augusto de Campos, conhecido pelo poder de síntese e pelo rigor no aspecto formal de seus poemas, tem apresentado, desde a Poesia Concreta, como citado no primeiro capítulo, um percurso de investigações que acompanha as mudanças operadas em mídia. Nesse sentido, podem ser encontrados, em sua página na internet, textos transcritos para o digital, como também outros que já são planejados em consonância com o novo meio. A sua poética indica, em seu percurso histórico, situações de antecipação de explorações que, com o maior acesso às ferramentas, se tornam hoje usuais.

Para ele, tanto quanto para Mallarmé, Pound e outros, não pode haver poesia experimental de invenção sem a luta por extrair dos novos meios escriturais o potencial renovador de que estão inseminados. Não é sem razão que os princípios que esses poetas perseguiram tornaram-se hoje as questões mais relevantes da “e-poesia” (SANTAELLA, 2007, p. 347).

As pulsações poéticas de seu *Poetamenos* entre cores e sugestões sensoriais, a exploração do poema escultural em *Poemóbiles* e sua maleabilidade lembram aspectos da poesia digital dos dias de hoje. Como quer Santaella, “a funcionalidade significativa das cores em *Poetamenos*, as forças de atração e repulsão que elas exercem umas sobre as outras também promovem a soltura quase-literal e a volatilidade dos sentidos das quali-palavras” (2007, p. 347).

O trabalho de Augusto de Campos que ora se analisa, “SOS” (FIG.26), faz parte

---

<sup>97</sup> “A habilidade de dar à composição qualidades cinéticas, tê-la em movimento enquanto exibida, ou ser capaz de programar permutações ou variações dentro de um trabalho, torna possível ao trabalho deixar o mundo da rigidez e entrar numa textuality que é mais múltipla e vibrante.” (Tradução nossa).

do experimento *Vídeo Poesia – Poesia Visual*, trabalho produzido no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) do Departamento de Engenharia Eletrônica da Escola Politécnica da USP e executado a partir da utilização de modelagem e renderização na *Silicon Graphics* com software *Alias Studio* e transferência algorítmica dos *frames* para fita de vídeo destino *U-Matic* e *SVHS*. O trabalho faz parte do projeto com o mesmo nome que foi apresentado como tese de doutorado por Ricardo Araújo na Faculdade de Letras da USP (1996).

O segundo experimento a ser analisado nesta seção é “Pessoa” (FIG. 27), de Arnaldo Antunes que, desde sua participação no grupo Titãs, revela trabalhos que primam pelo desvelamento da linguagem no que ela tem de mais sutil chegando a lançar mão do óbvio. *Nome* foi realizado por ele, Celia Catunda, Kiko Mistrotigo e Zaba Moreau, de janeiro de 1992 a julho de 93 e é constituído por um trabalho multimídia: livro, CD e vídeo. Em seus três formatos, o trabalho, participou de várias exposições e festivais de artes visuais, vídeo, poesia, livro, multimídia, música, no Brasil e em outros países. No entrelugar da tendência concretista e apresentando linguagem híbrida, *Nome* (1993; 2005) se destaca não só pela experimentação poética em si, mas também pelo trabalho de metalinguagem que o atravessa. Escolheu-se, para análise, dentre os videopoemas que compõem o experimento, “Pessoa”, dadas as explorações que apresenta acerca do espaço no qual o poema se encontra.

“SOS”<sup>98</sup> e “Pessoa” apresentam profunda consonância entre exploração da espacialidade e conteúdo do texto (comunicabilidade), como será possível comprovar.

Em “SOS”, quanto aos elementos configuradores da espacialidade, pode-se observar, em relação aos operadores da apresentação, a presença de diagrama, signos verbais brancos (amarelos na última versão disponível *on line*) num fundo negro. A disposição do texto se dá por meio de segmentos circulares em torno do núcleo que é a sigla-palavra “SOS”. O experimento é bidimensional, havendo uma sugestão de profundidade ao final. No aspecto semiótico de pura qualidade, há vibrações tensionadas pelo jogo entre cor e som.

Em relação aos operadores do funcionamento, pode-se observar a aparição dos signos verbais que vão formando segmentos circulares, lembrando a espacialização sideral. Esses segmentos circulares giram em direções e rotações diferentes umas das outras até que a sigla-palavra “SOS” se amplia de tamanho “engolindo” o texto inteiro, lembrando (em amarelo) um pedido de socorro.

Os poemas presentes em *Nome* (1993; 2005), de Arnaldo Antunes, se encontram

---

<sup>98</sup> Disponível em : <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>>. Acesso em: mar. 2010. Também publicado em DVD junto com o livro *Não Poemas* (2008) e apresentado como videopoema presente no processo *Poesia Visual Vídeo-Poesia* (1996).

num nível de aprofundamento semiótico interessante. De um modo geral, trata-se de textos construídos já no meio digital e que não poderiam existir em outro suporte como o papel, por exemplo, sem a perda de sua completude. Nesse processo, são interessantes “Nome Não”, “Não tem que”, “E só”, dentre outros, dadas as explorações propostas em termos de poesia.

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade em “Pessoa”, observam-se os operadores da apresentação: definição da palavra “pessoa”, fundo branco com rabiscos, garatujas e desenhos. Já em relação aos operadores do funcionamento: a definição de “Pessoa” atravessa a tela da direita para a esquerda na horizontal se destacando em relação ao fundo que se move em direção contrária. Arnaldo Antunes faz a leitura oral da definição, porém, o que ele lê é a análise gramatical e sem uniformidade de critério. Assim, observando o aspecto de fundamento do signo, percebe-se, no seu aspecto de pura qualidade, a rasura em “Pessoa”, massa informe. A dimensão de profundidade sugerida em “SOS” é visualmente negada pelo fundo branco de “Pessoa”.

Estabelecendo uma ponte semiótica para o entendimento da comunicabilidade, fazem-se necessárias algumas considerações.

Analisando o nível da referência, o objeto imediato se apresenta em suas três formas nos dois experimentos. Em “SOS”, no nível icônico, o objeto imediato pode ser percebido na distribuição intencionalmente espacializada das letras. No seu nível indexical, indica uma forma visual que lembra corpos celestes dispostos numa espécie de sistema (como o sistema solar, por exemplo, que apresenta um centro em torno do qual os corpos celestes se movimentam). No nível simbólico, percebe-se, no objeto imediato, a exploração potencializada do fator “verbivocovisual” da Poesia Concreta.

Em “Pessoa”, o objeto imediato denota ambiguidade em sua forma icônica de um lado e a referencialidade indexical de outro. No nível simbólico, o objeto imediato sugere a desconstrução do texto, como será possível confirmar mais adiante.

O objeto dinâmico define-se em “SOS” como a solidão do homem pós-moderno e em “Pessoa” como o caráter transitório da vida e da identidade. É interessante, nesse caso, pensar que o caráter abstrato do objeto dinâmico dos dois textos se recupera no nível imagético, pois é visível a representação por meio icônico daquilo que o sinsigno dos textos indica. Nesse caso, o objeto imediato é a maneira particular com que os poetas representaram a solidão e a finitude humanas. Isso tudo leva ao interpretante imediato, pois, nota-se, por meio dos elementos que aparecem na tela negra, aliada ao som sugestivo de espaço sideral (muito utilizado em filmes cuja temática é voltada para temas ligados ao espaço), que o



poema aponta para o contexto de solidão do homem pós-moderno. Em “Pessoa”, a execução do poema, já com a leitura do texto que atravessa a tela, traz um incômodo ao espectador devido à dissonância entre texto e leitura. A leitura oral que se ouve segue a análise morfossintática do texto e não a convencional. Assim, o leitor não sabe se se além ao conteúdo, se ouve a leitura do poeta ou, ainda, se tenta relacionar texto e fundo (neste aparecem garatujas que ora se assemelham a palavras e desenhos de fato ora perdem completamente a referência). O sinsigno aponta, junto com a atuação dos qualissignos, para a definição de “pessoa” como um ser que se finda. Havendo uma consonância perfeita entre o que os signos comunicam e o trabalho plástico pensado semioticamente.

Algo interessante a se considerar em relação ao sinsigno é que, tendo sido o texto anteriormente publicado em suporte papel, há alterações nos mecanismos de funcionamento dos signos. Nesse sentido, o que acontece é a potencialização dos recursos acerca do “verbivocovisual”. Portanto, mais que uma real transformação dos significados, há uma ressemiotização do texto por meio da linha de áudio construída para o trabalho (leitura do texto e fundo sonoro) e da movimentação das letras, fazendo com que se amplie a sensação de solidão sugerida, sobretudo quando se considera o estranhamento causado pelo modo como o som foi editado e que causa desconforto no leitor.

Do ponto de vista da atuação do espectador de “SOS”, o texto, em seu primeiro suporte, parece mais interessante, dada a possibilidade de o leitor manipular o livro e poder escolher a direção de leitura. Porém, há que se considerar esse experimento como um exemplo importante em termos históricos do que se tem feito em poesia no meio digital no Brasil. Em 1992, ano de execução do projeto “Poesia Visual, Vídeo Poesia”, os equipamentos disponíveis eram muito precários ainda, mesmo tendo sido feitos no LSI (Laboratório de Sistemas Integrados) da USP e os resultados, nessa conjuntura, foram significativos.

Os dois textos trabalham com consciência semiótica das relações entre ícones, índices e símbolos. É muito interessante como no trabalho de Arnaldo Antunes conseguiu-se unir exploração icônica e indexicalidade numa relação tão intrínseca: aquilo que a definição de sujeito aponta (na sua finitude de ser) é sugerido concretamente na espacialidade do texto e na disjunção de leituras para criar no espectador o que Arnaldo Antunes chama de “desconcentração”.

Quanto aos efeitos interpretativos, os efeitos que o signo pode produzir, pode-se dizer que há preponderância do sensório sobre o indexical e o simbólico, exatamente por se

tratar de poemas que tendem para formas concretistas da poesia. Predomina, na leitura, o interpretante dinâmico de nível emocional.

O esforço empreendido pelo leitor diante de perturbações (o estranhamento) causado pelos experimentos, sendo o interpretante dinâmico energético, contribuirá para que reconstrução e montagem de leituras e entendimentos sejam possíveis nos níveis da indexicalidade e no nível do simbólico.

No nível do interpretante dinâmico, na subdivisão do interpretante lógico, ao se relacionar os textos lidos/vistos com o repertório cultural, percebe-se a intertextualidade de “Pessoa” por reminiscência da linguagem de dicionário. Em “SOS”, a relação entre a palavra “sós” e a sigla “SOS” (*save our souls*) tem efeito semelhante.

Em “Pessoa”, a indexicalidade interna se configura melhor quanto mais o ícone se configura. Ou seja, internamente, a rasura passa a indicar o que há de transitório na constituição do sujeito e, observando o texto do ponto de vista externo, percebe-se que, quanto mais explícito o esforço por definir o sujeito, dada a maneira como isso é feito, mais o texto, na sua espacialidade e sonoridade, se expande para o caráter icônico. Assim, numa outra possibilidade de enfoque, quanto mais icônico externamente esse texto, melhor ele funciona internamente quanto ao seu caráter indexical.

Assim, em “Pessoa”, quanto à comunicabilidade, pode-se afirmar que a experiência de “desconcentração” causada pela rasura provocada pelo desarranjo dos elementos que aparecem na tela distraindo a atenção do leitor, não seria possível em suporte papel com a mesma ênfase. Assim, a desconcentração provocada pelo modo como a espacialidade é explorada se conecta ao seu conteúdo: o caráter transitório da vida e da identidade.

Nos dois experimentos, pode-se perceber que o suporte, para além de mero receptáculo, é mediação, pois as explorações da espacialidade têm consequências semióticas para o processo comunicacional. Trata-se de um espaço moldável e moldado pelo objeto que nele se encontra.

Outro poema cinético de Campos interessante é “Poema-Bomba”, também parte do mesmo processo supracitado. As letras das palavras “bomba” e “poema” reverberam em movimentos reveladores de sua paronomásia da profundidade na tela até a superfície, evidenciando a metalinguagem. Também participa do processo uma linha de áudio, indicando a explosão de bolhas (como quando uma substância ferve borbulhando). Trata-se da referência à frase de Mallarmé quando este afirma que o poema nada mais é que uma

“bomba”. Esse poema também já tinha sido relido em linguagem holográfica e o resultado, inclusive parece ter mais qualidade nesse formato que em vídeo.

No *site* de Augusto de Campos, também podem ser encontrados “Cidade”, antes publicado em suporte papel e realizado em painel luminoso, “Rever” e “Sem Saída”, entre outros; todos se apresentando como tendências de animação do signo verbal.

Arnaldo Antunes, ainda no experimento *Nome*, apresenta outros videopoemas de destaque como, por exemplo, “Tato”, em que há o jogo entre a perda da referência e a sensualidade do corpo, “Nome não”, em que se exploram questões relacionadas à arbitrariedade do signo verbal, dentre outros.

A pesquisa do signo para além dos fatores logocêntricos é, certamente, um dos vetores de aproximação da estética desses dois poetas. Há o entendimento de que o signo verbal pode significar para além da sintaxe linear que sua estruturação sugere.

### 6.4.3 *Dreamlife of Letters*

Brian Kim Stefans<sup>99</sup> apresenta alguns experimentos que demonstram profundidade de pesquisa em tecnologia digital e em práticas de exploração das espacialidades. *Dreamlife of Letters* (1999), trabalho mais conhecido do autor, é composto de 35 poemas animados que podem ser vistos separadamente ou numa apresentação de conjunto (FIG. 28). O trabalho não prima pela interatividade, mas pela *performance* da letra, pelo gesto do signo e pela amarração entre os planos visual, verbal e sonoro. Não há linha de áudio, mas as palavras são exploradas também por meio da sonoridade, dadas as semelhanças não só de grafia, mas também de pronúncia.

Composto com animação em *Flash*, o experimento foi desenvolvido por meio de colaboração em rede quando o autor participava de uma mesa-redonda sobre sexualidade e literatura. De um modo geral, chama a atenção, nesse trabalho de Stefans, a aparição dos signos verbais e a leveza com que ele trabalha a animação. A impressão que se tem é que a poesia vai desfilando diante do leitor. Além disso, as explorações apontam um jogo de consonâncias interessante entre a exploração da espacialidade e o conteúdo do texto (comunicabilidade).

---

<sup>99</sup> Disponível em: <<http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream>> e <<http://www.arras.net/?cat=8>>. Acesso em: fev. 2010.

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, mais precisamente quanto aos operadores da apresentação, pode-se perceber: fundo em cor laranja e signos verbais brancos e pretos de tamanhos e formas variados. Já quanto aos operadores do funcionamento, veem-se: animações/*performances* variadas da letra explorando o lúdico em relação à proximidade existente entre palavras, de um modo geral.

Analisando o nível da referência, o objeto imediato se apresenta nas suas três formas. No nível icônico, ele pode ser percebido na distribuição intencionalmente espacializada e animada das letras. Há, ainda nesse nível, os jogos de ambiguidade entre palavras. No seu nível indexical, a movimentação das letras (qualissignos) lembra, por vezes, jogos corporais presentes em uma relação sexual, como em “itty to hyperidentifications”. Similarmente, em “*he to hex*”, duas palavras “*hex*” em preto e branco giram em direções contrárias num exercício de fricções.

No nível simbólico, percebe-se, no objeto imediato, a exploração potencializada do fator “verbivocovisual” e, embora não haja linha de áudio, sua ausência serve, justamente, para criar um clima maior de expectativas no leitor e para não deixar o trabalho cair no óbvio.

O objeto dinâmico define-se em jogos sugestivos de sedução, sensualidade e sexualidade. Nesse sentido, por meio dos recursos de exploração do icônico (por meio dos qualissignos da animação e do jogo preto/branco), o objeto imediato, de alguma forma, se cola no objeto dinâmico sem que, com isso, o texto perca seu teor poético. Ao contrário, o que acontece é a sua intensificação. Entretanto, é bom lembrar que ainda há, no experimento, resíduos do plano da obviedade como, por exemplo, a palavra “*emerge*” emergindo de fato e a palavra “*gender*” com a letra “*g*” em movimentos verticais.

O sinsigno é potencializado pelos qualissignos nos poemas que formam o experimento de um modo geral e, depois, num movimento inverso, o icônico se expande, sobretudo ao considerar o experimento como um todo. Em outras palavras, os sinsignos, intensificados pelos qualissignos, apontam para a completude de corpos durante as ações que envolvem o sexo. Por outro lado, a exploração da plasticidade dos signos ultrapassa o nível meramente referencial para evidenciar a mobilidade, a aparição dos signos na tela.

Os qualissignos da cor são trabalhados por meio de cruzamentos. “Preto” e “Branco”, quando aparecem juntos, indicam a antítese tema do texto (os envolvidos na sexualidade). Não parece haver dicotomias, mas jogos de complementação. Os parênteses são utilizados (bem à moda de Cummings) para abrir o texto a mais de uma leitura como, por exemplo, em “*me to non*”.

Quanto aos efeitos interpretativos, os efeitos que o signo produz, pode-se afirmar que há preponderância do sensório sobre o indexical e o simbólico. Há aqui, de modo semelhante aos outros dois experimentos analisados anteriormente, o cunho concretista justificado pelo modo como a letra é explorada. Predomina na leitura o interpretante dinâmico de nível emocional.

A ludicidade da exploração da letra, ao convocar o sensório no esforço empreendido pelo leitor ao ler o poema (o interpretante dinâmico energético), faz com que o texto funcione da referência ao icônico. O objeto imediato, assim, leva o texto, sem dificuldades, diretamente ao interpretante imediato que, por sua vez, é abstraído por meio da fricção entre sinsigno e qualissignos – são os jogos envolvendo a sensualidade.

No nível do interpretante dinâmico, na subdivisão do interpretante lógico, ao se relacionarem os poemas lidos/vistos com o repertório cultural, percebem-se algumas semelhanças com outros textos justificadas pela temática trabalhada. A penetração de umas letras pelas outras, sugerindo a posição de coito, aparece também no videopoema de Décio Pignatari “*Femme*”<sup>100</sup> (publicado anteriormente em suporte papel). Nesse experimento, as letras “M” e “W”, numa relação de oposição visual, representam mulher e homem respectivamente. O movimento de vai-e-vem dessas letras lembra o ato sexual. A penetração ocorre com a letra “Y” (que sugere o órgão sexual masculino) entrando em M (que está de cabeça para baixo – órgão sexual feminino). O que acontece no poema em análise é a variação de exploração dessa possibilidade. Outros exemplos semelhantes são os poemas “*Semiphor to shape*” e “*To to uglies*”, nos quais a letra “o” vai sequencialmente aumentando de tamanho (chegando até a se movimentar), semelhante no poema “*Organismo*” de Pignatari.

Esse jogo de penetração de letras beira muito o óbvio e seria a solução primeira para qualquer sugestão sexual que se quisesse construir. Porém, a variação na exploração dos recursos de animação, somada ao silêncio que impera no experimento, faz com que o icônico impeça, de alguma forma, a predominância que a referencialidade poderia ter em um exercício óbvio.

O exercício de Stefans, nesse experimento, ocorre em movimento contrário ao de “*Pessoa*”, já analisado, em que a indexicalidade interna se intensificava pela rasura construída pelo ícone. Muito mais que um poema abordando o sexo, o experimento se compõe como uma espécie de peça teatral na qual os signos contracenam.

Algumas explorações entre sinsigno e qualissignos parecem de destaque

---

<sup>100</sup> Esse videopoema também faz parte do experimento *Poesia Visual – Vídeo Poesia* supracitado.

interessante. A ironia é um recurso que aparece em “*land to maternal*” ao propor conotações sexuais por meio das palavras e expressões “*maternal*” e “*male mammary*”. Já a rasura é um elemento que aparece em “*say to self*”.

Em alguns casos, a conotação sexual é atravessada pela metalinguagem, como em “*itty to hyperidentifications*” e “*pace do possibilities*”. Em “*We to z*”, um quadril de mulher se enche de palavras (*ya, yan, yon, youm you’ve, youall*) em preto que derramam sugerindo os desejos de uma mulher, chegando, inclusive, a lembrar o poema “Viúva”, de Ana Aly.

Soma-se a tudo isso a cor laranja, que parece ter sido propositalmente escolhida por ser uma cor quente, e as explorações quanto às semelhanças gráficas e sonoras entre as palavras. Como se percebe, há uma relação de consonância entre os elementos que possibilitam a exploração linguística, fazendo o signo, em certos momentos, sair da convenção verbal para assumir a plasticidade e, assim, revelar o dinamismo que as palavras, em sua própria formação, podem trazer.

Sobre esse experimento, afirma N. Katherine Hayles:

As the letters and words dance, stretch, collapse, fall, conjoin, separate, seduce, and swirl, it is as though the morphemes and phonemes of language have themselves acquired an eroticized graphic imagination, a collective unconscious capable of feeling and expressing desire—that is to say, of dreaming<sup>101</sup> (2008, p. 28).

Esse experimento participou da segunda exposição da Poesia Intersignos acontecida em São Paulo – McKenzie em 2001. Como será possível perceber na próxima seção de análises, o trabalho de Stefans se amplia para além da animação, apresentando processos abertos à interatividade. Seus trabalhos, nesse sentido, mais que *voyerismos* no deslumbramento tecnológico, são um exercício de se debruçar sobre a linguagem.

Outro processo em poesia cinética de Stefans é *Please Think Again (Poem For Airports)* (2006), da série *Five finger exercises*,<sup>102</sup> no qual as palavras ou expressões de textos de outros escritores são fragmentadas e apresentadas letra a letra com uma passagem muito rápida de uma para a outra, numa sugestão explícita da brevidade da vida.

Um experimento mais recente de Stefans é *Suicide in an Airplane (1919)*<sup>103</sup> (2010) que faz parte da série *Scriptor*. Estilização entre letra e rabisco, entre forma e

---

<sup>101</sup> “Como as letras e palavras dançam, alongam-se, desmoronam-se, caem, unem-se, separam-se, seduzem-se, e se torcem, é como se os morfemas e fonemas da linguagem tivessem adquirido uma imaginação gráfica erotizada, um inconsciente coletivo capaz de sentir e expressar o desejo, isto é, de sonhar”. (Tradução nossa).

<sup>102</sup> Disponível em: <[http://www.ubu.com/contemp/stefans/kluge/ubu\\_index.htm](http://www.ubu.com/contemp/stefans/kluge/ubu_index.htm)>. Acesso em: fev. 2010.

<sup>103</sup> Disponível em: <<http://www.arras.net/?cat=8>>. Acesso em: fev. 2010.

fragmentação, entre legibilidade e evanescência é o que se vê neste trabalho, bem como na série à qual ele pertence (FIG. 30).

Para a elaboração da série, Stefans construiu o *software* de criação sem os recursos gráficos que os programas comerciais apresentam para a composição simétrica de elementos. Interessava ao autor a qualidade da caligrafia, do rabisco, da rasura. As técnicas empregadas vão além da animação, pois há um algoritmo que cria a movimentação das letras que, por sua vez, são representadas em forma de teias que vão se formando e se desfazendo ao longo da apresentação.

These letterforms and doodles are all by hand, and by eye — they are a version of penmanship for the screen, but one in which each line or stroke of the letterform can be animated algorithmically (something you can't do with standard fonts). The words themselves are parsed from news articles interesting phrases are randomly picked out, given randomly generated sizes, placements and trajectories, as well as a crazy level (that's the name of the variable in the program) that determines their legibility.

This crazy level can grow or shrink — once the crazy level reaches a certain pitch, the letter explodes, but in some instances letters can be brought back from the brink of disaster to reach a stable state again.<sup>104</sup>

Ao invés de encontrar um poema construído do início ao fim de sua apresentação, o que se vê é o texto se desfazendo. As letras vão sendo lançadas para fora do corpo do texto que, por fim, no momento em que vai deixar de existir, faz com que a “página” se feche.

Não se trata de poesia animada, de fato, mas de textos alterados por algoritmos. Nesse caso, o espaço da tela funciona como cenário da operação que, nela, se pode assistir.

---

<sup>104</sup> “Estes tipos de letras e rabiscos estão todos à mão, e no olho – são uma versão de caligrafia para a tela, mas uma em cada linha ou traço do tipo de letra pode ser animado através de algoritmos (algo que não se pode fazer com fontes padrão). As palavras em si são analisadas a partir de artigos de notícia, frases interessantes são escolhidas aleatoriamente, sendo gerados aleatoriamente tamanhos, estágios e trajetórias, bem como um nível de loucura (que é o nome da variável no programa) que determina a legibilidade deles.

Este nível de loucura pode aumentar ou diminuir – uma vez que o nível de loucura atinge um certo ponto, a letra explode, mas, em alguns casos, as letras podem ser trazidas de volta da beira do desastre para alcançar um estado estável novamente.” Disponível em: <<http://www.arras.net/?p=238#more-238>>. Acesso em: fev. 2010. (Tradução nossa).

#### 6.4.4 *Desertos*

*Desertos* (FIG. 31) é um experimento poético de Vera Casa Nova em formato livro que é acompanhado de CD-ROM com a versão digital e alguns poemas por meio da animação de Afonso Klein. É essa versão que se enseja analisar nesta seção.

A materialidade do experimento se dá por diversas explorações da plasticidade da letra: formas, cores, movimentação, diversas explorações quanto a sua posição espacial, formação de texturas visuais. As palavras são exploradas da legibilidade à rasura, em supostos ambientes que lhes permitem assumir volumes e se apresentarem reunidas em blocos. O experimento parece clamar por navegabilidade para que o leitor possa, “ele mesmo”, ver de perto a formação e a rasura da materialidade da letra. Porém, a sugestão de imersão, advinda de algumas explorações de *zoom*, tenta, de alguma forma, suprir essa necessidade.

Seleciona-se para análise a versão animada do poema “Deserto”

;DESERTO:  
Nesse espaço de vagezas e torpores  
Os corpos se dispersam e se movem.  
Sonâmbulos corpos sem amanhã  
Ou quem sabe nem hoje.  
As porções de vida são dadas  
Pelo poder da metralha  
Corre-se o risco.  
Em cada esquina  
O bordado da vida se refaz.  
Esperar os acontecimentos flagrados e esquecidos  
Nesse despertar de pesadelos vividos. (CASA NOVA, 2004, p.11).

Observando os operadores da espacialidade em sua categoria de apresentação, observam-se: cores envelhecidas no princípio e mais vivas ao final, versos do poema espalhados na tela por meio da exploração tridimensional.

Na categoria de funcionamento dos operadores da espacialidade, percebe-se o poema surgindo do fundo da tela lentamente até que se tem a impressão de “mergulhar” por entre as palavras. Nessas circunstâncias, as letras se transformam em substâncias movediças. A proximidade com a letra por meio do movimento em *zoom* faz com que o processo perca, de vez, a legibilidade. Então, as palavras flutuam numa espécie de dança pelo espaço no qual se encontram e caminham em direção à ilegibilidade até que, por meio de *zoom out*, o texto forma um objeto composto por rasuras no espaço. Os versos do poema original vão



aparecendo uns após os outros na tela se contrastando com o que se acompanha no desenvolvimento do vídeo. Somam-se a essa experiência os sons que se aproximam convincentemente da sugestão de rasura

Analisando o nível da referência, percebe-se, quanto ao objeto imediato, em sua apresentação indexical que a ideia de vagueza sobre a qual o poema original reflete, se encontra, de alguma forma, representada no plano icônico, dada a flutuação do sentido dos versos que atravessam a tela em direções diversas, chegando a se fundir uns com os outros. Sugere-se aqui a aproximação entre a flutuação do texto e a ideia de deserto desenvolvida no poema.

O objeto dinâmico se apresenta como reflexões sobre a incompletude das experiências vividas, o fugidio que a vida pode encerrar: “Nesse espaço de vaguezas e torpores/ Os corpos se dispersam, e se movem” (CASA NOVA, 2004, p. 11). O emprego da metáfora do deserto é interessante, dada a aridez que ela sugere. Nesse caso, é importante perceber que a relação entre objeto dinâmico e objeto imediato é construída por meio de um processo em que se evita que um se cole no outro, não havendo o exercício da redundância nesse experimento.

Quanto aos efeitos interpretativos, pode-se perceber que a experiência sensória da imersão faz com que a indexicalidade abra espaço para a pura experiência com a matéria da letra na medida em que se caminha do legível ao ilegível.

No nível do interpretante, na subdivisão do interpretante lógico, percebe-se não só a relação do experimento com questões da visualidade em poesia, mas também com um outro processo desenvolvido por Casa Nova. Os momentos em que a rasura entra em cena lembram os experimentos em “drapetomania” da autora. Em conjunto com Marcelo Kraiser e Wilson de Avelar, Casa Nova experimenta o texto como palimpsesto por meio da escrita sobre a escrita explorando as dobras do texto e estriando a página. Essa experiência com a rasura aparece também em sua obra *Lucia Rosas* (2000), por meio da sobreposição de letras, num suposto gesto de quem erra ao digitar numa máquina de escrever, ou mesmo por meio de rabiscos sobre as palavras.

Essas experiências com a rasura do texto se conectam diretamente às experiências contemporâneas com a sobreposição de espaços e contribuem para a negação da possibilidade de se construir o poético por meio de critérios do linear.

Em se tratando de experimentos que exploram a espacialidade-cenário, outros trabalhos podem ser citados. Alckimar Luiz dos Santos e Gilberto Prado (nas décadas de 1990

e 2000) realizaram, em parceria, alguns experimentos em poesia animada, disponíveis no *site* do Nupil<sup>105</sup> (Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística). O que se observa na série de poemas apresentados é a plasticidade da letra sendo explorada, de forma ora mais ora menos complexa. No experimento *Memória* (2003), há versos côncavos e convexos que vão se contrastando e rompendo com a linearidade discursiva.

As investigações metalinguísticas de André Vallias são bem interessantes para pensar a poesia em meio digital. Em várias experimentações, ele trabalha com a ideia de diagrama aberto.

O conceito de poema como *diagrama aberto*, ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada – a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feitura) [...].<sup>106</sup>

No poema metalinguístico *Nous n'avons pas compris Descartes*<sup>107</sup>, há a sugestão da estrutura diagramática que leva o texto a superar a linearidade do papel. Na página de internet de Vallias, podem ser encontrados outros experimentos interessantes, como *IO: analysis*, *Prthvî (Ind. = Earth)*, *O versículo*, *De verso* e *Em Encantação pelo riso*.

Há trabalhos de Philippe Castelin que também se encontram na perspectiva de exploração da materialidade da letra animada,<sup>108</sup> como “Le Poème est la somme”, “Au surf”, “Nota Bene”, dentre outros. A intenção de fazer da poesia um exercício de pesquisa é visível nos experimentos desse autor.

*(go) fish*, de Loss Pequeños Glazier explora o aspecto lúdico do texto animado em conjunto com o posicionamento crítico.

Clemente Padin, Fabio Dotorovich, Lucio Agra, Ana Maria Uribe, Ana Claudia Gruszynski e Sérgio Capparelli são outros poetas que também trabalham com poesia animada.

O que se percebeu, ao longo dessas análises de poesias que exploram a espacialidade-cenário, é que, dadas as características encontradas, essa exploração do espaço também pode aparecer nas outras investigações em que esse é assumido como táctil-articulável, reticular ou mesmo ambiente. Sendo assim, uma pergunta inevitável é: quais são as reais implicações dessa espacialidade para a poesia digital?

<sup>105</sup> Disponível em: <<http://www.nupill.ufsc.br/hiper.html>>. Acesso em: fev. 2010.

<sup>106</sup> Disponível em: <<http://www.andrevallias.com/>>. Acesso em: fev. 2010.

<sup>107</sup> Disponível em: <<http://www.andrevallias.com/poemas/index.htm#>>. Acesso em: fev. 2010.

<sup>108</sup> Disponível em: <[http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas\\_f/collect\\_f/auteurs\\_f/C\\_f/CASTELLIN\\_f/castellin.html](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/C_f/CASTELLIN_f/castellin.html)>. Acesso em: dez. 2009.

O que se pode afirmar, por meio das análises até aqui, é que a espacialidade-cenário traz para a poesia que se insere no meio digital, a teatralidade, a *performance* dos signos (letras, grafismos, cores, formas variadas). Abrindo ou não os experimentos para a interação ou participação do leitor, essa exploração do espaço é o primeiro elemento no qual o poeta precisa pensar para a composição de seu trabalho em meio digital.

Embora não seja objetivo do presente estudo pesquisar sobre a tradução intersemiótica, pôde-se perceber, na espacialidade-cenário, a recorrência de trabalhos que se realizam como releituras de textos anteriores. Silvia Laurentiz, cujos experimentos ainda serão abordados, por exemplo, começou a se envolver com a produção da poesia digital por meio da tradução do poema *O Econ e Icon*, de Melo e Castro, num experimento intitulado *Econ* (1998). Pode-se perceber também que vários dos experimentos em poesia cinética encontrados residem nessa linha procedimental. Em entrevista, sobre isso, Rui Torres afirma:

eu sempre trabalhei com intertextualidade. Eu entendo a intertextualidade também no sentido dessa ligação histórica. Meu Mestrado foi sobre Herberto Helder, um poema-montagem, poema-colagem, meus trabalhos dialogam com Florbela Espanca, Fernando Pessoa. [...] Toda literatura material, experimental que se centra no significante, em toda uma série de contextos de espaço, tempo, etc, ela, de fato, vai sempre dialogar com outras épocas e tentar estabelecer o laço, o fluxo.<sup>109</sup>

Uma outra questão que se constatou e, inclusive, já tinha sido apontada antes das análises, é que ser cenário não significa, necessariamente, ser apenas recipiente, embora isso possa acontecer, pois, enquanto elemento constituinte da cena, o palco e os elementos que o formam também podem interferir na teatralidade do que se vê.

Uma observação também importante a fazer é que as primeiras reações do leitor dependem, em qualquer que seja o tipo de experimento, dessa espacialidade-cenário que, como o próprio nome diz, prepara a situação para que, caso haja alguma outra exploração do espaço, ela seja, de fato, possível.

---

<sup>109</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira, em novembro de 2009.

## 6.5 Espacialidade tátil-articulável

Como já explicitado anteriormente, abordam-se, nesta seção, os experimentos cujo espaço se abre à articulação do leitor. A preocupação não é, a princípio, saber se há, de fato, abertura para a participação na criação, mas o que se pode ganhar quando o texto cobra uma atitude a mais que o simples olhar/perscrutar, quando o gesto mínimo do leitor coloca em operação as estruturas programadas do texto. Em outras palavras, o texto necessita de algo mais do que o simples “abrir” para se realizar, mesmo que a ação exigida não seja complexa.

Por meio do gesto do leitor, o espaço pode ser revelado, descoberto e, por vezes, momentaneamente modelado. Há que se lembrar que manipular não significa, necessariamente, transformar o objeto acessado.

### 6.5.1 *Letter*

Eduardo Kac apresenta uma exploração interessante em *Letter* (1996). A pergunta “o que acontece com o texto quando ele é trabalhado em modelagem 3D?” pode ser, de alguma forma, respondida por meio desse experimento. É nesse sentido que as técnicas exploradas parecem se encontrar em consonância com a comunicabilidade do texto. E a constituição do poema como estrutura tridimensional não parece ser meramente ilustrativa.

O poema é virtualmente manipulável pelo leitor por meio de técnicas possibilitadas pela linguagem *VRML* (FIG. 29). Mais que um texto para ser lido, trata-se de um objeto para ser percorrido, adentrado e explorado por meio da visão em união com o tato evidenciado nas modulações do texto que são percebidas por meio do uso do *mouse*. Sem a curiosidade do leitor em manipular, o texto não passa de um poema visual cujos jogos de construção só podem ser conhecidos parcialmente, pois, para um conhecimento mais profundo, o texto cobra sua visualização por ângulos diferentes.

Quanto aos elementos configuradores da visualidade, pode-se observar, quanto os operadores da apresentação: signos verbais em preto num fundo branco. O texto se dispõe na página como um poema visual sugerindo a forma de um objeto. Duas espirais compõem o texto: uma na base e outra formando essa espécie de cone ou taça.

Quando se observam os configuradores na categoria operadores do funcionamento, percebe-se que o texto é de natureza estática, cabendo ao leitor guiar o seu próprio acesso por meio da exploração tátil. Assim, ele percebe a sua constituição como objeto tridimensional em espiral. Por meio da manipulação, pode haver a sugestão de imersão e, a leitura convencional, já substituída pela manipulação do texto-objeto, perde a referência verbal para ser caminho a percorrer. O texto passa do bidimensional para a tridimensionalidade por meio da manipulação efetivada em uma das direções e só pode ser legível por meio da movimentação do leitor.

Analisando o nível da referência, o objeto imediato, em suas três modalidades de apresentação, se mostra da seguinte maneira: no nível icônico, o texto é pura forma desde as primeiras experiências visuais (sem a manipulação) e isso se intensifica conforme a sondagem feita pelo leitor – é quando a materialidade da letra que forma o texto se revela na intimidade de suas curvas e ângulos.

O objeto dinâmico define-se pelo tom confessional que o texto assume por meio dos fragmentos de carta. Aqui aparece um jogo de espelhamento. O objeto se endereça às cartas das quais foram retirados fragmentos para compor o objeto-texto virtual e esses, por sua vez, aos sentimentos do sujeito do discurso. Nesse sentido, pode-se perceber uma relação de consonância do objeto imediato com o objeto dinâmico, pois, quando acessado, o sinsigno aponta para os estados de espírito do sujeito, percebidos por meio da referência que ele parece fazer a diversos momentos seus com entes queridos. Mas tal acesso é tortuoso, dada a atuação performática do signo icônico que força sua presença impedindo o entendimento completo do texto. Embora rompendo com a lógica do experimento, tentou-se extrair os fragmentos textuais que o formam para que se tenha uma melhor ideia do que aqui se afirma. A grafia das palavras foi preservada tal qual encontrada no processo.

Espiral da base:

When you came out it was the most incredible moment / ran to make sure you were well and brought you back as soon as possible / have never been the same since then<sup>110</sup>

Espiral que forma o cone:

Can see you now behind a thick glass wall at the airport. I can see you every day behind this wall, and before. I don't know how to say this. Remember my not pressed against the glass / miss you / wrote on the first sheet / could find. Little that / knew I was repeating your story. You are here now. The packages never arrived, and I did not understand. The phone, no thing could have been more useless if you only .. you are here but / still miss you / wish you were here to see her. One day I was

---

<sup>110</sup> “Quando você apareceu, foi o momento mais incrível / corri para me certificar de que você estava bem e trouxe você de volta assim que possível / nunca fui o mesmo desde então” (Tradução nossa).

working you sent me a message you left the operation it roon not to come back, but to join him have never been the same since them. Last year, when you visited asked you tho bring al old album of photograph/ could remember skars ant stories of joy and pain, aging survival<sup>111</sup>

Se se estabelecer uma relação entre o teor dos fragmentos de carta e o estado de espírito do sujeito emissor, depara-se com a surpresa de uma relação de consciência semiótica de extrema lógica. A imagem de espiral é interessante para representar o pensamento e sua característica inerente de fragmentação. Os recortes das cartas são marcas do pensamento em fluxo, tornando-se impossível completarem-se linearmente – embora o leitor possa tentar, a leitura linear do texto não é facilitada por sua estrutura. A indexicalidade final se configura, assim como em “Pessoa”, por meio da potencialização do icônico. Os fragmentos parecem se endereçar a pessoas diferentes sem que, no entanto, se consiga distinguir a quem cada parte se dirige.

Quanto aos efeitos interpretativos, os efeitos que o signo pode produzir, mais uma vez se tem a predominância do sensório por meio do icônico sobre o indexical e o simbólico, sobretudo por se tratar de um texto que se abre materialmente ao leitor, que é penetrável virtualmente e que apresenta como propensão ao ilegível pelo modo como a letra ocupa o espaço virtual.

Em termos de interpretante dinâmico, em seu nível lógico, como legissigno, o experimento dialoga com outros cuja tendência é transformar o poema em objeto. O meio informacional não é o primeiro a possibilitar isso, como já se viu no primeiro capítulo (*Solida*, de Wladimir Dias-Pino, por exemplo). Porém, por meio da possibilidade de se trabalhar em várias dimensões, o objeto pode ser explorado mais de perto, “adentrado”, ser desdobrável e volátil. Em outras palavras, a espacialidade própria do digital se torna recurso semiótico.

Uma questão importante, em termos de experiência fenomenológica, é que, embora os seus três momentos estejam presentes sempre (a primeiridade, a secundidade e a terceiridade), quando os poemas se abrem ao leitor, como no caso do presente objeto de

---

<sup>111</sup> “Posso vê-la agora atrás de uma grossa parede de vidro no aeroporto. Eu posso vê-la todos os dias atrás dessa parede, e antes. Eu não sei como dizer isso. Lembre-se do meu bilhete pressionado contra o vidro / Eu sinto falta de você/ Eu escrevi na primeira folha/ Eu pude encontrar. Pouco que/ eu soubesse eu estava repetindo sua história. Você está aqui agora. Os pacotes nunca chegaram, e eu não entendi. O telefone, nenhuma coisa poderia ter sido mais inútil – se apenas. Você está aqui agora, mas/ eu ainda sinto falta de você. Eu queria que você estivesse aqui para vê-la. Um dia eu estava trabalhando. Você me mandou uma mensagem. Você deixou a sala de operação não para voltar, mas para se juntar a ele. Eu nunca mais fui o mesmo desde então. No ano passado, quando você me visitou, pedi-lhe para trazer o velho álbum de fotografias. Eu pude lembrar cicatrizes e histórias de alegria e dor, envelhecimento, sobrevivência.” (Tradução nossa).

análise, há a força da secundidade, pois, sem a reação do leitor, o texto não acontece de fato. O texto é programado para causar a reação.

Numa primeira tentativa de responder à pergunta feita sobre o recurso 3D empregado, pode-se dizer que o texto, ao virar objeto manipulável e, assim, propor modos de leitura diferentes, conforme sua articulação pelo leitor, estabelece uma maior proximidade com ele e se transforma numa espécie de escultura para ser tocada virtualmente. Nesse sentido, a imersão é, certamente, um grande ganho nesse experimento, pois, associada à exploração da tridimensionalidade, faz do texto, espaço a ser percorrido.

*Letter* pode “sair” da tela, conforme a manipulação do leitor, ser legível ou não. Isso significa que a sua manipulação pode se dar até a perda da referência verbal completa, momento em que o texto deixa de funcionar no sentido convencional da palavra para “funcionar” como um objeto de fato. Trata-se, nitidamente, de uma relação entre texto-objeto, espaço e leitor.

### **6.5.2 Kluge: *A Meditation* (v.1)**

Em *Kluge: A Meditation* (v.1), (2006), Brian Kim Stefans trabalha com a ideia de texto em constante construção/desconstrução, sendo a metalinguagem uma questão interessante ao lado da consonância entre as técnicas empregadas e a comunicabilidade do trabalho (FIG. 32).

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, pode-se observar, mais precisamente em relação aos operadores da apresentação: signos verbais escritos sobre uma página em branco simulando o texto datilografado em uma máquina de escrever e sons dessa máquina supostamente sendo utilizada.

Os operadores do funcionamento atuam quando, na medida em que o leitor vai passando o cursor sobre a tela, o texto vai se desfazendo (o leitor faz com que palavras inteiras sejam excluídas do texto) aos poucos para depois se construir novamente. O barulho da máquina de escrever trabalhando aparece sempre que o texto está se desfazendo ou se refazendo.

No nível da referência, o objeto imediato, se apresentando nas suas três modalidades, abre o texto ao inacabado. No nível icônico, o objeto imediato pode ser

percebido na qualidade das letras que formam o texto, bem como na sua distribuição cujas entrelinhas são mínimas. Há também sombras que aparecem nas letras quando estão prestes a se desmanchar. No nível indexical, percebe-se a disposição das letras numa suposta folha em branco e com tipos imitando a escrita datilografada. No nível simbólico, tem-se a exploração da ideia de texto em devir, de incompletude textual.

O objeto dinâmico é de difícil definição, pois há vários textos dentre os quais o leitor pode escolher quais ver. Além disso, o texto, quando perde alguma palavra e é reconstruído em seguida, não é mais o mesmo, pois, nesse momento, as palavras adicionadas são novas. Porém, de alguma forma, no primeiro segmento, é possível perceber que o objeto dinâmico, indicado pelo sinsigno, é constituído, em parte, pelo desabafo do sujeito do discurso, aparentemente insatisfeito com certa relação de afeto. A variação da combinatória que pode ser explorada em relação ao texto que o sujeito enunciador supostamente está escrevendo é tão alta que chega a iconizar o seu estado de dúvida e insatisfação. Nesse caso, o sinsigno dá lugar ao icônico.

Na primeira página do experimento pode-se ler:

I guess what I mean to say to you is that I have always felt that I don't want, or am afraid, to make choices in my life, but rather prefer the EMOTIONS to make them for me, whatever one might decide "emotions" are, finally. I'm as comfortable thinking they are exterior to what I, even incorrectly, call my body and its relations, or can be corollary emanations of them. They might flare behind me brightly like scarves, like the scarves that decapitated Isadora Duncan -- "affectations can be dangerous," Gertrude Stein famously quipped -- when a trail got caught in the spokes of the wheel of a car driving away from her and broke her neck. Or they might be kept near to the heart, in private, the nesting bird in the breast, to which one turns only on occasion and without causing anybody to notice: in annoyance, or in sorrow. A poem without "fuck" in it is like the proverbial day without sunshine, as Stefan not quite as famously said. The relevance of his remark with what I am writing now might never be clear, but I thought to include it anyway, showing my love for you is not simply matter for the platonic undercurrent of my psyche, but . well a pact of desire body and "soul," imagining I have one.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> “Acho que o que eu quero dizer a você é que eu sempre senti que eu não quero, ou receio, fazer escolhas na minha vida, porém mais propriamente prefiro que as emoções façam-nas por mim, o que quer que seja que possa se decidir que ‘emoções’ são, finalmente. Estou tão confortável pensando que são exteriores ao que eu, mesmo de forma incorreta, chamo meu corpo e suas relações, ou pode ser emanações corolárias delas. Elas podem cintilar atrás de mim brilhantemente como lenços, como os lenços que decapitaram Isadora Duncan – ‘afetação pode ser perigosa’, brincou excelentemente Gertrude Stein -- quando uma cauda ficou presa nos raios da roda de um carro dirigindo para longe dela e quebrou seu pescoço. Ou podem ser mantidos perto do coração, em especial, uma nidação de ave aninhando-se no peito, para a qual se volta apenas de vez em quando e sem causar o que qualquer um note: em aborrecimento, ou em tristeza. Um poema sem ‘fuck’ nele é como o dia proverbial sem luz solar, como Stefan não tão famosamente disse. A relevância da sua observação com o que estou escrevendo agora pode nunca ser claro, mas eu pensei inclui-la de qualquer maneira, mostrando que o meu amor por você não é simplesmente uma questão de tendência platônica da minha psique, mas é também um pacto de desejo entre corpo e ‘alma’, imaginando que eu tenha um” (Tradução nossa).



São doze os textos que compõem o experimento. O que ocorre quando uma palavra é “desmanchada” é que a palavra do outro texto que ocupa a mesma posição a substitui. Por isso, o número de textos possíveis é alto.

Quanto aos efeitos interpretativos, há também, como em textos anteriormente analisados, a demanda do sensório. Nesse caso, o leitor é chamado a interagir e percebe que, se não fizer nada, o texto não acontece. Manuseando o *mouse* em várias direções (como é muito comum de se fazer), ele descobre logo a forma de acesso. Assim, predomina no experimento o interpretante de nível energético, embora o emocional também esteja presente.

O esforço empreendido pelo leitor é que faz com que o experimento realmente se realize. Quanto mais o leitor atuar, mais o texto caminhará do indexical ao icônico compondo, por meio a exploração do símbolo (da regra), a lógica da constante reconstrução.

Nesse sentido, pode-se dizer que há uma relação de consonância entre objeto dinâmico e objeto imediato. Quanto mais o icônico avança, mais a indexicalidade da incerteza e da insegurança do sujeito escrevente se configura. Nesse caso, a palavra, considerada, *a priori*, signo simbólico (dada sua arbitrariedade), passa, desse plano, ao icônico, para funcionar, depois, como índice. Depois, atingindo o maior grau da indexicalidade (quando indica a incerteza), a palavra passa a funcionar no plano icônico novamente.

O que se percebe nesse experimento em relação ao seu autor é a habilidade com que Stefans transita por diferentes apresentações da poesia digital.

Ainda nessa linha de experimentação do poético por meio da manipulação, mas em nível de exploração das ações do leitor bem mais simples que os experimentos analisados até aqui, pode-se citar *On Lionel Kearns* (2004, FIG. 33).<sup>113</sup> Jim Andrews apresenta um experimento múltiplo, em homenagem a Vancouver Lionel Kearns (poeta canadense que trabalha desde a década de 1960 com poesia digital). Andrews faz uma releitura dos textos do homenageado por meio da animação e de recursos que permitem ao leitor manipular o texto, ainda que em nível primário. Andrews relê os procedimentos minimalistas do poema de Kearns por meio da estrutura de fractal que o experimento apresenta.

Não é navegável, mas também não acontece sem a presença do leitor. Trata-se de um projeto com várias seções tendo cada uma um tipo de exploração da linguagem. De página em página, o leitor vai acompanhando as releituras feitas a partir de “Nascimento de Deus/uniVerso”, de Kearns. O poema original é animado por meio de recortes geométricos em forma de triângulos em várias posições, com os dígitos 0 e 1, ou mesmo textos variados

---

<sup>113</sup> Disponível em: <<http://vispo.com/kearns/portuguese/bog1.htm>>. Acesso em: mar. de 2010.

repetidos inúmeras vezes aparecendo rapidamente e se sobrepondo uns aos outros. O que desencadeia a multiplicação das sucessivas figuras são os cliques do leitor. Além dessas passagens, há quadros com a reprodução do texto de Kearns que, multiplicados em tamanhos cada vez menores formam também triângulos.

Um texto de *e-mail* se distorcendo continuamente como se o próprio verbal pudesse ser editado por meio de anamorfozes, um vídeo com animação do poema de Linonel, “Nascimento de Deus”, com sobreposição de vozes em poema sonoro<sup>114</sup> são algumas das possibilidades encontradas.

É interessante ressaltar que, embora o texto original tenha hoje uma relação direta com o meio digital, não houve essa intenção. Kearns afirma que na época (1965) ele estava pensando em outras questões relacionadas o binário.

A colagem e a montagem em multiplicação ao infinito são recursos presentes em todo o experimento e se relacionam, por meio da metáfora. A multiplicação de textos de várias naturezas na tela é, sem dúvida, uma base sustentadora para o processo.

O que se pôde perceber, ao longo dessa seção de análises de poemas que se encontram conforme a espacialidade tátil-articulável, é a abertura que alguns experimentos apresentam ao leitor, mas sem que ele possa, realmente, deixar suas marcas no texto. Ele pode articular signos, pode escolher rotas de navegação (se houver navegação), mas não interfere na materialidade do trabalho que tem diante de si. Isso não significa que os trabalhos que se apresentam conforme essa tendência não tenham consistência. Ao contrário, sua coerência consiste na abertura que fazem à exploração do texto por outras vias que não apenas a leitura como entendida em seu sentido tradicional.

Ler, nos experimentos que se fazem sobre esse tipo de espacialidade, é uma atividade que envolve a “manipulação” de objetos virtuais e a sua exploração por suas dobras, em seus diferentes ângulos de apreensão.

...se alguém bagunça o suficiente as formas físicas da linguagem (seja falada ou escrita) eventualmente você chega a um ponto em que ela (a linguagem) perde o fio convencional da referência. Quando isso acontece não há mais linguagem porque (por definição) linguagem precisa de referência. Bem nesse extremo, em que a linguagem começa a se mover na direção da música ou das artes visuais – este é o lugar em que a poesia sonora e visual começam a acontecer, começam a acontecer.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Os elementos 0 e 1 se substituem mutuamente em tamanhos e cores diferentes de representação. O vídeo é da década de 1970, com som de Peter Huse e filme de Gordon Payne.

<sup>115</sup> Trecho de Kearns citado em uma das seções do experimento recém-analisado.

Utilizando as palavras de Kearns, há a possibilidade de atravessamentos de linguagem que, com a interferência do leitor, se tornam substanciais no sentido de abrir o texto para além do código verbal fechado.

## 6.6 Espacialidade-retícula: o hipertexto e a hipermídia

Um dos modos de ser das espacialidades que mais profundamente explora os recursos do digital e do meio ciber é a espacialidade-retícula, pois, por meio dela, é possível apreender uma série de marcas, de traços identificadores do espaço, de dobras e de estrias que esse meio significa.

Os traços mais acentuados dessa espacialidade reticular são: fricções entre sistemas semióticos diferentes, incompletude, poliesferologia, dentre outros, como será possível perceber ao longo desta seção.

Como as duas modalidades que se destacam pela espacialidade-retícula, o hipertexto e a hipermídia, se apresentam em complexidade de linguagem maior que os experimentos já analisados, dedica-se um maior tempo ao entendimento de seu histórico e de seus modos de ser.

### 6.6.1 Espacialidade-retícula: poesia-hipertexto

Em *Computadores Liberais/Máquinas dos Sonhos* (1974) e também em *Máquinas Literárias* (1981), Ted Nelson concebe o termo hipertexto numa proposta de *software* com a preocupação de romper com a lógica linear da página impressa.

By hypertext I simply mean non-sequential writing. A magazine layout, with sequential text and inset illustrations and boxes, is thus hypertext. So is the front page of a newspaper, and so are various programmed books now seen on the drugstore stands (where you make a choice at the end of a page, and are directed to other specific pages)<sup>116</sup> (NELSON, 1987, p. 1/17).

---

<sup>116</sup> “Por hipertexto quero dizer simplesmente escrita não-sequencial. Um layout de revista, com texto sequencial e ilustrações e caixas inseridas, é, portanto, hipertexto. Também o é a página frontal de um jornal, assim como também os vários livros programados agora vistos nos balcões de farmácia (onde você faz uma escolha no final da página e é direcionado para outras páginas específicas)”. (Tradução nossa).

Um dos principais interesses do hipertexto está no fato de ele ser claramente contrário ao princípio da exclusão. O autor não precisa, ao escrever hipertextualmente, excluir ideias em prol da clareza do pensamento. Diferentemente do texto impresso linear, o hipertexto consegue ser múltiplo sem que isso signifique a perda da comunicabilidade. Abre-se, por outro lado, um espaço de liberdade para o leitor que pode, assim, escolher seu caminho de leitura.

There are basically two difficulties in writing sequential text: deciding on sequence--there are so many possible connections!-- and deciding what's in and out. Both of these problems go away with hypertext. You no longer have to decide on sequence, but on *interconnective structure*, which provides much greater flexibility. You no longer have to decide what's in or out, but simply where to put things in the searchable maze<sup>117</sup> (NELSON, 1987, p. 1/18).

O projeto hipertextual de Nelson, intitulado *Xanadu* (FIG. 34), passou por uma série de mudanças e problemas de implementação ao longo dos anos e, se explicitando como uma proposta contrária ao que se faz hoje na *WWW*, quando se percebem as possibilidades de visualização dos documentos no *Xanadu Space*, a impressão que se tem é de uma retomada das antigas formas de leitura também no papel ou talvez, quem sabe, em pergaminhos, sobretudo quando se percebe nele a necessidade de visualização do texto como um todo e também pelo fato de os textos, assim concebidos, parecerem apontar (pelo menos a princípio) para um caminho na contra-mão da transparência do código intensamente buscada desde o Renascimento até a contemporaneidade e que será retomada no capítulo 7.

Há uma preocupação intensa para evitar que o leitor se perca, havendo a possibilidade de ele sempre ter uma visão de localização, ao mesmo tempo que de espacialidade.

There are tricky problems here. One of the greatest is how to make the reader feel comfortable and oriented. In books and magazines there are lots of ways the reader can see where he is (and recognize what he has read before): the thickness of a book, the recalled position of a paragraph on the left or right page, and whether it was at the bottom or the top. These incidental cues are important to knowing what you are doing. New ones must be created to take their place. How these will relate to the visuals of tomorrow's hot screens is anybody's guess, but it is imperative to

---

<sup>117</sup> “Existem basicamente duas dificuldades em escrever um texto sequencial: decidir sobre sequência - há tantas conexões possíveis! - E decidir o que fica dentro e o que fica fora. Estes dois problemas desaparecem com o hipertexto. Você não tem mais que decidir sobre sequência, mas sobre estrutura de ligação, que fornece uma flexibilidade muito maior. Você não tem mais que decidir o que fica dentro ou fora, mas simplesmente onde colocar as coisas no labirinto que pode ser procurado.” (Tradução nossa).

create now a system on which they may be built<sup>118</sup> (NELSON, 1987, p. 1/18).

Essa preocupação com a possibilidade de o leitor se perder nas lexias do hipertexto não condiz mais com os formatos do pensamento contemporâneo. Hoje, a vida se realiza por meio de uma série de atravessamentos, inclusive advindos das influências causadas pelas tecnologias da informação e da cognição a tal ponto que, para o sujeito que se forma nesse âmbito, não parece ser tarefa tão difícil se localizar em estruturas múltiplas e estranhas para quem teve que aprender a se mover nelas depois de viver o impresso como característica preponderante. Esse esforço é dispensado pelas novas gerações para as quais o mundo informacional é visto como componente já natural do cotidiano.

Embora o termo hipertexto tenha sido postulado por Nelson, a ideia que ele traduz tem sua origem, no que se refere à disponibilização de informações em formato digital, em Vannevar Bush, quando ele projeta o *Memex*. Preocupado com o descompasso entre os avanços científicos em várias áreas e a sua forma de registro e organização, em seu artigo *We May Think*, Bush explicita o projeto que serviria para armazenamento e recuperação de informações de modo dinâmico por meio de associações entre temas, sem organizações hierárquicas e que teria a função suplementar de memória pessoal.

Our ineptitude in getting at the record is largely caused by the artificiality of systems of indexing. [...] Consider a future device for individual use, which is a sort of mechanized private file and library. It needs a name, and to coin one at random, "memex" will do. A memex is a device in which an individual stores all his books, records, and communications, and which is mechanized so that it may be consulted with exceeding speed and flexibility. It is an enlarged intimate supplement to his memory (BUSH, 1945).<sup>119</sup>

Tratar-se-ia de um móvel com alavancas, telas translúcidas, teclado e conjunto de botões cuja descrição faz lembrar um “computador de mesa” da atualidade (FIG. 35). O autor,

---

<sup>118</sup> “Há problemas complicados aqui. Um dos maiores é como fazer com que o leitor se sinta confortável e orientado. Em livros e revistas, há muitas maneiras de o leitor poder ver onde ele está (e reconhecer o que ele leu antes): a espessura de um livro, a lembrança da posição de um parágrafo à esquerda ou à direita da página, e se estava na parte de baixo ou de cima. Estas dicas incidentais são importantes para você saber o que está fazendo. Novas dicas devem ser criadas para substituí-las. Como estas irão se relacionar com os visuais das futuras telas quentes, isso ninguém sabe, mas é imperativo criar agora um sistema no qual elas possam ser construídas.” (Tradução nossa).

<sup>119</sup> “Nossa incompetência em obter o registro é amplamente causada pela artificialidade dos sistemas de indexação. [...] Considere um futuro dispositivo para uso individual, que é uma espécie de arquivo e biblioteca privada mecanizada. Ela precisa de um nome, e para cunhar um ao acaso, “Memex” vai servir. O Memex é um dispositivo no qual um indivíduo armazena todos os seus livros, registros e comunicações, e que é mecanizada para que possa ser consultado com extrema velocidade e flexibilidade. É um complemento ampliado e íntimo de sua memória.” (tradução nossa).

em suas descrições, previa como seria o registro e o funcionamento da memória e acesso e, pelos seus cálculos, o sujeito levaria muitos anos para ocupar toda a memória do equipamento, mas parece que Bush não supôs, nesse prognóstico, o crescimento em nível de complexidade do material a ser registrado.

Ler esse artigo hoje é muito interessante, dada a atualidade das preocupações presentes, sobretudo quando o autor vê o mundo das informações como um todo interrelacionado (embora exemplifique várias formas de uso do *Memex* conforme a especialidade de seu proprietário). Quando hoje se pesquisam filtros que possam facilitar a busca de informação no mundo caótico de dados que é a internet, o esforço empreendido lembra muito a preocupação de Bush em suas pesquisas.

Ele substitui a indexação pela seleção por associação e ainda supõe a possibilidade de o usuário inserir, no material arquivado, seus próprios comentários, acessar mais de um arquivo ao mesmo tempo e trocar dados com outras pessoas. Como afirma Bush, por meio do *Memex*, “thus science may implement the ways in which man produces, stores, and consults the record of the race”.<sup>120</sup> Uma outra intenção do autor era diminuir o tempo que se gastava entre pesquisas, registro e organização de material. Em outras palavras, facilitar o trabalho da mente humana. Criar uma máquina semiótica exatamente nos termos defendidos por Nöth Winfried (2001).

Como se pode perceber pela leitura do artigo de Bush, os três pontos de destaque do projeto são: organização da informação por livre associação, acesso por várias entradas e abertura para contribuições do leitor ao texto. O mais interessante é que esses três aspectos são amarrados, antes do advento do computador propriamente dito, num suporte que trata o registro da escrita, de um modo geral, como virtual. Além disso, rapidez de acesso e flexibilidade de linguagem (o equipamento comportaria textos verbais e não verbais) eram inerentes ao processo.

Isso se identifica com a proposta de amplificar, por meio da máquina, as habilidades humanas, o que é inerente ao processo estrutural do hipertexto eletrônico. Porém, a ideia de uma disposição não linear de dados que pudessem ser acessados de várias tomadas é mais remota. As pesquisas de Paul Otlet em busca de uma catalogação do conhecimento que obedecesse não a uma organização temática ou ao modo como é concebido nos livros, mas que apresentasse múltiplas possibilidades de entrada se relacionam intrinsecamente com as questões inerentes ao hipertexto digital.

---

<sup>120</sup> “Assim, a ciência pode implementar as maneiras pelas quais o homem produz, armazena e consulta o registro da raça”. (Tradução nossa).

Assim, a ideia de rede se mostra, desde o início, coerente com a proposta das ligações múltiplas: no projeto de Paul Otlet, se encontra o anseio de romper com a hierarquia ditada pelos escritores quando da organização de seus livros. Esse anseio, por sua vez, também não é inédito. A sua forma de concretização até pode ser nova, mas a conexão dos saberes, independentemente de modos de aproximação, é tão antiga quanto o próprio conhecimento. Na verdade, a divisão que se faz entre eles é que é nova, embora já esteja sendo questionada há várias décadas.

Se se observar bem, antes da divisão do saber em disciplinas, o conhecimento era considerado sem muitas fragmentações. Lendo uma obra de Platão ou mesmo as tragédias gregas, não é possível observar limites definitivos entre filosofia e literatura. Como afirma Paulo Margute em palestra,<sup>121</sup> é difícil dizer se o texto de Platão é literatura ou filosofia, pois funciona em ambos os contextos.

A ideia do conexismo, da interação, da comunicação em tempo real e de pesquisas diversas com todo um “novo” aparato tecnológico possibilita ao “usuário” uma relação hipertextual com o saber. A estrutura reticular pode ser entendida como uma tentativa de recuperar, de revalorizar as relações entre conhecimentos, de fazê-los dialogar.

Foucault afirma que, na época da *divinatio*, todas as coisas existentes mantinham, para o homem, uma relação entre si, mesmo quando não apresentavam nenhum traço de semelhança. Admitia-se um sistema global de correspondências acontecidas de forma natural. As palavras eram as coisas. Uma linguagem havia sido distribuída no mundo por Deus e, ao homem, caberia a tarefa de fazer o seu levantamento.

Esse conhecimento da adivinhação do divino, questionado quanto à sua confiabilidade, foi, aos poucos, sendo substituído pelo provável. Dom Quixote, segundo Foucault, é uma das primeiras obras modernas, pois “vê-se a razão cruel das identidades e das diferenças zombar incessantemente dos signos e das similitudes” (FOUCAULT, 2007, p. 73).

É, sobretudo, no século XVII que o pensamento deixa de se mover pela semelhança como forma de saber. O pensamento cartesiano recusa a semelhança em prol de uma teoria da comparação menos ingênua e mais pautada na comprovação em termos de identidades e diferenças. O saber rompe com seu parentesco com a *divinatio*. Entra em jogo a questão da arbitrariedade dos signos. “O saber já não tem mais que arrancar a Palavra aos lugares desconhecidos onde ela porventura esteja oculta” (FOUCAULT, 2007, p. 91). Assim,

---

<sup>121</sup> Palestra proferida por ocasião da disciplina: “Operadores reticulares e objetos complexos: literatura comparada, saber contemporâneo e transdisciplinaridade” ministrada pela professora Dra. Maria Antonieta Pereira, no curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, 2002-2003.

certa ideia de rede passa a existir, segundo Foucault. Isso talvez se deva à tentativa de reaver, de algum modo, procedimentos dos processos das similitudes.

[...] A dissociação do signo e da semelhança no início do século XVII fez surgir essas figuras novas que são a probabilidade, a análise, a combinatória, o sistema e a língua universal, não como temas sucessivos engendrando-se ou repelindo-se uns aos outros, mas como uma rede única de necessidades [...] todas as representações estão ligadas entre si como os sinais; em conjunto, formam como que uma imensa rede; cada uma na sua transparência apresenta-se como sinal daquilo que representa (FOUCAULT, 2007, p. 95).

Observando-se bem, o próprio saber e o pensamento não acontecem de forma linear, mas a partir de sistemas de correlações. A estrutura em rede tem a ver com esquemas cognitivos e é construída de forma semelhante ao modelo de funcionamento dos neurônios. O que se faz ao escrever um texto linear é tentar organizar formalmente as ideias, distribuídas em rede e até, de certa forma, aleatoriamente na mente, de modo que elas possam ser acessíveis a outras pessoas. Como afirma Ted Nelson,

*The structure of ideas* is never sequential; and indeed, our thought processes are not very sequential either. True, only a few thoughts at a time pass across the central screen of the mind; but as you consider a thing, your thoughts crisscross it constantly, reviewing first one connection, then another. Each new idea is compared with many parts of the whole picture, or with some mental visualization of the whole picture itself<sup>122</sup> (NELSON, 1987, p. 1/16).

Em sua realização em computador, o hipertexto conta com as antecipações de redes de telecomunicação como a ARPANET ou BITNET, realizados nas décadas de 1960 e 1970. Já se tratava de uma espécie de protótipo da rede mundial de computadores atual, pois os assinantes da rede poderiam trocar mensagens com pessoas de lugares remotos.

George Landow (2006) parece partir dos três conceitos supracitados inerentes ao *Memex* (organização da informação por livre associação, acesso por várias entradas e abertura para contribuições do leitor ao texto) para suas reflexões. Apoiando-se em conceitos de Roland Barthes, Foucault, Ted Nelson e Jacques Derrida, dentre outros, o autor faz alguns esclarecimentos importantes para o presente estudo quanto à reconfiguração do texto, o papel do autor e as mudanças nos processos de envolvimento do leitor. Para a presente seção, retomam-se os pontos em que o autor aborda questões a respeito da configuração do texto.

---

<sup>122</sup> “A estrutura das ideias nunca é sequencial; e de fato, nossos processos de pensamento também não são muito sequenciais. Verdadeiramente, apenas alguns pensamentos de cada vez atravessam a tela central da mente; mas enquanto você considera uma coisa, seus pensamentos a marcam constantemente, revendo primeiro uma conexão, depois outra. Cada ideia nova é comparada com muitas partes da imagem completa, ou com alguma visualização mental da imagem total em si.” (Tradução nossa).



Landow lança mão das teorizações de Barthes quando, em *S/Z*, esse autor enfoca o texto composto por blocos significativos de palavras e/ou imagens (*lexias*) que podem ser acessados de muitas maneiras numa textualidade sempre aberta que, por sua vez, possibilita a pluralidade do texto. Os pontos amarrados por *links* são chamados, assim, de *lexias*. Barthes afirma que “toda imagem é polissêmica e pressupõe, subjacente a seus significantes, uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros. [...] uma *lexia* mobiliza diferentes léxicos”<sup>123</sup> (1990, p. 32, 38). Para ele, no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras e, na fotografia, por linhas, superfícies, matizes.

Lúcia Leão aborda três tipos de variações quanto às *lexias*: “quanto aos limites que a *lexia* pode adquirir; presença ou não de diferentes graus de hierarquia na organização e concepção das *lexias*; e [...] os tipos de relacionamentos que podem ocorrer entre diferentes *lexias*” (2002, p. 27).

Foucault vê o texto como um organizador de rede e links internos e externos (considerando a possibilidade de diálogo entre textos): “it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network [...] network of references” (*citado por* LANDOW, 2006, p. 23).<sup>124</sup>

Em *Literary Machine*, Ted Nelson afirma que, na sua constituição (inclusive já prevista no projeto *Memex*), o hipertexto já conta com a possibilidade de apresentar textos de naturezas semióticas diferentes. Como percebe Landow, o modo como Ted Nelson propõe a existência do hipertexto tem a ver com o conceito de descentramento trabalhado por Derrida.

As ideias de Derrida acerca da desconstrução, da disseminação são constantemente retomadas pelo teórico. O conceito de hipertexto como um conjunto denominado metatexto, dada a sua característica recorrente de autorreferência, vem do conceito de descontinuidade derridiana (LANDOW, 2006, p. 54). *In Memoriam Web* (1992), do próprio Landow, exemplifica esse ponto de vista, uma vez que, por meio da programação, ensinou-se apresentar uma organização não linear por meio da ligação entre as seções, como a 7 e 119, 2 e 39 do poema de Tennyson (de mesmo título) que, no original, já não se apresentava como um texto linear (Cf. LANDOW, 2006, p.74).

---

<sup>123</sup> Segundo Barthes, “o significante de apoio será recitado em uma sequência de curtos fragmentos contíguos, que aqui chamaremos *lexias*. [...] Cada *lexia* deverá conter no máximo três ou quatro sentidos. [...] a *lexia* e suas unidades formarão, assim, uma espécie de cubo com facetas, recoberto pela palavra, pelo grupo de palavras, pela frase ou pelo parágrafo, em outras palavras, pela linguagem, que é seu excipiente “natural” (1990, p. 38-48).

<sup>124</sup> “É alcançado em um sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede [...] rede de referências”. (Tradução nossa).

Conforme Landow, observando-se as formas discursivas da prosa acadêmica em formato eletrônico, pode-se organizá-la em três classes. Na sua forma mais simples, o texto é disponibilizado sem ligações em uma página *HTML*. No segundo tipo, há a criação de *links* que remetem o leitor para textos similares. A terceira classe abarca trabalhos com caráter de rede com várias *lexias* interligadas abrindo espaço para que o leitor possa navegar, ler e se aprofundar em áreas de seu interesse (2006, p. 77).

Saindo do plano estritamente acadêmico, o *weblog* é um exemplo detalhadamente analisado por Landow, dadas as suas possibilidades de ligações reticulares, abertura para participação de usuários em tempo real, além da problematização entre público e privado (2006, p. 82). Como o autor ainda lembra, o hipertexto implica a presença de um leitor mais ativo (2006, p. 82).

[...] one who not only chooses her reading paths but also has the opportunity (in true read-write systems) of reading as someone who creates text; that is, at any time the person reading can assume an authorial role and either attach links or add text to the text being read.<sup>125</sup>

O hipertextual, junto com suas derivações, mais que um modo de ser da espacialidade eletrônica, aponta para uma virada paradigmática das práticas textuais da contemporaneidade. Desde o seu aparecimento, ele vem demarcando mudanças epistemológicas de grau bem semelhante ao acontecido quando da invenção de Gutenberg e demonstrando que os sistemas hierárquicos advindos dessa última não funcionam com o modo de ser das redes, sobretudo quando fronteiras e limites passam a não existir mais.

As explanações teóricas de Jay David Bolter, já retomadas no capítulo anterior quando se enfocou a escrita digital, se encontram em consonância com o presente enfoque, sobretudo, no que diz respeito às *lexias*. Como afirma o autor, “a hypertext consists of topics and their connections, where again the topics may be paragraphs, sentences, individual words, or indeed digitized graphics” (1995, p. 111).<sup>126</sup>

Outra questão importante reconhecida por Bolter é a historicidade do hipertexto quando se consideram, por exemplo, as possibilidades que os textos, aos serem escritos, poderiam apresentar, mas que ficavam apenas latentes, dada a impossibilidade de materializá-

---

<sup>125</sup> “[...] aquele que não apenas escolhe caminhos de sua leitura, mas também tem a oportunidade (em sistemas de ler-escrever verdadeiros) de ler como alguém que cria o texto; isso significa que, a qualquer momento, o leitor pode assumir um papel autoral e ainda anexar *links* ou adicionar texto ao texto que está lendo.” (Tradução nossa).

<sup>126</sup> “Um hipertexto é composto de tópicos e as suas conexões, onde novamente os tópicos podem ser parágrafos, frases, palavras isoladas, ou mesmo gráficos digitalizados”. (Tradução nossa).

-las (1995, p. 114). A hipertextualidade lida com estratégias textuais já sugeridas antes da invenção do computador. Basta lembrar de *Un coup de dés*, de Mallarmé, para comprovar isso.

Em consonância com o que há de descentramentos nas elucidações de Landow, encontra-se o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari ao qual o autor faz referência. Retomam-se, juntamente com esse conceito, as ideias de Pierre Lévy (explicitamente inspiradas no conceito de rizoma).

O rizoma, um conceito vindo da biologia, se baseia na leitura e na escrita, no livro em si. Os autores iniciam seu discurso afirmando ser o livro um agenciamento maquínico em constante contato com outros agenciamentos. Um *corpo sem órgãos*, “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (1995, p. 13). Há a consideração, por parte dos teóricos, de três tipos de livros, de acordo com esta estrutura de agenciamentos: o livro-raiz, o livro-radícula e o livro-rizoma.

O primeiro livro é baseado na lógica binária em que um se torna dois que se tornam quatro que, por sua vez, se tornam oito e assim sucessivamente em relações biunívocas. É formado por raízes pivotantes aparentemente não dicotômicas. É um modelo que não compreende a multiplicidade, pois sempre haverá uma raiz principal.

O segundo livro baseia-se numa raiz-radícula ou raiz-fasciculada. A raiz principal abortou enxertando-se a ela uma multiplicidade de raízes secundárias, ou seja, presas a uma estrutura, porém, sem conexões entre si. Trata-se de uma multiplicidade falsa, uma vez que se continua com uma estrutura linear em séries e um esquema circular de totalizações, uma vez que ainda há raiz principal. Em outras palavras, a dualidade permanece como ambivalência.

Já o terceiro, o livro-rizoma, é baseado na lógica do acentramento e da quebra de hierarquias. Este livro não é nem uno nem múltiplo (no sentido do Uno do qual deriva ou a ele são acrescentadas séries), mas pluridimensional, possuindo estrutura de rede tanto interna como externamente, e está situado num sistema reticular mais abrangente cujas raízes mantêm conexão entre si. Dada a sua multiplicidade, a imagem do rizoma é, das três imagens apresentadas pelos autores, a que melhor se aproxima da estrutura do hipertexto.

Os princípios do rizoma: conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura assignificante, cartografia e decalcomania aparecem na metáfora do hipertexto. Pierre Lévy, por exemplo, fala de metamorfose, heterogeneidade, multiplicidade e de encaixe das escalas, exterioridade, topologia e mobilidade numa explícita intertextualidade com Deleuze e Guattari, como se pode ver a seguir.

O princípio do conexionismo está presente em ambas as teorias, pois prevê um sistema em que os fios que formam a rede estão todos conectados entre si formando nódulos que também são formados por estruturas reticulares com seus nós e, assim, sucessivamente.

Na heterogeneidade, os agenciamentos coletivos de enunciação são considerados maquínicos (para Deleuze e Guattari) no sentido de que não há corte radical entre regimes de signos e seus objetos. As conexões, os nós formados das relações reticulares, são heterogêneos para Lévy, no sentido de pertencerem a sistemas semióticos diversos.

Devido ao seu caráter mutante, a multiplicidade aparece tanto no rizoma quanto no hipertexto. A rede é rizomática, sem pivô ou unidade. Não há definições claras para sujeito ou objeto, há grandezas, dimensões que, ao crescerem e ao se conectarem umas às outras, se reconfiguram constantemente. A multiplicidade se define pela linha de fuga segundo Deleuze e Guattari. Nesse sentido, Lévy fala de uma exterioridade onde a rede não possui uma unidade orgânica e sua composição e recomposição dependem de uma outra exterioridade: adição de novos elementos, conexões com outras redes.

Numa estrutura reticular, as rupturas, os cortes ou mesmo as linhas de fuga, estão presentes o tempo todo. Em decorrência do princípio da multiplicidade, o rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retomado segundo uma ou outra de suas linhas. Lévy fala de uma topologia: no hipertexto, tudo funciona por proximidade, por vizinhança. Não há espaço universal homogêneo. Há, ao contrário, fluxos desterritorializados.

[...] todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc., mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de remeter umas às outras. Daí o fato de não se poder mais lidar com dicotomias ou dualismos (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 18).

Deleuze e Guattari falam de um mapa que pode ser assediado por qualquer uma de suas entradas, é desmontável, reversível e suscetível de receber modificações constantemente. Lévy fala sobre o princípio da metamorfose quando considera a rede em constante construção/renegociação.

Ambas as teorias vislumbram uma mobilidade dos centros: a rede não apresenta um centro, mas diversos centros “como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas” (LÉVY, 2001, p. 26). Ambas as teorias evitam os sistemas arborescentes, hierárquicos e centralizadores para propor formas acentradas aparentemente caóticas.

Não há dúvidas de que as ideias dos três autores acima referidos (Deleuze, Guattari e Lévy) contribuem para o entendimento da natureza do hipertextual, porém, Landow faz algumas reservas quanto à aplicabilidade do conceito de Deleuze e Guattari. Quando Deleuze e Guattari abordam rupturas assignificantes, vê-se encarnada a característica da imprevisibilidade e descontinuidade. Quando os autores falam sobre não haver início ou fim no processo, algumas dificuldades se instalam, pois nem todos os hipertextos são assim. Há aqueles de estruturas mais simples que não apresentam a infinidade de nós presentes no rizoma.

Porém, há que se lembrar que Deleuze e Guattari não estavam enfocando explicitamente o hipertexto. Se se quer aplicar o conceito de rizoma para o entendimento desse tipo de textualidade, que se aplique, então, aos modelos hipertextuais mais abertos. O próprio Landow, ao fazer tais reservas, indica a *WWW* como esse grande hipertexto que se realiza conforme o modelo rizomático.

Observando essa trajetória teórica, é possível perceber que, ao falar de hipertexto, fala-se, automaticamente de espacialidade-retícula, e que, em todas as suas concepções, esse tipo de textualidade é aplicável ao espaço digital. Além disso, a distribuição das *lexias*, as suas interligações, o modo peculiar de acesso ao texto são questões de impossível reflexão sem se considerar o elemento espaço. Isso confirma a ideia de que o texto eletrônico é, por excelência, um texto-espaço (capítulo 5).

É preciso que se entenda ainda que o hipertexto representa um modo de pensamento diagramático próprio da contemporaneidade ao mesmo tempo que contribui para que mudanças sejam operadas na textualidade, além de possibilitar explorações estéticas interessantes. Como Lembra Michel Joyce,

hypertext is, before anything else, a visual form. Hypertext embodies information and communications, artistic and affective constructs, and conceptual abstractions alike into symbolic structures made visible on a computer-controlled display. These symbolic structures can then be combined and manipulated by anyone having access to them<sup>127</sup> (JOYCE, Michael, 1998, p. 19).

Joyce ainda lembra a importância do hipertexto como ferramenta expressiva e estética. “A constructive hypertext should be a tool for inventing, discovering, viewing and testing multiple, alternative organizational structures as well as a tool for comparing these

---

<sup>127</sup> “O hipertexto é, antes de qualquer coisa, uma forma visual. O hipertexto abrange, igualmente, informações e comunicações, constructos artísticos e afetivos e abstrações conceituais dentro de estruturas simbólicas tornadas visíveis em um monitor controlado por computador”. (Tradução nossa).

structures of thought with more traditional ones and transforming one into the other”<sup>128</sup> (JOYCE, Michael, 1998, p. 42-43).<sup>129</sup>

Feita a retomada teórica do hipertexto, passa-se, então, à análise de experimentos. Para fins didáticos, além dos elementos já explicitados e que farão parte da metodologia de análise, serão observados os modos como as lexias se conectam.

#### 6.6.1.1 *Aleer*

*Aleer* (FIG. 36),<sup>130</sup> “Antilogia laboríntica”, de André Vallias, é um poema hipertextual criado para fazer parte da exposição *Arte e tecnologia: mediações*, do Instituto Cultural Itaú de São Paulo, em 1997. O experimento prima pela sutileza com que seu autor conseguiu unir poesia e metalinguagem. Trata-se de um trabalho feito há mais de dez anos, mas cuja análise se faz necessária, pois, sendo de natureza metalinguística, contribuirá para entender a natureza da linguagem que lhe dá sustentação (a espacialidade-retícula).

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, podem-se observar, mais precisamente em se tratando dos operadores da apresentação, as seguintes características: conforme a exploração hipertextual, o trabalho é dividido em lexias e cada uma delas possui uma apresentação própria. Algumas contêm texto informativo, outras imagens, poemas, exploração do pensamento matemático, dentre outras possibilidades.

Quanto aos configuradores da espacialidade, em sua categoria operadores do funcionamento, nota-se que, inicialmente, aparece na tela, em paronomásia, as palavras “*aleer*” e “*aller*” (ler ou ir) para que o leitor escolha, clicando numa das duas, a direção de leitura. Assim, sucessivamente, a cada nova seção que lhe é apresentada, de dobra em dobra, ele encontra diversos textos, imagens relacionadas aos textos e lexias que ele pode acessar para ter novas informações, uma espécie de mapa ou uma estrutura em forma de diagrama que o leva a outras lexias.

---

<sup>128</sup> “Um hipertexto construtivo deve ser uma ferramenta para inventar, descobrir, visualizar e testar estruturas múltiplas, alternativas ou organizacionais, bem como uma ferramenta para comparar estas estruturas de pensamento com as mais tradicionais e transformando uma em outra.” (Tradução nossa).

<sup>129</sup> Vale a pena lembrar que o primeiro programa para a criação de narrativas hipertextuais, o *Storyspace* é de autoria de Michael Joyce, Jay David Bolter e John B. Smith e licenciado para Marcos Bernstein de Eastgate Systems. *Afternoon, a story*, de Joyce, primeira narrativa realizada por meio do *Storyspace* é referência para construções de ficção, dada a ousadia da proposta para a época.

<sup>130</sup> Disponível em: <<http://www.refazenda.com/aleer/>>. Acesso em: mar. 2010.

No nível da referência, o objeto imediato é multifacetado, pois, em cada *lexia*, ele se apresenta de modo diferente.

O objeto dinâmico se define como uma exposição poética de uma reflexão crítica sobre o exercício de criação/recepção da poesia. Por isso mesmo, no título, já são apresentadas as duas opções que marcam o processo: ler ou ir. Nesse sentido, há duas premissas das quais o experimento parece partir: há que se considerar a liberdade quanto ao modo de acessar o texto ou simplesmente quanto à escolha por não acessá-lo e passar adiante, além da não aceitação do pensamento linear pelo texto poético.

A liberdade de ação do leitor se encontra no primeiro link da palavra “*aller*” por meio de um trecho de Paul Celan: “não leias mais – vê! / não vejas mais – vá”. A espacialidade do texto, assim, já é instaurada logo no início quando o leitor percebe o convite à navegação.

Isso se relaciona diretamente ao interpretante imediato. A reflexão proposta por Vallias aponta para o poema como multiplicidade. Numa das seções do trabalho, aparece o texto “Nós não entendemos Descartes”: a imagem de uma rede lisa representa a página e outra ondulada representa o poema, sugerindo que esse tipo de texto “deforma a página”, ou seja, tira-a de sua linearidade. Poesia e superfície não combinam, o poema não suporta qualquer acomodação às ideias lógico-dicotômicas que Descartes representa. Ao contrário, se exercita para negar o linear, o discursivo, desestabilizando regiões de certeza. Essa rede, juntamente com uma outra formada por múltiplas ondulações e que aparece insistentemente nas *lexias*, funciona como metáfora perfeita do espaço estriado que a poesia, por si mesma, instaura e, também, das manifestações poéticas em meio digital.

Dessa forma, os sinais aparecem em seções do texto conceituando a poesia, quer seja por meio da linguagem informativa, quer seja por meio de textos poéticos, como implosão de sentidos e formas em liberdade. Os qualissinais também trabalham nessa direção quando, por exemplo, tomando as constantes remissões que as *lexias* fazem entre si, o leitor experimenta a pura qualidade do devir, própria do hipertextual.

Por meio dessas reflexões, demonstra-se o anseio pelo texto aberto e com entradas diferentes. O diagrama (base de *Aleer*), por si mesmo, já aponta para a quebra da linearidade. Pensar por diagrama parece, em um primeiro momento, natural e, portanto, próprio do humano. Porém, o entorpecimento advindo do convencionalismo do linear dificulta, de certa forma, o entendimento de textos diagramáticos.

Há uma trama diagramática que aparece em algumas entradas, um *chart*, um mapa

feito de palitos finos como os usados pelos polinésios.

the polynesians also used  
stick charts to guide them  
on the vast and almost empty  
pacific ocean: a chart of water  
movements, not of land.  
observing the relationship  
between the main waves  
driven by the trade winds  
and the secondary waves  
reflected from an island,  
the navigator could find  
his destination...<sup>131</sup>

Como se vê, não se trata de um mapa como comumente concebido – para localização, para certezas – mas de uma pseudo carta de navegação, pois não é a terra firme que guia, mas as correntezas. Isso se liga diretamente à sugestão de deriva que pode estar presente na navegação hipertextual ou simplesmente quando da leitura de um texto plurissignificativo.

Um dos links da palavra “*aller*” leva ao que Vallias denomina “poema função”.

se [(se p, então q), então p], então p

$[(p \rightarrow q) \rightarrow p] \rightarrow p$ \*

111111 – p e q são verdadeiros  
100111 – p é verdadeiro, q é falso  
0110010 – p é falso, q é verdadeiro  
0100010 – p e q são falsos

Quando se clica no asterisco, entra em cena a frase “poesia não importa o q”, num explícito posicionamento contrário às convenções ou aos sistemas fechados.

Quanto aos efeitos interpretativos, embora o sensório seja constantemente conclamado, não se pode deixar de considerar a importância do simbólico, pois, além de experimentar o poema como campo de possibilidades para ver e/ou ler, o leitor é levado a considerar, em nível reflexivo, a natureza do texto poético. No esforço empreendido pelo leitor em qualquer dos textos das lexias, o interpretante dinâmico energético é canalizado para a reflexão metalinguística que se enseja. E ainda: os modos de exploração da espacialidade se encontram em consonância com a proposta semiótica do experimento. As seções nas quais o

---

<sup>131</sup> “Os polinésios também utilizavam/ gráficos de palitos para orientá-los/ no vasto e quase vazio/ Oceano Pacífico: um gráfico dos movimentos da água,/ e não de terra./ Observando a relação/ entre as ondas principais/ levadas pelos ventos alísios/ e as ondas secundárias/ refletidas de uma ilha,/ o navegador podia encontrar/ seu destino...” (Tradução nossa)



texto se divide se ligam diretamente à discussão metalinguística sobre a ruptura que a poesia faz no linear.

É nesse sentido que o interpretante dinâmico de nível emocional abre espaço para o lógico. O experimento se relaciona com poemas e trabalhos poéticos que discutem as questões da estética ao se constituírem por estratégias autorreferenciais. Embora a metalinguagem poética seja, talvez, tão antiga quanto a própria poesia, ela ainda não tem respaldo do ponto de vista da construção do conhecimento científico.

Porém, como já se discutiu em capítulo anterior, pensar teoricamente por meios estéticos traz grandes avanços para as reflexões acerca da comunicabilidade textual, pois, como no caso de Vallias, a poesia teoriza por meio da aplicação dos próprios procedimentos que se defendem. Isso fica bem claro quando se observa a espacialidade-retícula do texto que se torna desdobrável tal como a ideia defendida ao longo do experimento.

*O livro depois do livro* (1999), de Gisele Beiguelman, ganhador de vários prêmios, de alguma forma, também é um exercício de construção do conhecimento no qual se utilizam, para a exposição do projeto, a própria linguagem que se investiga. Além disso, o trabalho é também uma experiência que se funda sob a égide do questionamento acerca das espacialidades. É um experimento em linguagem hipertextual e visual em que se discutem as narrativas não lineares no que se refere à reconfiguração da obra em si e dos processos de criação e recepção. Em outras palavras, trata-se de um trabalho crítico-teórico que ganha envergadura de experimento, dados os modos de sua realização. O experimento apresenta duas versões: uma impressa e uma eletrônica.<sup>132</sup>

Saindo da linha da metalinguagem, *Storms* (1993), de Eduardo Kac, é um hipertexto limitado quando se consideram as possibilidades de linguagem atuais. Porém, considerando a época em que foi construído, contou com uma exploração interessante daquilo que já estava se desenvolvendo na prosa com mais consistência – a linguagem hipertextual. Por meio de cliques nas letras da palavra *storms*, o leitor vai conhecendo as possibilidades de leitura do texto poético. Uma palavra leva à outra que leva a uma terceira e assim por diante, como na expressão muito utilizada “tempestade de ideias” que, por sua vez, tem a ver com o poema em questão.

Uma pergunta que surge da observação atenta desses experimentos hipertextuais é: onde termina o texto e onde começa o espaço ou as espacialidades? Pelo grau de profundidade com que se posicionam no espaço digital, seria possível levantar, de antemão,

---

<sup>132</sup> Disponível em: <<http://desvirtual.com/thebook/>>. Acesso em: mar. 2010.

uma hipótese: quanto maior for o imbricamento entre texto e espaço, mais o texto se manifestará como prática desse espaço. É o que se pretende comprovar nos dois últimos blocos de análise (espacialidade-retícula em hipermídia e espacialidade-ambiente).

Antes de iniciar a nova seção de análises, há uma questão importante a ser brevemente retomada. Como se percebeu em Vallias, o diagrama é um procedimento explorado em vários experimentos, ora explicitamente como metalinguagem ora de modo mais intuitivo. Ora ele é apenas instrumento de linguagem, ora ela se transforma em poesia. Embora não se detenha em sua análise no presente estudo, são interessantes, nesse sentido, os trabalhos de Jim Rosenberg que experimenta com esse tipo de linguagem desde a década de 1960. Ao acessar os seus diagramas, percebe-se que eles não só se encontram em consonância com os esquemas do pensamento e da expressão da contemporaneidade, mas também propõem, num mesmo plano, várias possibilidades do texto poético, além de se tratar também de uma escrita que se multiplica sem que haja, necessariamente, exclusão de determinados caminhos para que outros se evidenciem. Como quer Cayley,

The materiality of Rosenberg's work resists these reductions in the most obvious and effective way. When his work is space, it is not legible, and it has no emergent, repeatable linearity. Only within restructured time can it be read. Moreover, even less than in the case of hypertext can it be reduced to linearity<sup>133</sup> (CAYLEY, 2006, p. 320).

### 6.6.2 Espacialidade-retícula: poesia-hipermídia

Como a hipermídia é uma ampliação da estrutura e da linguagem do hipertexto, uma vez que esse já teve questões crítico-teóricas retomadas, abordam-se a seguir, brevemente, aqueles aspectos que ela apresenta de diferentes em relação à hipertextualidade, em si.

Em *Hipertext 3.0*, Landow se debruça por um capítulo inteiro sobre as mudanças trazidas pelo hipertexto para o texto e percebe que uma delas (uma das mais importantes) é que, conforme o meio eletrônico, o texto ultrapassa as textualidades verbais apresentando uma

---

<sup>133</sup> “A materialidade da obra de Rosenberg resiste a estas reduções na maneira mais óbvia e mais eficaz. Quando seu trabalho é o espaço, não é legível, e não tem linearidade emergente, repetível. Somente no tempo reestruturado ela pode ser lida. Além do mais, menos ainda do que no caso do hipertexto, pode ela ser reduzida à linearidade.” (Tradução nossa).

proporção maior de informações não verbais. Isso acaba por funcionar como meio para que o texto escape às restrições impostas pela linearidade (2006, p. 83).

É nessa configuração que se encontra a hipermídia. Toma-se como referência para sua reflexão teórica, a pesquisa empreendida por Santaella (2005b) acerca do que ela denomina “matrizes da linguagem e do pensamento”, além de conceitos apresentados por Lúcia Leão (2002; 2005) e o próprio Landow.

Santaella aborda a produção do conhecimento propondo classificações sistemáticas que aproximam a tipologia textual e as categorias fenomenológicas de Peirce. Para ela, as matrizes da linguagem são três: a verbal, a visual e a sonora, e criam possibilidades de aprofundamento analítico em praticamente todas as áreas do conhecimento.

Postulo, portanto, que há apenas três matrizes de linguagem e pensamento a partir das quais se originam todos os tipos de linguagens e processos sógnicos que os seres humanos, ao longo de toda sua história, foram capazes de produzir. “A grande variedade e a multiplicidade crescente de todas as formas de linguagens (literatura, música, teatro, desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura etc.) estão alicerçadas em não mais do que três matrizes” (SANTAELLA, 2005b, p. 20).

A linguagem verbal está para a terceiridade, assim como a visual está para a secundidade e a sonora para a primeiridade num diálogo com as categorias peirceanas e com os tipos de “signos que delas se originam, os mais fundamentais entre eles sendo o símbolo como terceiridade, o índice como secundidade e o ícone como primeiridade. Enfim, a ideia [...] era de que o verbal é uma questão de símbolo, o visual uma questão de índice e o sonoro uma questão de ícone” (2005b, p. 18).

Como se percebe, o verbal está imerso no mundo das abstrações e das mediações das leis; a imagem, quando figurativa, tem natureza referencial e perceptiva e, o som, não representando algo fora de si próprio, participa da linguagem como pura qualidade de sentimento, não tendo capacidade de representação. Cada uma das matrizes teorizadas está subdividida em nove categorias e estas (cada uma) em mais nove, somando 81 categorias das matrizes da linguagem numa relação de simetria com a semiótica peirceana.

A partir das matrizes teorizadas, os textos são construídos por meio de negociações que geram a combinação de procedimentos existentes em cada uma delas. Por exemplo, quando menciona as linguagens múltiplas, a autora afirma que “a multiplicidade variegada das linguagens é gerada a partir de combinações e misturas entre as três matrizes que estão na base dessa multiplicidade” (2005b, p. 21).

É nesse âmbito de multiplicidades geradas pelas confluências das matrizes da linguagem que a hipermídia é conceituada. “Brotando da convergência fenomenológica de todas as linguagens, a hipermídia significa uma síntese inaudita das matrizes da linguagem e pensamento sonoro, visual e verbal com todos seus desdobramentos e misturas possíveis” (2005b, p. 392). Ainda segundo a autora, há quatro traços definidores da hipermídia: hibridização de linguagem, retícula, cartograma navegacional e interatividade (2004a, p.47). Portanto, realmente trata-se de uma ampliação da ideia de hipertexto, além de uma explicitação daquilo que é inerente à própria linguagem: a inseparabilidade da matéria que a constitui, ou seja, de seus elementos motrizes.

[...] O primeiro grande poder definidor da hipermídia está na hibridização das matrizes de linguagem e pensamento, nos processos sígnicos, códigos e mídias que ela aciona e, conseqüentemente, na mistura de sentidos receptores, na sensorialidade global, sinestesia reverberante que ela é capaz de produzir, na medida mesma em que o receptor ou leitor imerso interage com ela, cooperando na sua realização. Por isso mesmo, em uma definição sucinta e precisa, hipermídia significa “a integração sem suturas de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital” (Feldman 1995, p. 4). (SANTAELLA, 2005b, p. 392).

Complementando o percurso do hipertexto, a hipermídia pode levar a linguagem, no computador, às últimas conseqüências, contribuindo, assim, para uma dilatação ainda maior do conceito de escrita, pois elementos sonoros e visuais deixam de ser meramente ilustrativos para funcionarem semioticamente dentro do texto.

Como afirma Marcus Bastos,

expressões como linguagem sonora, linguagem visual ou linguagem verbal sugerem uma separação enganosa entre esses três registros da linguagem. Com a codificação digital, fica claro como as tramas de signos acontecem no mesmo tecido da linguagem, fluxo que se modela em interfaces nas quais predominam determinados arranjos contextuais (BASTOS, 2005, p. iv).

Pensando nisso e nas investigações relacionadas às tecnologias digitais, a hipermídia parece formada da “mesma matéria” que a proposta filosófica de Peter Sloterdijk, pois nela, linguagens de sistemas diversos se friccionam desencadeando a fluidez por meio de elementos próprios de sua natureza, como o randomismo e a aleatoriedade. Como já foi visto, é disso que são constituídas as “esferas-espumas” sobre as quais o filósofo reflete.

A hipermídia trabalha com noções flexibilizadas de tempo e, sobretudo, de espaço. Nela, o sujeito pode habitar vários espaços, deslocar-se sob várias perspectivas de leituras, inclusive podendo escolher em relação a quais espaços vai submergir e em quais vai

imersão. A experiência e a reflexão da estética na hipermídia permitem quebrar postulados fechados não só da criação artística, mas também da construção do pensamento científico.

Quando no ciberespaço, as possibilidades exploratórias da hipermídia se multiplicam, pois se pode supor que há, em sua constituição, um espaço aberto para ser preenchido (espaço como recipiente) e ainda contar com o caráter de mediação que o meio ciber oferece. Assim, além de se abrir ao devir, a hipermídia pode trazer para a poesia em meio digital aquilo que, em primeiro lugar, deve caracterizar esse tipo de texto: a invenção.

Desse modo, a hipermídia pode significar um caminho de investigação na linguagem para a concepção de experimentos poéticos, de fato, cibertextuais, no sentido em que pensa Aarseth, ou seja, como uma possibilidade ergódica.

[...] as linguagens antes consideradas do tempo – verbo, som, vídeo – espacializam-se nas cartografias líquidas e invisíveis do ciberespaço, assim como as linguagens tidas como espaciais – imagens, diagramas, fotos – fluidificam-se nas enxurradas e circunvoluções dos fluxos. Já não há lugar, nenhum ponto de gravidade de antemão garantido para qualquer linguagem, pois todas entram na dança das instabilidades. Texto, imagem e som já não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns nos outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornam-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhe emprestava. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas (SANTAELLA, 2007, p. 24).

Em consonância com as ideias acerca de hipertexto apresentadas anteriormente e, as formulações de Santaella, percebe-se a urgência de se tratar a hipermídia, antes de qualquer consideração, como uma linguagem espacializada. Se há poemas digitais que se constroem de modo hipermidiático, um dos melhores caminhos para sua abordagem, é a percepção de suas explorações quanto à espacialidade.

Pode-se afirmar que a linguagem nobre no meio computacional é a hipermídia – aquela que consegue explorar as potencialidades desse meio com argúcia. Conseguir trabalhar com poesia em linguagem realmente hipermidiática é uma perspectiva interessante para atender as demandas da poética contemporânea e suas hibridizações. Assim, é possível pensar a poesia digital que consiga atingir esse fator compondo-se não pela soma de meros fragmentos, mas pela sustentação semiótica coerente que atinge seu objetivo e sua natureza de ser.

Uma outra questão interessante para pensar a hipermídia, bem como o caráter hipertextual, é considerar que ambos retomam hoje as postulações dos labirintos praticados largamente na Idade Média. O labirinto tem sido, de todas as metáforas, a que melhor

representa o espaço intrincado das redes telemáticas atualmente, dada a complexidade que ele sugere. Há o prazer de se perder, de se encontrar, de poder navegar à deriva ou mesmo de escolher uma mudança de percurso a qualquer momento. Como afirma Leão, "o labirinto responde a um apetite de descoberta; a sua exploração é o arquétipo do espírito de investigação" (2005, p. 113).

A escrita, que já é espacializada no hipertexto, tem essa característica ainda mais acentuada na hipermídia. Não se trata de um mero jogo ilustrativo, mas de uma imbricação profunda entre linguagens no sentido de ampliar as possibilidades do "labirinto". Nesse sentido, a espacialidade-retícula apresentada na hipermídia é uma ampliação daquilo que já se podia ver implicado no espaço do hipertexto.

Um trabalho pioneiro em se tratando de hipermídia, (inclusive, *citado por LANDOW, 2006, p. 89*), é *Interpoesia*, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo. O expectador tem acesso à obra por meio de cliques em *links* que o levam às seções do trabalho. O experimento é composto a partir de procedimentos intersigníficos e interativos numa fusão de gêneros que leva à não linearidade. Num mesmo processo se hibridizam poemas visuais, sonoros, textos teóricos, informações enciclopédicas, ficção e jogo. O que se vê é a evidência do trânsito de signos das mídias digitais. Signos de sistemas semióticos diferentes funcionam quase sempre juntos no experimento, sendo a proposta do trabalho, realmente, intersemiótica. O expectador experimenta desde o susto de ver a imagem de um tigre aparecer abruptamente na tela com um clique no nome do animal, até o desafio de um "Lance secreto" no texto narrativo que leva esse nome e que está configurado como um jogo de xadrez.

#### 6.6.2.1 *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*

Rui Torres, com a colaboração de Nuno M. Cardoso, Jared Tarbell, Filipe Valpereiro, Nuno F. Ferreira, Luís Aly e Sérgio Bairon, apresenta uma relação intrínseca entre explorações técnicas e estéticas por meio do experimento composto por textos de Florbela Espanca em *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste* (FIG. 37).

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, mais precisamente quanto aos operadores da apresentação, pode-se observar que, ao iniciar do poema, o leitor encontra uma tela em branco com um texto sendo apresentado em conjunto com a leitura oral. Na parte

inferior desse quadro, há setas que indicam a possibilidade de interação.

Quanto aos operadores do funcionamento da espacialidade, é importante observar que o poema escrito vai aparecendo verso a verso em sincronia com a leitura oral de Nuno Cardoso. Por meio do cursor, o leitor pode adicionar texturas ao texto ou mesmo retirar aquelas que não lhe agradarem. O texto vai se construindo por meio das interferências do leitor que pode, ainda, escolher um dentre cinco fragmentos de textos de Espanca para ler e ouvir.

Por meio da interação, surgem texturas, cores, a gestualidade da letra, a sobreposição de elementos visuais e de sons e ruídos. Portanto, trata-se de uma proposta na qual elementos são disponibilizados para que o leitor monte a “sua versão” do texto.

Há uma relação de consonância interessante entre as questões da textualidade dos poemas originais e a exploração dos recursos do meio digital disponíveis. Numa espécie de evidenciação da subjetividade em Espanca, a qualidade de sentimento própria de seus poemas reaparece a cada fase do experimento. Em outras palavras, o sinsigno direciona a atenção para traços próprios da poeta.

Nesse sentido, os textos apontam para uma característica muito comum na sua obra, a expressão do subjetivismo de um eu feminino diante de vários temas, dentre eles, no experimento em análise, a questão amorosa. Nesse sentido, a parte da obra a que se tem acesso dá mostras de características mais gerais da estética de Espanca. Trata-se de textos confessionais marcados pela sondagem do eu – todo o texto é marcado pelo posicionamento do eu lírico. Os trechos que aparecem no experimento abordam, de um modo ou de outro, o vazio e a necessidade de preenchimento do eu.

Também se destaca a qualidade da voz que lê os fragmentos de textos, havendo ruídos diversos e sons indexicais. Há também, assim como em outros experimentos já analisados, a apreensão sensória que foge à noção convencional de texto, dada a plasticidade sígnica. As qualidades de sentimentos despertados são da ordem da inquietação, do incômodo, da melancolia, da indistinção.

Trata-se de um experimento em formato de hipermídia e, por conseguinte, já é possível afirmar que o objeto imediato é um complexo de texto, imagem e som. Analisando o âmbito da referência, quanto ao objeto dinâmico, há uma suspensão, pois ele é formado pelos desejos e sensações do eu lírico nas cinco partes que formam o experimento. Trata-se de um objeto dinâmico de difícil apreensão por tratar de estados abstratos, além do fato de o texto ser marcado pela exacerbação da subjetividade.

Como possibilidade do interpretante imediato, há a tentativa de encontro do eu lírico que se perscruta a cada trecho de poema. Assim, como é de esperar da obra de arte, há uma primazia do icônico. Alguns sons disponibilizados ao espectador poderiam ser indiciais, mas, a maior probabilidade é que, na montagem construída pelo leitor, isso se perca em prol da iconização que, por sua vez, faz com que a experiência sensorial se enriqueça e se sobressaia levando consigo também a ampliação da comunicabilidade do texto.

Pode-se dizer que há um conjunto de relações intrincadas entre legissigno e ícone quando se pensa no texto em meio digital. Nota-se a preocupação em trabalhar bem a leitura performática do texto de modo a valorizar os aspectos plásticos e realçar o teor comunicacional. Depois, observando as possibilidades de interação, vê-se a abertura para que o receptor complemente os textos iniciais com explorações de texturas visuais e sonoras. Esse processo pode ser justificado pela proposta estética na medida em que vai criando ecos da voz do eu lírico criado por Florbela e intensificando a interpretação ou mesmo a rasurando. A rasura também pode se tornar importante. Na tentativa de preenchimento do eu lírico diante da existência, há a tentativa do receptor de “preencher o texto”.

Um elemento interessante a perceber é que, em termos de interpretante energético, quanto mais o espectador misturar os recursos disponíveis, mais o texto se aproximará das formas icônicas. Por meio da interação, observam-se signos que passam a comprovar as mutações que o próprio objeto imediato pode sofrer no processo de interação da poesia digital. Nesse sentido, a relação de leitura se dá na direção contrária do que normalmente se costuma ver. Ao invés de se caminhar do icônico em direção ao indexical, ainda que não seja mesmo essa a intenção do receptor, quanto mais ele tentar construir uma cadeia de sentido para o texto por meio da interação, se essa for sua escolha, menos ele poderá encontrá-la. Pode-se perceber que, embora haja imagens referenciais, ao final, o icônico tem primazia. Coincidência ou não, algo similar pode ser encontrado nos textos de Espanca. Quanto mais o eu lírico se exercita na tentativa do encontro de si mesmo, mais ele se frustra diante dos desencontros que a vida proporciona. Portanto, há uma relação de consonância entre a comunicabilidade e a espacialidade exploradas.

Por meio do apelo que o texto faz aos aspectos da secundidade, as espacialidades do texto vão se construindo. É interessante perceber que o texto se constrói por meio da experiência do preenchimento. Além disso, há uma sugestão de ambiência e o que move esse ambiente são os elementos sgnicos que se relacionam de modo indexical com os estados de espírito mostrados pelo eu lírico.



Então, percebe-se que, ao lidar com a programação, o poeta abre o sinsigno, projetando o poema para a expansão do processo de semiose. No caso do experimento em análise, o que surge dessa abertura é uma espécie de semiótica poética genuína. Ou seja, não se trata de uma mera experimentação ou *voyerismo* técnico, mas de um trabalho em que se vê delineada uma intenção comunicacional e até mesmo uma relação entre a cadeia de sentido do texto e a própria experiência do leitor que sente, ou pode sentir, por mediação do trabalho técnico do autor, algo parecido com o que o eu lírico dos textos selecionados de Florbela Espanca diz sentir em termos de desatino (claro, em planos diferentes). E o que faz com que ele tenha essa experiência é a exploração bem planejada da linguagem hipermidiática, como espacialidade que se reverbera durante a atuação do leitor.

#### 6.6.2.2 *O amor de Clarice*

*O amor de Clarice* (FIG. 38) é um poema hipermídia com distribuição em CD-ROM e que, assim como *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, oferece a possibilidade de interação. Encontra-se também na versão de “motor textual” disponível *on line*,<sup>134</sup> possibilitando, nessa versão, um grau maior de ação do receptor. Na versão em análise, o experimento é composto por 36 textos com os quais o leitor pode interagir. Esses textos são poemas de Rui Torres a partir de Clarice Lispector e trechos do conto “Amor”, publicado na obra *Laços de Família* dessa autora.

É mais um experimento de Rui Torres que comprova que lirismo pode continuar fazendo parte do texto poético quando no meio digital. Observando os elementos configuradores da espacialidade, mais precisamente os operadores de sua apresentação, pode-se observar, em todos os poemas ou fragmentos textuais, uma textura visual constituída pela sobreposição de trechos de textos de Clarice Lispector. Já no sumário, cujos itens se movem de um lado para outro, tal textura se faz presente. Há vozes sobrepostas formando texturas também no plano sonoro. Sons de ambiente e gravações diversas de ruído também se encontram presentes.

Já quanto aos operadores do funcionamento da espacialidade, percebe-se que o receptor pode interagir com o experimento por meio do cursor.

---

<sup>134</sup> Disponível em: <[http://www.telepoesis.net/amorclarice/v2/amor\\_index.html](http://www.telepoesis.net/amorclarice/v2/amor_index.html)>. Acesso em: jan. de 2010.

Analisando o nível da referência, o objeto imediato pode ser percebido, no seu nível icônico, como a pura qualidade das imagens videográficas que ora aparecem com o referencial desfocado, ora simplesmente não apresentam qualquer referente. Isso se dá também por meio da qualidade do som e do trabalho com os signos verbais que se inscrevem na tela. Como já se viu anteriormente, essa junção é típica da hipermídia.

No nível indexical, o objeto dinâmico, conhecido por meio da referência, são os fragmentos do conto “Amor”, de Lispector. Considerando o referente desse conto, percebem-se as experiências da personagem Ana, na descoberta de si mesma enquanto “ser” e as reflexões que isso causa. Assim, Toda a experiência estética se apresenta voltada para o estado de obnubilação ou de revelação no qual a personagem Ana se encontra ao longo do conto.

No nível simbólico, percebe-se a tradução do texto verbal de Lispector para hipermídia e, mais que isso, que tal tradução é construída em consonância com a comunicabilidade do texto original.

Quanto aos efeitos interpretativos, pode-se dizer que, como em outros experimentos já analisados e comentados, sobressai, inicialmente, em *Amor de Clarice*, a pura qualidade do experimento e a implicação da interatividade.

Em termos de interpretante imediato, têm-se textos que vão se atravessando, se rasurando, imagens fugidias ou aquelas cujo referente não chega a ser, de fato, reconhecido, imagens em *loop* – trata-se de uma montagem em que todos os elementos encontram-se em estado de imbricação semiótica.

A experiência do fugidío, da vida que, de repente, se mostra insignificante, a quase euforia de uma nova descoberta, o pensamento que não se cansa de perscrutar, aspectos que aparecem no conto de Clarice Lispector, de alguma forma, se encontram nas explorações de linguagem do experimento.

O interpretante dinâmico energético tem uma força incontestável quando se considera a possibilidade de interação do leitor, embora ainda não haja participação, de fato, na constituição do experimento, sobretudo ao se considerar que a presente versão analisada foi disponibilizada *off line* – em CD-ROM.

No nível do interpretante dinâmico, em sua subdivisão interpretante lógico, percebe-se que a base de sustentação da estética do experimento, bem como da abertura à interatividade, residem nos aspectos da poesia combinatória que, na versão analisada, conta com a possibilidade de o leitor ouvir a textura sonora que ele mesmo vai construindo ao clicar

sobre os versos apresentados na tela. Em sua versão *on-line*, porém, esse experimento encontra uma abertura maior, pois listas de palavras em partes específicas dos versos permutam-se, podendo gerar um número significativo de poemas.

A exploração da espacialidade, nesse experimento, reside, sobretudo, na criação de uma ambiência que, acessada pelo leitor, permite que ele possa ouvir uma versão do texto que ele mesmo cria por meio do uso do cursor.

Algumas considerações importantes precisam ser feitas em relação ao terceiro bloco de análises que se desenvolveu nessa seção.

O primeiro fato detectado, logo no início do desenvolvimento dessa parte, foi a complexificação que a espacialidade-retícula pode trazer para os experimentos, dada a potencialização do connexionismo que ela proporciona, bem como conceitos mais abertos de espacialidade.

A ideia de rede tem uma tendência a posicionar o participante num papel de maior relevância, dadas as maiores possibilidades de escolha que se ampliam a ponto de o leitor poder compor uma espécie de versão sua do experimento que ele tem diante de si, o que se pôde ver, por exemplo, em *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, de Rui Torres.

A exploração da linguagem, assim, se encontra em consonância com a natureza do espaço no qual ela se encontra que, por sua vez, é multifacetado, plurissignificativo podendo evidenciar relações de abertura à multiplicidade sígnica.

Por outro lado, com a exploração reticular, a textualidade passa a assumir um estado de maior fluidez, de flutuação, pois se passa a lidar com a ideia de textos possíveis, mesmo que não haja grandes interferências do leitor na materialidade do texto. Assim, é possível caminhar em direção a um pensamento mais aberto e sem exclusões, o que, diga-se de passagem, quebra com estereótipos advindos da cultura ocidental cartesiana da não contradição. Em outras palavras, isso significa, numa conjuntura maior, uma abertura em nível de cultura, pois, quando se passa a lidar com conceitos e verdades que não são previamente estabelecidos, e, mais que isso, quando as ideias passam a poder funcionar em todos ou na maioria de seus modos de enfoque, certamente, há uma abertura do pensamento e dos procedimentos.

Quando se considera a exploração da hipermedialidade, além de poder tornar o texto mais interessante ao leitor, quando bem explorada, ao invés de tornar óbvias algumas relações entre signos (o que é muito comum quando se fazem transposições de procedimentos

para o meio digital, mas sem a devida consciência semiótica do processo), faz com que elas se enriqueçam substancialmente.

Na espacialidade-retícula, o espaço se desdobra e o texto e a textualidade acompanham esse movimento de multiplicação. Por isso, torna-se importante uma breve parada nas análises para entender um pouco mais a respeito das principais mudanças que têm sido operadas por meio das experimentações poéticas em meio digital para, depois e com mais elementos, finalizar as análises com o enfoque da espacialidade-ambiente.

## CAPÍTULO 7 – TEXTUALIDADES E SUBJETIVIDADES HÍBRIDAS

[...] quanto mais vasto o suporte, mais a assinatura se afasta do sujeito: assinar é, então, suprimir-se a si mesmo, anular o outro.

Barthes

E ao poeta cabe ousar a conquista do desconhecido, habitar a terra-de-ninguém em que as novas linguagens nascem e se multiplicam.

Eduardo Kac

Conforme se pôde perceber no capítulo anterior, há uma mudança perceptível nos fatores da textualidade nos experimentos analisados. O próprio fato de se redirecionarem processos que, na sua origem, apresentavam função utilitária já contribui para mudanças na materialidade do texto poético (os procedimentos computacionais, por exemplo).

Para a emergência das textualidades e, mais especificamente, de uma sintaxe do espaço em poesia, em termos da criação de ambiências, podem-se destacar alguns pressupostos básicos: a emergência da semiotização do programa tanto na estruturação como na criação; diferentes modos de exploração e percepção no espaço por meio de mudanças no quesito acesso ao texto (multidirecionamentos, imersão, além dos critérios já apontados no presente estudo até aqui) e, por fim, aplicação do conceito de “habitação” na constituição do poema. Segue-se, então, à reflexão sobre os dois primeiros itens e se encaminha a discussão do terceiro para o próximo capítulo, dada a sua complexidade.

O programa tem uma função fundamental na medida em que contribui decisivamente para a sintaxe do texto e, assim, possibilita que o leitor assuma novos papéis. Embora o poeta não saiba programar, conhecer as possibilidades de exploração que a computação pode oferecer faz com que os experimentos apresentem muito mais consciência e consistência semiótica.

Na verdade, o ideal é que o poeta entenda (mesmo que superficialmente) de programação, pois, assim como a pena, o lápis, a máquina de escrever ou o teclado do computador no processo de escrita convencional, o programa tem se tornado ferramenta essencial para quem queira trabalhar com poesia digital, pois sua atuação pode interferir diretamente não só na linguagem, mas na própria constituição do objeto estético. Nesses casos, o programa deixa de ser mero aparato para funcionar semioticamente.

Essa semiotização, além da exploração consciente do espaço, pode ser decisiva para a consistência do experimento e a saída do fetiche tecnológico que impera quando do surgimento de uma determinada exploração midiática. Poeta não é aquele capaz apenas de se adequar à linguagem que experimenta, nem tampouco o gênio com dom inato, mas aquele que se dispõe a “reprogramar” a linguagem para além de convencionalismos ou técnicas. A respeito disso, Rui Torres afirma que

nossos grandes poetas, Herberto Helder, Fernando Pessoa, dominavam completamente as ferramentas. Mas, a ferramenta é a mesma, é a linguagem que tem agora novas possibilidades de configuração. Eu acho que todos os poetas que querem trabalhar nesta área, que é a “literatura material”, devem conhecer linguagem de programação, assim como os poetas concretos conheciam a linguagem da publicidade, *design* gráfico, etc. Agora, um poeta que queira continuar a dominar a sua própria linguagem não precisa saber linguagem de programação para ser considerado poeta. [...] <sup>135</sup>

Retomando as ideias de Arlindo Machado, concluí dissertação de mestrado com o parágrafo abaixo.

A videopoesia é um exemplo de que tecnologia e arte podem “caminhar” juntas numa troca de recursos cada vez mais visível e dinâmica. Trabalhar com a tecnologia para além da questão do utilitário ou previsto, conseguir com a máquina resultados para os quais ela não está, a priori, programada. Hoje é possível perceber e delinear o artístico na sinergia *homem-mundo-máquina*. Relação entre máquina e homem, racional e sensível, matemática e poesia. O poeta passa a ser, cada vez mais, se esta for sua opção, “um designer da linguagem” [nos dizeres de Décio Pignatari]. O que se tem é a realização parcial da profecia de Walter Benjamim de que o poeta do futuro seria uma espécie de poeta iconográfico, um criador de ícones visuais. (CAMPOS, Haroldo citado por ARAÚJO, 1999, p.86), um “ciberpoeta” (FERREIRA, 2003, p. 167).

A poesia digital, bem mais complexa que os exercícios em videografia que o videopoema apresenta, exige ainda mais o posicionamento no ato da criação. Lidando com as possibilidades de exploração de linguagem que os programas oferecem e, sobretudo quando a opção é interferir diretamente nos algoritmos, a consciência crítica acerca dos aparatos é, sem dúvida, decisiva.

Assim, quanto às principais funções delegadas ao programa, percebe-se sua atuação como:

---

<sup>135</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em novembro de 2009.

1. operador das ações criativas: realiza as conexões necessárias à articulação da sintaxe do experimento para, assim, disponibilizá-lo ao leitor;
2. mediador: participa de uma forma mais profunda que a mera conexão e pode ser reconhecido, de modo especial, na poesia generativa;
3. motor ou plataforma de criação: o “propositor” cria um ambiente com elementos facilitadores para que o antigo leitor atue diretamente como autor – não se trata de interatividade apenas, mas de abertura para a criação, de fato. Trata-se da proposta de uma ferramenta para criação.

A textualidade da poesia digital surge do entrelace das categorias de apropriação do espaço (suporte, mediação, entorno físico e virtual) com os tipos de espacialidades surgidos (cenário, tátil, retícula, ambiente) por meio das operacionalizações que se conseguem fazer com as tecnologias cognitivas. Quando se pensa nas questões ligadas aos códigos, como, por exemplo, as pesquisas em *code poetry*, essas observações se tornam ainda mais importantes e mostram possibilidades de reflexão ainda mais complexas.

Numa abordagem desses tópicos acima conforme critérios bem comuns, poder-se-ia listá-los como leitura, interação, participação e construção.

Deduz-se desses esclarecimentos que as textualidades instauradas quando da poesia digital e que se vêm discutindo desde o terceiro capítulo, se fazem por meio, sobretudo, de um redirecionamento dos processos de subjetivação, sendo, portanto, importante retomá-los, assim como também as implicações da pesquisa em interatividade e em interface. É nesse sentido que se encontra o objetivo do presente capítulo.

## 7.1 Subjetividades híbridas

[...] toda penetración profunda en el mundo íntimo presupone la transformación de cuerpos sólidos separados en fluidos mezclables e incorporables.

Peter Sloterdijk

Subjetividade, identidade e interatividade são inseparáveis, sobretudo quando se consideram as demandas tecnológicas atuais, pois, não só a noção de texto, como se viu anteriormente, mas também o conceito de sujeito têm se transformado exigindo um olhar mais

atento quanto as suas peculiaridades. Atualmente, “fala-se de subjetividade distribuída, socialmente construída, dialógica, descentrada, múltipla, nômade, situada, fala-se de subjetividade inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem, etc.” (SANTAELLA, 2005b, p.86).

De um modo geral, a atenção da maioria dos estudiosos do assunto está focada na multiplicidade. Roy Ascott fala de ‘presença virtualizada’, ‘eu individual distribuído’, ‘autor distribuído’ (2002). Para Siegfried Zienlinski, “a subjetividade, tal como ela aparece, teria a possibilidade de ‘ação na fronteira’ que permite, na rede, imaginarmos do interior o que é exterior e do exterior pensar o interior” (COUCHOT, 2003, p. 272). David Rokeby trabalha com o conceito de ‘subjetividade representada’. Há “a ideia de ‘alienação’, isto é, uma subjetividade ‘tomada emprestada’ que permitiria ao sujeito revestir-se de outras identidades, de se hibridar a outros sujeitos” (Derrick de Kerckhove, *citado por* COUCHOT, 2003, p. 273).

Mário Costa (1995) desenvolve a ideia de um sujeito ‘fraco’ ou relativamente ‘dissociado’. “O novo papel devolvido ao artista consistiria, então, não mais exprimir, expor seus sentimentos ou expor seu eu, mas em simbolizar de maneira impessoal a ideia da potência humana tal como ela se manifesta através das tecnologias” (COUCHOT, 2003, p. 273).

Couchot, com base em suas reflexões sobre a interface, pensa na dimensão de um sujeito incompleto, sempre por se construir.

O sujeito não se mantém à distância da imagem, no face-a-face dramático da representação; ele ali mergulha; ele se desfoca, se translocaliza, se expande ou se condensa, se projeta de órbita em órbita, navega em um labirinto de bifurcações, de cruzamentos, de contatos, através da parede osmótica das interfaces e das malhas sem fronteiras das interredes. O sujeito traspasado pela interface é, de agora em diante, muito mais *trajeto* do que sujeito (COUCHOT, 2003, p. 275).

O sujeito tem sua fundação e sua inexorabilidade formalizadas por meio do pensamento cartesiano quando Descartes o institui como alguém que duvida. Se, para esse autor, a dúvida é um dos únicos elementos que não podem ser negados, o sujeito habitado pela dúvida também não pode ser. Talvez, por estar norteado pela dicotomia mente/matéria, escapa ao pensamento cartesiano a multiplicidade que o sujeito pode apresentar.

Estando a concepção de sujeito atrelada à mente e até mesmo abordada de modo exaustivamente metafísico por diversas culturas, ela escapa constantemente quer seja às ciências clássicas que consideram seu aparecimento um erro que pode desconstruir o discurso,



quer seja às ciências humanas que, no século XX, também a substituíram por outros mecanismos. Na psicologia, o conceito de sujeito é substituído por comportamento; na antropologia, ele dá lugar a estruturas (MORIN, 1996, p. 46).

Edgar Morin, partindo de um complexo organizador composto pelas dimensões biológica e cognitiva, pelo princípio da inclusão/exclusão e pelo princípio da identidade, propõe-se a repensar a subjetividade por meio de um paradoxo: ao mesmo tempo em que não há dúvidas sobre a existência do sujeito, sendo ele, portanto, evidente, por outro lado, deixa de sê-lo, pois não há exatamente como localizá-lo e a primeira condição para estudá-lo é abrir mão de princípios transcendentalizadores.

Embora pareça incoerente, Morin sugere a abordagem científica do sujeito (porque se parte de bases mais lógicas que afetivas) e propõe uma definição ‘biológica’ para o mesmo. Biológica não no sentido comum do termo, mas no sentido que “corresponde à lógica própria do ser vivo”. Refutando a ideia de auto-organização, o autor trabalha com o termo “auto-eco-organização”, com base na ideia de Von Foerster para quem a auto-organização é dependente do elemento externo, pois necessita da energia que desse retira para se manter. (MORIN, 1996, p. 46)

Para apresentar melhor o conceito acima, Morin se apegua à concepção de indivíduo que pertence e representa uma espécie, mas que é provisório na sua natureza de existência.

O indivíduo é, pois, um objeto incerto. De um ponto de vista, é tudo, sem ele não há nada. Mas, a partir do outro, não é nada, se eclipsa. De produtor converte-se em produto, de produto, em produtor, de causa torna-se efeito, e vice versa. Podemos, assim, compreender a autonomia do indivíduo, mas de uma maneira extremamente relativa e complexa (MORIN, 1996, p. 48).

O sujeito é composto pela complexidade da relação autonomia/dependência e o que constitui sua identidade subjetiva é o processo de auto-exo-referência. Para referir-se a si mesmo, é necessário referir-se ao mundo exterior. Assim, na constituição do sujeito, há o princípio da exclusão e da inclusão, no sentido de que um eu só se instaura em relação ao conjunto a que pertence (sendo-lhe semelhante), mas também em relação de exclusão, do que ele apresenta de distintivo. “Podemos integrar nossa subjetividade pessoal numa subjetividade mais coletiva: ‘nós’. Nossa ascendência, por exemplo, nossos pais, fazem parte desse círculo de inclusão. Fazem parte de nós e nós fazemos parte deles, subjetivamente” (MORIN, 1996, p. 51).

Como é possível perceber, se o primeiro quesito para falar de subjetividade no espaço ciber é a instabilidade do eu, a segunda é a coletividade que, por sua vez, é tão ou mais instável que a individualidade. O mundo híbrido pulveriza cada vez mais as antigas noções de relação entre pessoas e, em decorrência disso, intensifica o fator múltiplo do sujeito. As relações interpessoais por meio das redes flexibilizaram a definição de identidade e, de certa forma, passaram a negar a garantia das mesmas de modo que pouco das informações cedidas por usuários de internet, por exemplo, durante um *bate-papo*, pode ser confiável e menos ainda comprovado. Os deslocamentos se tornam mais fáceis, pois os indivíduos se distanciam fisicamente e criam uma nova modalidade de relação.

Morin aborda esse sujeito fragmentado lançando mão, inclusive, de argumentos biológicos que sustentam essa ideia quando lembra que, de quatro em quatro anos, do ponto de vista biológico, o sujeito já não é mais o mesmo, pois houve uma substituição de células. Porém, têm-se elementos que lhe asseguram a afirmar que é determinada pessoa.

Em Sloterdijk, o pensamento acerca da multiplicidade do sujeito se torna bem interessante e semelhante ao de Morin. Quando se pensa na constituição da primeira mônada (o criador e o ser humano constituindo uma unidade onde um elemento depende intrinsecamente do outro para existir), entende-se, com mais clareza, o processo de constituição do “eu”. A identidade só existe na complementação que se dá com a presença do outro no processo de subjetivação; portanto, por meio da soma do “eu” com o “outro”. Assim, mesmo não se podendo ainda falar em coletividade nesse primeiro momento do processo histórico, os fatores da subjetividade já são multívocos.

Depois da ruptura com essa primeira esfera-mônada, como já se disse anteriormente, o humano passa a buscar, no externo, elementos que o façam reviver a seguridade experimentada até então. Assim, a subjetividade se encontra na identificação do eu pelo próprio eu por meio de um processo de diferenças e similitudes em relação ao outro – ideia também presente em Morin. O sujeito em Sloterdijk também está em constante devir. De acordo com as ideias do filósofo, não se pode pensar no conceito de unidade para falar de identidade, mas em algo que se refira às múltiplas identidades dentro do mesmo indivíduo. Sloterdijk afirma que “Identidad es una prótesis de obiedad en terreno inseguro. Se confecciona según padrones tanto individualistas como colectivistas” (SLOTERDIJK, 2006, p. 155).

A noção de indivíduo, nascida Renascença e que ganha força com o Iluminismo, tem sido redesenhada, transformada, sobretudo nas últimas décadas. Como se comprova na

retomada teórica acima, o interesse pelo sujeito em devir viabiliza o pensamento acerca da subjetividade para além de pensamentos fechados. Interessam muito mais a heterogeneidade e a flexibilidade que seguranças fugidias.

A partir da relação com a simulação e com a emulação, o sujeito executa o papel de autor de si mesmo numa ampliação da multiplicidade do que ele sempre foi. Isso porque, analisando com atenção o processo histórico, percebe-se que, na sua essência, o sujeito não é único, como se acredita no senso comum, pois passa a vida toda representando papéis; ele é sempre heterogêneo e multifocal. Em cada lugar, em cada situação, sempre age conforme necessidades e expectativas.

Em suma: a novidade do ciberespaço não está na transformação de identidades previamente unas em identidades múltiplas, pois a identidade humana é, por natureza, múltipla. A novidade está, isso sim, em tornar essa verdade evidente e na possibilidade de encenar e brincar com essa verdade, jogar com ela até o limite último da transmutação, da metamorfose; enfim, da ‘mutamorfose’ identitária. (SANTAELLA, 2007, p. 97).

Se o sujeito, na sua natureza mesma de ser, já é múltiplo, o que acontece no ciberespaço é a potencialização de sua estrutura fragmentada. Como quer Sherry Turkle, “A internet tornou-se um importante laboratório social para a experimentação com as construções e reconstruções do eu que caracterizam a vida pós-moderna” (TURKLE, 1995, p. 180 *citado por* WERTHEIM, 2001, p.170). Nesse sentido, é possível que venham à tona, nesse espaço, faces do eu desconhecidas até por ele mesmo. Os MUDs são ótimos exemplos disso. Seria como se, embora podendo revelar ao outro uma face irreal (como a máscara no teatro, por exemplo), o sujeito revelasse faces suas ainda desconhecidas (por ele mesmo). Ao mesmo tempo, a face assumida também causa ressonâncias naquilo que o sujeito acredita ser a constituição de sua identidade.

A convivialidade virtual, ao criar espaços multiusuários, leva a uma visão cada vez mais descentrada do “eu” que nega o processo cartesiano de construção da identidade garantida pela consciência. O postulado “penso, logo existo” é substituído por “existo no meio (no ciberespaço), porque consigo me mover em meio a uma multiplicidade de mim mesmo e do outro”.

Na psicanálise, Freud parte da visão dialética e descentrada do sujeito ao focar o inconsciente como propulsor de uma série de atitudes. Considerar a força movedora do inconsciente significa assumir explicitamente que o sujeito não é um todo uniforme, harmonicamente linear, mas um ser em pedaços sem a mínima condição de regulação

completa, dado seu caráter multifacetado do qual o inconsciente é apenas uma parte. (SANTAELLA, 2007, p. 85).

Todos esses aspectos que alteram o conceito de identidade levam a pensar também na reformulação do conceito de sociedade. O movimento das fricções acontecido entre as bolhas que formam a espuma parece exemplificar bem o conceito de sociedade que Sloterdijk desenvolve: um lugar indefinido em que indivíduos se movimentam, assim como as bolhas na espuma, atuando, de certa forma, juntos, mas, nunca unidos, de fato. Uma sociedade de “estufas” físicas e culturais.

Compreendem-se as sociedades como associações móveis e assimétricas de espaços e processos múltiplos cujas unidades formadoras não estão unidas nem separadas. Embora essas sociedades queiram se definir como homogêneas, tal concepção é impossível. Quem quer falar de sociedade deve evitar essa obnubilação causada pelo discurso de ‘nós’ (SLOTERDIJK, 2006, p. 49). A sociedade é constituída mais de espaços intersticiais que homogêneos.

Entendemos bajo ‘sociedad’ un agregado de microsfera (parejas, hogares, empresas, asociaciones) de formato diferente, que como las burbujas aisladas en un montón de espuma, limitan unas con otras, se apilan unas sobre y bajo otras, sin ser realmente accesibles unas para otras (SLOTERDIJK, 2006, p. 50).

Em consonância com as ideias de Morin e Sloterdijk, o sociólogo alemão G. Simmel defende a ideia de que viver é mover-se entre agregações e separações, e utiliza, para isso, a metáfora da ponte e da porta. Ao desejo da vida em sociedade, corresponde a imagem da ponte e à necessidade de afastamento, a porta – região limítrofe entre o eu e o conjunto (LE MOS, 2007, 140). No ciberespaço, os dois conceitos atuam junto, tal qual o conceito de sociedade em Sloterdijk. O indivíduo não está totalmente junto, nem completamente separado do coletivo. Como afirma Lemos,

[...] indivíduos isolados em seus quartos, com a porta bem fechada, buscam, ao mesmo tempo, individualizar e socializar, fazendo pontes e fechando portas na sua relação com o outro e com o mundo. No ciberespaço, como em toda vida em sociedade, ‘separação e religação são dois aspectos do mesmo ato (Lemos, 2007, p. 141).

Portanto, para existir, o ciberespaço depende da abertura do indivíduo para as convivências da ordem de pontes. Nesse sentido, conceitos como ‘inteligência emergente’ (Steven Johnson), ‘coletivos inteligentes’ (Howard Rheingold), ‘cérebro global’ (Francis

Heylinghen), sociedade da mente (Marv Minsk), ‘inteligência coletiva’ (Lévy) ‘inteligência conectiva’ (Derrick de Kerckhove), ‘redes inteligentes’ (Albert Barabasi) são correlacionados a essas ideias.

Quando concebe a ideia de inteligência coletiva, Lévy afirma que

na ordem do sentido e da liberdade, um singular está sempre em relação de codefinição com um coletivo ou uma comunidade. O singular não pode jamais ser pensado separadamente, mas sempre em relação não com alguma norma *a priori* ou lei universal, mas com outras singularidades, com as quais eles se compõem para produzir ‘leis’ emergentes e transitórias. Os famosos problemas das relações entre o uno e o múltiplo, ou entre o universal e o particular, são aqui retraduzidos na questão da coordenação ou da colaboração entre singularidades autônomas (LÉVY, 2003, p. 172).

Essa focalização do modo multifacetado natural do sujeito e intensificado no meio digital auxilia no entendimento da poesia própria desse meio na medida em que faz repensar antigos critérios de constituição do texto poético como, por exemplo, a tríade autor-texto-leitor. No enfoque tradicional, há um texto criado com a inspiração e o esforço de um sujeito para ser contemplado na sua significação por leitores, de certa forma, previstos durante o planejamento desse texto.

Embora já seja uma questão largamente discutida e já, por isso, desgastada, a redefinição de papéis na tríade autor-texto-leitor própria do ciberespaço precisa ser retomada para se entender com que tipo de subjetividade se trabalha no meio digital, dadas suas características de fluidez e incerteza próprias. Esses elementos são ressignificados, podendo-se falar em subjetividade coletiva e compartilhada, em coautoria no caráter provisório que os textos podem assumir.

Muda-se o cenário da composição estética na medida em que o autor precisa delegar à máquina papéis antes apenas seus. Haveria, então, uma obliteração do autor? Há teóricos que respondem positivamente a essa pergunta. Porém, essa não parece ser a melhor forma de análise. O que acontece é um redirecionamento de papéis. Não se trata da desaparecimento da assinatura, mas do seu redirecionamento gerado não só devido às questões técnicas, mas também por causa da aproximação entre o tempo da criação e o tempo da recepção, o que abre espaço para se falar em coautoria – os sujeitos envolvidos no processo, portanto, atuam quase simultaneamente.

Estudando a narrativa generativa, Jean-Pierre Balpe afirma que

in generative literature, there certainly also is an author but one who has not really written the text which is being presented to a reader, his function is not the one we

usually assign to an author. The difference is: this author is something like a meta-author trying to define what literature is for him and how his literary conception can be formally described<sup>136</sup> (BALPE, 2005).

Ficou famosa a tese apresentada, em 1968, por Roland Barthes sobre a morte do autor. Nascido com a ideia de indivíduo, de gênio, o autor tem seu papel questionado pelos movimentos modernistas do início do século XX quando esses colocam ênfase na atuação da linguagem no texto. Como quer Barthes, Mallarmé, ao arquitetar seu poema na aleatoriedade e, assim, destacando o que poderia haver de experimentalismo na linguagem poética, contribui para a dessacralização secular da figura do autor, como se o nascimento do texto encerrasse a morte do criador, da assinatura.

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 57).

Quando Barthes defende que o escritor moderno nasce ao mesmo tempo em que seu texto, lembra algo muito interessante em relação às esferas de Sloterdijk. Na primeira mônada, Deus se constitui como tal apenas na presença da sua criatura, e, com esse pensamento, destitui-se a ideia da sua incriação. Assim também, pode-se dizer que, se o autor não existe antes do texto, não é também, como Deus, um incriado e, portanto, Barthes e seus defensores estavam corretos quanto a esse pensamento.

Foucault aborda a questão do autor sob um prisma bem particular em referência a esse postulado sobre a ideia da morte do autor. Não interessam, em primeira instância, as relações entre obra e autor, mas a obra mesma, em sua estrutura própria e as relações que ela pode suscitar. Todavia, “en la escritura, no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la sujeción de un sujeto a un lenguaje: se trata de la apertura de un espacio en donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (FOUCAULT, 1999, p. 4). O espaço do autor remete à função de uma discursividade própria que se pode abrir às possibilidades de aplicação e não mais uma figura carregada de aura, dono do texto.

Como quer Foucault, o nome próprio do autor não é um nome próprio como os outros, é um nome que, dentro do discurso, assegura uma função classificatória.

---

<sup>136</sup> “Em literatura generativa, há certamente também um autor, mas que realmente não escreveu o texto que está sendo apresentado ao leitor, sua função não é a que nós comumente designamos a um autor. A diferença é: este autor é algo como um meta-autor tentando definir o que a literatura é para ele e como sua concepção literária pode formalmente ser descrita”. (Tradução nossa)

El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. [...] La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad (FOUCAULT, 1999, p. 08).

Embora a assinatura tenda à pulverização, quando se fala em autor, na linha de pensamento de Foucault, trata-se de uma função a ser ocupada, um lugar discursivo a ser preenchido e que ultrapassa questões pessoais. O teórico cita quatro características da função-autor: está ligada a um sistema jurídico e institucional que articula os discursos; não é uniforme a sua atuação sobre discursos, épocas e formas de civilização; define-se por operações específicas e complexas, não sendo atribuição espontânea do discurso a seu produtor, como normalmente se pensa; não se remete a um indivíduo real, podendo ser exercido por várias posições-sujeito (FOUCAULT, 1999).

É interessante como o conceito de Foucault desencadeia algumas ideias propícias para a abordagem de textos, hoje concebidos na cibercultura, e que, na época da construção do conceito em questão, já estavam nascendo. Como afirma,

en el preciso momento en el que nuestra sociedad está en un proceso de cambio, la función-autor va a desaparecer de una manera que permitirá, una vez más, funcionar de nuevo a la ficción y a sus textos polisémicos según un modo distinto; pero siempre según un sistema restrictivo, que no será más el autor y que aún está por determinar o, quizás, por experimentar (FOUCAULT, 1999).

Se o papel autor é uma função a ser desempenhada, as engrenagens que movem o cibertexto ficam muito mais claras, pois, nesse tipo de discurso, a tarefa de criação pende para vários lados durante o processo da escrita/leitura. Nesse caso, os papéis podem ser permutados, além do fato de o autor poder dividir, de certa forma, seu espaço com profissionais em programação computacional.

É muito comum o receio de que, utilizando as ferramentas do meio informático, o autor tenha seu papel reduzido, mas, observando-se bem, a escrita sempre contou com mediadores para se fazer. O que acontece, por exemplo, na passagem da pena para a máquina de escrever, e depois para o computador, é o desaparecimento do rastro, mas a marca física do criador não parece ser o aspecto mais interessante ou mais importante na constituição do texto. Já não o era na Grécia Antiga e nem nos discursos orais que atravessam os tempos.

Sabendo que não se está mais na era do gênio, o resgate da figura autor é, no mínimo, uma atitude anacrônica. Ao contrário, parece mais coerente, ao invés de se pensar na obliteração do criador, voltar-se para os fatores que o remodelam e, dentre esses, o leitor.

Quando fala da “morte do autor”, Barthes afirma que

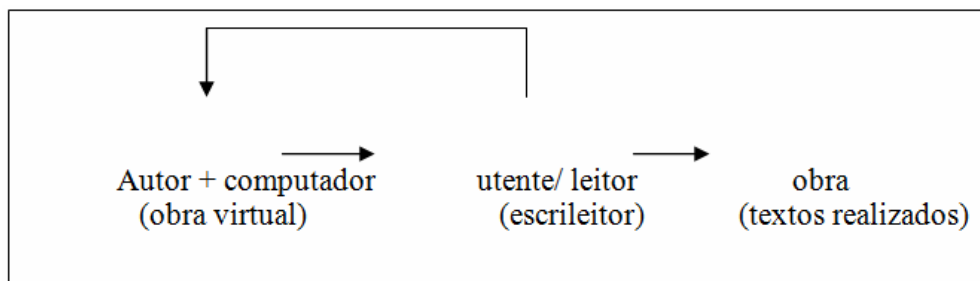
um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita a escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal, o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor (BARTHES, 2004, p. 64).

Da teoria da recepção em diante, o leitor foi tendo a ascensão de seu papel no texto literário devido a processos cada vez mais complexos dirigidos a sua individualidade. Como quer Reis, “sendo a obra literária entendida como um universo plurissignificante, a pluralidade de sentidos que lhe pode ser atribuída deriva do processo de leitura individual onde cada leitor projecta o seu universo cultural próprio” (REIS, 2004a, p. 340).

Pedro Barbosa propõe o termo *escreleitor* para abordar as relações entre texto e leitor na contemporaneidade de perspectivas interativas.

A importância atribuída ao observador na manifestação das propriedades físicas da matéria (entenda-se, da realidade natural) é singularmente análoga ao papel participativo do leitor nas diferentes modalidades do cibertexto, podendo mesmo chegar a exigir um termo novo para designar a figura cooperativa do “*escreleitor*” (BARBOSA, 2006, p. 37).

Como se pode observar no esquema abaixo, de Barbosa (2006), para que o texto surja, é de grande importância a participação do leitor.



Como quer Couchot,

Desde que aparelhado a uma rede numérica, o sujeito adquire enfim uma espécie de *ubiquidade dialógica* que não possui nada mais em comum com a impressão de ubiquidade que dão os meios de transmissão não-numéricos da imagem e do som,



como a televisão. Poderíamos mesmo ver aí uma nova percepção ‘sináptica’ ou ‘rizomática’, nascida da atrelagem homem/computador/homem, que nos abre um espaço virtual reticular e conectivo, dotado de características topológicas específicas e constituindo um meio situado a meio-caminho entre o individual e o coletivo, o sujeito e a sociedade (COUCHOT, 2003, p. 276).

Guattari, numa abordagem política dos processos de construção da subjetividade, aponta para alguns fatores de desterritorialização causados pelo avanço tecnológico. Para ele, as alianças entre homem e máquina serão eficazes na medida em que as máquinas contribuam para novos agenciamentos da enunciação. Os sistemas maquínicos “são o suporte, por si mesmos, de processos proto-subjetivos que eu qualificaria de subjetividade modular” (GUATTARI, 2001, p. 178).

Quando Guattari lê os agenciamentos de produção da subjetividade como maquínicos, percebe-se que a tecnologia atual pode ser, de fato, nova, mas o ideário que perpassa as formas como ela é capaz de contribuir para a formação e mesmo transformação de parâmetros da subjetividade não o é<sup>137</sup>.

## 7.2 Interatividade – algumas reflexões

Começou-se a desenvolver esta seção da pesquisa com certo descontentamento, pois se percebeu uma preocupação em vários processos estéticos de, em primeiro lugar, abrir o texto ao leitor sem que isso fosse, de fato, uma demanda do projeto. É a interatividade conseguida a qualquer preço. Porém, a presente pesquisa caminhou por outras vertentes no sentido de comprovar que a interatividade deve ser vista muito mais como parte semiótica do processo (quando sua presença se faz necessária) que simplesmente fim último.

A noção de interatividade nasceu na física e depois foi assumida pela sociologia e pela psicologia (SILVA, 2000, p. 97, *citado por* SANTAELLA, 2007, p. 152). Nos estudos da comunicação, já em 1930 havia a sugestão dessa ideia quando Bertold Brecht, “ao falar sobre

---

<sup>137</sup> Quanto Peirce define o sinequismo, sua contribuição para o entendimento das formas de subjetividade demandadas pela contemporaneidade é inquestionável. Ao afirmar que existe uma continuidade entre mente e matéria e, ao se posicionar explicitamente contra os modos de pensamento dicotômicos que ainda imperavam na sua época e cuja força ainda tem evidência nos dias atuais, o autor se coloca em um papel de destaque no que diz respeito aos processos de descentramento do sujeito que acontecerão no século XX (sobretudo em sua segunda metade).

o potencial do sistema radiofônico, se referia à inserção democrática dos meios de comunicação com a participação direta dos cidadãos” (SANTAELLA, 2007, p. 152).

Dada a banalização do termo empregado indiscriminadamente, é preciso resgatar seu significado original, bem como o limiar por ele abarcado. É preciso considerar que o simples clicar não é, necessariamente, interatividade. Outro elemento a ser considerado é o processo de negociação necessário para que um sistema, que poderia ser unidirecional, se abra e possibilite a participação.

A interação é inerente à hipermídia, pois toda sua arquitetura é planejada tendo em vista a atuação do sujeito, sendo impossível sua utilização de modo passivo. A multiplicidade e os fatores topológicos são alimentados pela interatividade, pela temporalidade e pela mutabilidade que ela instaura no ato do interator com o texto. Nesse sentido, no cibertexto, a imagem do leitor imaginativo é substituída, quase sempre, pela de espectador atuante, cuja presença pode ser decisiva para a constituição do objeto estético.

Assim, há um dialogismo nas práticas próprias do ciberespaço que possibilita relações interativas.

[...] Estou propondo que, assim como as operações realizadas no ciberespaço externalizam as operações da mente, as interatividades nas redes externalizam a essência mais profunda do dialogismo, essa que foi defendida na conceituação de Bakhtin e Peirce quando estes colocam em primeiro plano a natureza coletiva dos sentidos da linguagem e o caráter eminentemente social do signo (SANTAELLA, 2004a, p. 172).

Couchot, Marie-Hélène Tramus e Michel Bret falam de dois tipos de interatividade: a exógena e a endógena. A primeira se estabelece entre o espectador e a imagem numérica, e a segunda “regula o diálogo dos objetos virtuais entre eles, quer sejam bi ou tridimensionais, abstratos ou de aparência realista” (COUCHOT, TRAMUS e BRET, 2003, p. 28).

Enquanto a ‘primeira cibernética’ se perguntava mais sobre as noções de controle e de comunicação (no animal e na máquina) e de informação, a segunda cibernética se interroga preferencialmente sobre as noções de auto-organização, sobre estruturas emergentes, redes, questões de adaptação e de evolução. De uma maneira análoga, enquanto a primeira interatividade se interessa pelas interações entre o computador e o homem, num modelo estímulo-resposta ou ação-reação, a segunda se interessa mais pela ação enquanto guiada pela percepção, pela corporeidade e pelos processos sensórios-motores, pela autonomia (ou pela ‘autopoïese’) (COUCHOT, TRAMUS e BRET, 2003, p. 32).

Santaella apresenta quatro tipos principais de comunicação interativa: a face-a-face, a epistolar, a telefônica e a mediada por computador (2004a, p.164). O tempo gasto entre a emissão e a recepção e/ou resposta determina a diferença entre eles. Além disso, quanto maior a distância entre emissor e receptor, mais precário o tipo de interatividade presente no processo de comunicação. Por isso, dentre os quatro, o tipo de interatividade mais eficaz é o face-a-face, que permite desfazer mal-entendidos.

Numa leitura extensiva, pode-se perceber que a tentativa mais premente das propostas atuais de interatividade na comunicação é o encurtamento dessa distância que, por sua vez, é mínima quando a interação se dá face-a-face. Assim, pode-se ver que, dentre as características que se percebem nos experimentos interativos atualmente, destaca-se a oralidade. Quanto mais os experimentos conseguem se aproximar da oralidade, da bidirecionalidade da conversação, provavelmente mais completo será o processo de interação.

Como afirma Cláudia Giannetti, “algumas definições do termo ‘interatividade’ aludem à temporalidade dos programas, que permitem ‘ações recíprocas no modo conversacional, com usuários, ou em tempo real, com aparelhos” (GIANNETTI, 2006, p. 120).

Para Marie-Laure Ryan, “no tipo mais completo de interatividade, finalmente, o envolvimento do usuário é uma ação produtiva que deixa uma marca durável no mundo textual, seja ao adicionar objetos à sua paisagem, seja escrevendo a sua história” (RYAN, 2001, p. 205, *citado por* FALCI, 2007, p.157). A autora divide esse conceito entre interatividade seletiva ou interatividade produtiva. A interatividade seletiva, conforme o próprio nome indica, define-se pelas escolhas que o leitor pode fazer na trajetória de leitura em relação aos textos. Já a interatividade produtiva apresenta a possibilidade de o leitor interferir ativamente na narrativa.

Lev Manovich aborda dois tipos fundamentais de interatividade: aberta e fechada. Fala de interatividade arbórea, referindo-se à possibilidade de o espectador escolher entre algumas opções que lhe são oferecidas – tal qual a interatividade seletiva, segundo Ryan. Esse seria o tipo de interatividade fechada. Quando houver, de fato, possibilidade de o espectador intervir no processo com o qual se relaciona, poder-se-á falar de interatividade aberta (MANOVICH, 2001, p. 38-40) tal qual a interatividade produtiva para Ryan.

Lemos fala de três tipos de interatividade, a analógico-mecânica, a interação social e, com presença enfática no ciberespaço, a interatividade digital, que supera a estrutura mecanicista da interação analógica. “Na interatividade eletrônico-digital (simétrica para

Manzine), o objeto/informação realiza uma *performance* e produz significados comparáveis à articulação de um diálogo através de espaços de negociação chamados de interface” (LEMOS, 2007, p. 114-115).

Do CD-ROM à internet, há uma abertura notável dos processos de participação, dadas as possibilidades de encurtamento da distância temporal entre emissor e receptor. Parte-se do propósito de subverter critérios espaciais ao colocar espectadores, ao mesmo tempo, em processo de interação bidirecional com a máquina e entre si, em tempo real, partindo de espaços os mais distintos possíveis.

Cláudia Giannetti (2006, p. 125) aborda três tipos de interatividade: sistema mediador, que abre espaço para uma ação pontual do receptor; sistema reativo, que opera por meio de possibilidades multidirecionais previamente oferecidas ao interator; e o sistema interativo, quando o receptor também se torna emissor.

Como é possível perceber nesse rol de propostas teóricas, independente da nomenclatura que se utilize, pensar a interatividade e tirar o leitor da passividade é tratar o texto como campo em expansão não só no teor comunicacional, mas na sua própria materialidade. Nesse sentido, há propostas que apenas ampliam os caminhos de leitura do texto (o que já acontecia no impresso, quando o leitor podia escolher como uma determinada cena continuaria dentre as opções sugeridas) e outras que reposicionam o papel epistemológico do leitor, que passa a exercer a função de colaborador do processo de criação textual.

Todavia, a interatividade não é, necessariamente, situação *sine qua non* da poesia digital. Quando se fala em comunicação via sistemas informáticos, logo há a associação dos mesmos com as propostas interativas. Essa relação direta é questionável. É certo que há diferenças entre o texto na tela e o texto no papel, pois, na tela, ele depende das condições da materialidade do pixel e de fatores que, tecnologicamente, possibilitem o seu acesso. Porém, colocar a interatividade como condição para esses experimentos pode inviabilizar propostas que ficariam melhor realizadas fora da participação direta do leitor. Como quer Manovich,

uma crítica boa a fazer: quanto à interatividade, há que se ter cuidado pois ela carrega consigo o problema da repetição ativa e reativa de comandos predeterminados, confinando o usuário numa infinita rede de escolhas que nada mais é do que uma quimera inflada pela apologia das novas tecnologias pensadas como emancipação (MANOVICH, 2007).

O processo de interação, para um grau maior de profundidade semiótica do texto, deve estar intrinsecamente relacionado à epistemologia do experimento. Como afirma Julio

Plaza, “a interatividade não é somente uma comodidade técnica e funcional; ela implica física, psicológica e sensivelmente o espectador em uma prática de transformação” (PLAZA, 2001, p.36, *citado por* SANTAELLA, 2004a, p.165).

O simples fato de se alterar o suporte e até mesmo possibilitar a utilização do *mouse* para acesso ao texto não significa, automaticamente, interação. Já em 1979, Raymond Williams reconhecia que nem tudo o que se dizia interativo o era de fato. Ele aponta em seu texto uma oposição entre sistemas reativos e interativos. Assim, há que se questionar se o experimento que se propõe interativo, na verdade, trabalha apenas com respostas previamente calculadas ou se, de fato, há uma relação dialógica no processo (WILLIAMS, 1990).

Nesse sentido, embora haja certa proporção interativa quando, ao receptor, é oferecida a possibilidade de escolher dentre algumas opções previamente planejadas, um tipo de interação que explora bem o ciberespaço oferece ao usuário a possibilidade de alterar os aspectos textuais ou até mesmo, quem sabe, a natureza constitutiva do objeto que ele tem diante de si.

Como quer Lévy, “quanto mais a obra explorar as possibilidades oferecidas pela interação, pela interconexão e pelos dispositivos de criação coletiva, mais será típica da cibercultura e menos será uma ‘obra’ no sentido clássico do termo” (1997, p. 147).

O princípio que rege a interatividade nas redes é o da mutabilidade, da efemeridade, do vir-a-ser em processos que demandam a reciprocidade, a colaboração, a partilha. A interatividade ciberespacial não seria possível sem a competência semiótica do usuário para lidar com as interfaces computacionais. Essa competência semiótica implica a vigilância, receptividade, escolha, colaboração, controle, desvios, reenquadramentos em estados de imprevisibilidade, de acasos, desordens, adaptabilidade que são, entre outras, as condições exigidas para quem prevê um sistema interativo e para quem o experimenta (SANTAELLA, 2009b).

Repensando os modelos de interatividade na cibercultura, pode-se perceber que, para tornar o canal de comunicação cada vez mais aberto, para possibilitar a atuação mais aprofundada do interator, parece necessário que a máquina possa apresentar – como afirma Santaella, uma espécie de comportamento semelhante ao que é apresentado pelo interator (2007, p.166). Isso, de fato, é necessário, sobretudo quando se considera o elemento contexto, já estudado por vários teóricos como fundamental em todo processo de comunicação. Para haver sistemas bidirecionais, é necessário que os locutores partilhem a mesma situação.

Retomando as propostas da estética da recepção, percebe-se a abordagem da leitura como ato de criação, mesmo quando não implica a ação direta do leitor. De fato, a leitura, em qualquer estágio que se desenvolva, depende da capacidade do leitor de penetrar as

camadas de sentido construídas pelo autor e, nesse sentido, reconstruir mentalmente a cadeia de elementos comunicados. Assim, mesmo em trabalhos diante dos quais o leitor apenas visualiza a plasticidade dos signos, como em vários poemas que priorizam recursos apenas da animação, sem exigir postura mais ativa, o ato criativo está presente nas ações do receptor. É justamente por isso que se defende a ideia de que a interatividade não é premissa, mas um recurso a ser explorado, caso haja demanda.

Entretanto, se a opção é a bidirecionalidade que a interação aberta possibilita (nos termos de Manovich), ou seja, se a proposta é a criação de textos ergódigos, há que se pensar também em níveis mais aprofundados de participação nos quais o receptor não só tem acesso ao sentido do texto, mas também a sua estrutura e pode trabalhar sobre ela. Jean-Pierre Balpe (2005) defende que, para haver interatividade, é necessário que o leitor realmente manipule o texto, quer sejam os percursos predeterminados ou não – assim interativo se opõe a automático.

O acesso ao texto, junto com a sua abertura, é um outro elemento a ser considerado. De um modo geral, um caminho para a interatividade muito explorado é fazer com que o leitor tenha contato com o texto por meio da navegação, mas um elemento que também pode contribuir é a imersão, presente já em alguns experimentos.

Pensando na imersão como a possibilidade de o receptor ser transportado mentalmente para um outro espaço, associada aos conceitos de tempo e espaço já desenvolvidos anteriormente, pode-se perceber que ela já existia do ponto de vista metafórico na literatura. Porém, na exploração das linguagens possibilitadas pelo ciberespaço, a imersão passa a ter conceituação técnica. Se antes era recurso da retórica para prender a atenção do leitor e o fazer participar mentalmente de um espaço dado, onde cenas mentais se desenrolavam ao longo da leitura, atualmente, trata-se do envolvimento propriamente sensório do receptor com o texto.

Tecnicamente abordada, a imersão sai do espaço mental e se metamorfoseia em espaço físico e no ciberespaço. A percepção é aguçada e vários modos perceptivos se encontram atuando juntos.

Carlos Falci trabalha com o conceito de imersão para pensar as narrativas ficcionais próprias do ciberespaço. Como ele afirma,

no momento em que escreve, um escritor participa do jogo entre uma suposta incompletude que é quase explícita, percebida no meio das palavras, e as significações visíveis, implicações temporais da percepção desse autor da carne na qual se encontra incrustado. O escritor veria, de relance, então, uma plasticidade

imaterial da linguagem, quase como se as palavras permitissem serem tocadas para que aquele que as escreve sentisse o seu caráter físico (FALCI, 2007, p. 19).

Marie-Laure Ryan enfoca a imersão em textos por meio do que ela denomina mundos possíveis: um mundo real hipotético livre de representações mentais e os mundos possíveis não atuais. No primeiro, há algum elemento dissonante do mundo real hipotético que leva o leitor a adentrar o texto e a prosseguir no caminho de leitura. No segundo, há “mundos aos quais os indivíduos poderiam ter acesso, dependendo do grau de verossimilhança desses mundos face ao contexto do mundo atual representado por cada indivíduo” (FALCI, 2007, p. 139).

Considerando as camadas espaciais e temporais, para Ryan, a forma mais convincente de imersão seria aquela que se compõe do atravessamento de tempo/espço intrinsecamente na medida em que o leitor configura ou reconfigura o texto.

A tentativa de criar um mundo virtual para que o receptor se sinta parte dele, fisicamente, e participe na sua operação, vem de longa data. Jeffery Shaw, ainda em 1983-1984, em *Point of View*, construía seu primeiro ambiente interativo controlado por computador e acessível por meio de um *joystick*. E o mais interessante: já naquela época, não apresentava o intuito de fazer da realidade virtual uma simulação do real, mas, de certa forma, a instauração de um outro mundo.

Quando se trata da poesia, o terreno de discussão fica um pouco mais instável. Seria possível conceber a poesia com recursos imersivos? A resposta imedia apontou para a positividade, uma vez que se percebeu esse elemento como componente de experimentos a serem analisados, como *O Palavrador*, de Chico Marinho e *Poemas no meio do caminho*, de Rui Torres.

No processo imersivo, a interação pode ser, sem dúvida, mais profunda, pois os fatores espaciais têm, assim, maior possibilidade de envolver o receptor. Isso também porque, como já apontado, o envolvimento com a percepção é mais profundo; o corpo reage organicamente aos estímulos. Por se fundamentar na espacialidade, a imersão se encontra dentre as formas mais arrojadas de trabalhar o poético atualmente.

Uma questão importante que precisa ser pensada em conjunto com a interatividade é a interface, como se pode ver a seguir.

### 7.3 A interface

O termo interface nasce na informática (sendo, depois, expandido para outras áreas) para designar, tecnicamente, a mediação de informação entre sistemas quer seja máquina/máquina ou mesmo máquina/usuário por meio de *inputs* e *outputs*.

Pensar a interface é importante na medida em que é ela que identifica e auxilia na transformação da tríade do processo de experimentação: por meio dela, os três elementos já comentados, autor, texto e leitor, se definem e podem se redefinir constantemente. Desde os primeiros modelos de interface física mais arrojados de Douglas Engelbart, Alan e Steve Jobs - GUI (graphic users interface), as interfaces gráficas, até chegar àquelas inteligentes, reconhece-se um caminho de pesquisa delineado pela necessidade de fazer com que a distância na relação entre máquina e usuário fosse diminuída para que, como já se disse, as possibilidades de interação fossem se expandindo.

Como lembra Steven Jonhson, “para que a mágica da revolução digital ocorra, um computador deve também *representar-se a si mesmo* ao usuário, numa linguagem que este compreenda” (JOHNSON, 2001, p.17). O primeiro passo era fazer o computador se tornar inteligível para os não-técnicos, o que trouxe a possibilidade de uma retroalimentação de sistemas e modelos cada vez mais complexos de interação.

As ideias acerca do teste de Turing antecedem a modelização de interface como é conhecida atualmente no que diz respeito à necessidade de um elemento mediador da relação homem/máquina. Para Alan Turing, idealizador teórico do computador, a máquina inteligente seria aquela que, simulando papéis, pudesse confundir seu interlocutor, fazendo-se passar por humano.

Os dois primeiros processos de conceber modelos de interface são o visível, perceptível durante todo o processo de interação e aquele cujo mérito está na sua invisibilidade para que o grau de imersão seja o maior possível. Teclados, *mouses* e as interfaces gráficas, de um modo geral, são construídos justamente para serem percebidos. Já outros processos interativos acontecem sem que o interator tenha consciência de sua existência (durante o processo ou em partes dele). É o que acontece, por exemplo, quando se trabalha com realidade virtual por meio de sistemas imersivos como próteses, capacetes de visão estereoscópica já existentes na década de 1970, como o *Head-Mounted Display* que permitia a interação com imagens infográficas.



No seu sentido mais convencional, a interface é entendida como uma superfície que faz a mediação entre o leitor e o texto possibilitando sua recepção. Para Poster, “uma interface está entre o humano e o maquínico, uma espécie de membrana, dividindo e ao mesmo tempo conectando dois mundos que estão alheios, mas também dependentes um do outro” (1995, p. 20-21, *citado por* SANTAELLA, 2003, p. 91).

Em seu sentido mais simples, a palavra se refere aos softwares que dão forma à interação entre usuário e computador. A interface atua como uma espécie de tradutor, mediando entre as duas partes, tornando uma sensível para a outra. Em outras palavras, a relação governada pela interface é uma relação *semântica*, caracterizada por significado e expressão, não por força física (JONHSON, 2001, p.17).

Para Peter Weibel, as ideias relacionadas à arte eletrônica são pensadas melhor por meio da endofísica. Ele parte do estudo das imagens no meio digital (para sugerir o que ele denomina cinema quântico) e da interação que elas podem promover como “sistemas vivos” (os pixels, podem ser alterados a qualquer momento), virtuais e variáveis para falar de interface. “Hasta cierto punto, la creación de una tecnología de interfaz entre el observador y la imagen resultó necesaria debido a virtualidad y la variabilidad de la imagen; permitió que el observador controlara el comportamiento de la imagen mediante el suyo propio” (WEIBEL, 2004).

Como afirma Weibel, o observador se torna parte do sistema que observava e se converte em observador interno. No mundo real, o observador é sempre interno, é sempre parte do que observa, mas, no mundo das artes, nem sempre foi assim, e o observador é, muitas vezes, um observador externo, que não intervém, não participa do processo.

Assim, torna-se necessário rever o conceito de interface para além de pele, de membrana para um enfoque que responda semioticamente às expectativas do espaço fluido e bidirecional. Weibel sugere a metáfora da esponja para uma concepção de interface que permita o intercâmbio entre sistema e seu entorno. Assim, o observador pode sair da situação de observador externo para se tornar interno e vice-versa. Seguindo as ideias da endofísica, o que está no entorno pode se tornar parte do sistema.

Como se pode perceber, para Weibel, no meio digital, a interface deve ser entendida como um meio sistêmico onde vários agentes podem permutar papéis. Em qualquer interferência feita, pode-se alterar todo o sistema – assim como pode ocorrer nas pequenas bolhas que formam a espuma (em Sloterdijk). Emissor e receptor são ambos agentes. Para

ele, nas imagens inteligentes do futuro, o observador não será parte de uma hierarquia, ele será parte da mesma.

Lev Manovich afirma que a interface desempenha um papel crucial na sociedade da informação, pois, muitas das atividades cotidianas estão envolvidas pelas mesmas interfaces computacionais (MANOVICH, 2001, p.65). Além disso, na interface, o duplo forma/conteúdo pode ser remodelado para conteúdo/interface. Porém, em consonância com as propostas pós-modernas, os dois elementos atuam de modo inseparável. Partindo do conceito de HCI (*human-computer interface*), ele usa a expressão “interfaces culturais” para descrever interfaces em hipermídia, internet, games computacionais e outros.

Quando pensada em situações em que a interação se torna cada vez mais premente, a interface deixa de ter o papel de mero facilitador para constituir, de fato, o processo.

As ideias de Peter Sloterdijk apresentadas anteriormente quanto às esferas também podem contribuir para pensar a questão da interface. Considerando o conceito de espumas ligado à fluidez, à transformação incessante na sua condição de ser de esferas, a interface assume formatos muito próximos às ideias de Peter Weibel e Lev Manovich quando consideram a permutação de papéis. Pode-se visualizar a imagem do interator podendo formar esferas com o meio computacional e com outros interatores, independente das questões de lugar que se possa ocupar. Se se está diante de uma esfera, nenhum dos elementos que a compõem poderia, *a priori*, estar separado.

Logo, para que o processo no meio informacional seja, no mínimo, interessante, é preciso haver uma relação de consonância entre os elementos envolvidos sem que se preocupe em identificar qual elemento é mais ou qual é menos importante no processo. Há que se abrir a possibilidade para que o interator divida seu espaço de ação com a máquina sem as restrições empreendidas por pensamentos ainda antropocêntricos. Até onde vão as possibilidades de um complexo diálogo entre humano e máquina ainda é uma questão polêmica, embora nomes importantes como David Rokeby ou Roy Ascot sejam otimistas quanto a isso.

Pensada de qualquer foco que se queira, sob qualquer perspectiva, percebe-se a interface, nas últimas décadas, como uma das questões mais revolucionárias dos processos comunicacionais, artísticos ou não, pois entra em consonância com as formas não lineares e não logocêntricas que moldam o pensamento contemporâneo, podendo auxiliar na transformação, inclusive, das formas da percepção. Por isso, entende-se a interface como uma

espécie de intérprete de papel duplo, uma vez que não só faz com que sistemas computacionais sejam melhor entendidos, mas também faz com que os modelos informáticos apreendam informações emitidas pelo humano. Dessa forma, os modelos de interface cada vez mais precisos também contribuem para uma constante redefinição de sujeito.

O meio digital também contribui para essas transformações da interface. O analógico trabalha com a superfície – atua como agente definidor dos dois campos – emissor/receptor. Já o digital tende, se os sistemas de interfaces são abertos, a misturar esses papéis.

Nesse sentido, há que se pensar o software como ferramenta cultural e não como uma ferramenta qualquer. Como afirma Johnson, “A interface já alterou o modo como usamos computadores, e vai continuar a alterá-lo nos anos vindouros. Mas está fadada a mudar outros domínios da experiência contemporânea de maneiras mais improváveis, mais imprevisíveis” (JOHNSON, 2001, p. 24).

Pensando na obra como processo, Priscila Arantes sugere o termo *interestética* para falar da estética da interface justamente pela importância que o entorno assume nesse tipo de processo cuja marca principal é o devir. Ela trabalha com uma noção mais aberta de interface para além da informática, pois se baseia em uma estética híbrida sem limites entre os diversos campos do saber.

Paralelamente, poderíamos dizer que é a partir da interface com o interator que a obra pode se manifestar. À semelhança da *poiésis* aristotélica, que se refere à maneira como a arte, por meio da ação do artista, “imita” o processo criativo da natureza, a *interpoiésis* (isto é, intercriação/interação), como a denomino, refere-se à maneira como as artes em mídias digitais engendram seus processos criativos a partir de seus fluxos informacionais (ARANTES, 2005. p. 171).

Não se trata de uma estética da imitação, mas da possibilidade de lidar com esquemas processuais de fluxus de informação.

A *interestética*, portanto, deve ser vista como uma estética híbrida que dilui os limites, trazendo para seu interior as interrelações e interconexões com outras áreas do saber. É uma estética que rompe com qualquer ideia de fronteira rígida entre perto e longe, artificial e natural, real e virtual. Em suas diferentes manifestações, a partir dos trabalhos de telepresença, net-arte, realidade virtual ou vida artificial, a *interestética* revela uma forma de compreensão da arte na qual as searas se misturam e se hibridizam continuamente (ARANTES, 2005. p. 173).

A consideração do contexto, presente no conceito de Arantes, é um dos elementos históricos decisivos para a modelagem de sistemas interativos com atuação mais aberta, é uma maneira para diminuir a distância entre os dois lados do processo interativo. Como afirma

Claudia Giannetti, “na medida em que os sistemas compartilham o mesmo contexto, este é parte integrante da interação e, ao mesmo tempo, pode ser alterado por esse processo” (GIANNETTI, 2006, 118). Pensar o entorno é pensar as questões de espaço e essas, por sua vez, são viabilizadas por meio da interface. É importante levar em consideração que o tipo de interatividade, assim como o contexto serão definidos pelo tipo de interface.

Pensando questões relacionadas ao espaço, Nicolas Borriaud propõe, com sua “estética relacional”, uma revisão de conceitos fundamentais ligados à subjetividade e à experiência artística, baseados, sobretudo, nas duas esferas que envolvem o processo (criador e receptor), envoltas em uma série de elementos do entorno concebidos em relação de sinergia. Ele se baseia explicitamente nas ideias de Guattari quando este propõe a compreensão da subjetividade como um agenciamento de possibilidades que rompem com as ideias preconcebidas ligadas ao “gênio” ou ao aural, constituindo-a como um denominador comum entre elementos individuais e grupais.

El aporte de Guattari a la estética permanecería incomprendible si no destacáramos su esfuerzo para desnaturalizar y desterritorializar la subjetividad, expulsarla de su ámbito reservado, sacrosanto tema, para abordar los orillas inquietantes donde proliferan los dispositivos mecánicos y los territorios existenciales en formación (BORRIAUD, 2006, 111).

A subjetividade encontra-se no entrelugar das possibilidades agenciadas pela situacionalidade do objeto estético com o mesmo, de modo a tornar possível um outro conceito explicitado por Borriaud: a práxis ecosófica, uma articulação entre o entorno social e a subjetividade que tenta aproximar teoria e prática por meio da percepção coerente do entorno, seguindo, de certa forma, as ideias marxistas que criticam a distância entre esses dois elementos. “El hecho ecosófico consiste en una articulación ético-política entre el medio ambiente, lo social y la subjetividad. Se trata de reconstruir un territorio político perdido, destrozado por la violencia deterritorializante del ‘Capitalismo mundial integrado’” (BORRIAUD, 2006, 127).

Nesse sentido, a prática ecosófica deve tornar possíveis as realizações de dependência entre elementos envolvidos no processo estético baseados em noções de caráter global. Para Borriaud, a subjetividade pode ser pensada como relativa a um sujeito coletivo (como nas grandes epopéias gregas). Portanto, as questões discutidas deixam a ordem do particular em prol da dialética da negociação.

As concepções de novas abordagens da subjetividade, somadas ao conceito de ecosofia, tornam possível falar em estética relacional, pois essa é resultado da

complexificação das relações híbridas instauradas no espaço de subjetivação. Para Borriaud, o objeto estético pode se construir no interstício da proposta de execução com os agenciamentos da recepção. Desse modo, a obra é focada como potência do que será agrimensado no espaço ecosófico. Consequentemente, o todo só existe no espaço relacional que, por sua vez, privilegia as interações humanas.

La posibilidad de un arte relacional – un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado – da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (BORRIAUD, 2006, 13).

É possível perceber algo que o próprio Borriaud defende: a obra de arte não está mais atrelada ao objeto, ao status do colecionador. O objeto artístico, de acordo com as ideias do autor, não só cita o meio, como se encontra imersa nele. É na sua relação com o meio que o objeto estético, como experiência do vazio, se instaura.

Cada obra de arte podría entonces definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios”. [...] son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre ‘el que mira’ y el mundo (BORRIAUD, 2006, 29).

## CAPÍTULO 8 – ESPACIALIDADE-AMBIENTE: POR UMA POESIA-AMBIENTE

Somente em sendo capazes de habitar é  
que podemos construir.

Heidegger

Ao longo das análises feitas por meio do reconhecimento do espaço como fundamento para a poesia no meio digital, perceberam-se experimentos que se destacam em relação aos demais quanto às espacialidades por apresentarem características que, além de impossibilitarem sua constituição em outro meio, tornam possível a instauração de ambiências. Essa observação fez com que se originasse o conceito de poesia-ambiente.

O objetivo do presente capítulo é explicitar o que se entende por poesia-ambiente e, por meio da análise de alguns experimentos, investigar suas formas de ser, bem como suas implicações não só para a poesia digital, mas também para a poesia como um todo.

Em termos de exploração e percepção do espaço, pode-se afirmar que, na elaboração de uma estrutura de ambiente, concorrem os três modos de espacialidade já apresentados no capítulo 6 (cenário, tátil e retícula), somadas à espacialidade-ambiente. É exatamente dessa espacialidade que surge a possibilidade de se pensar em uma espécie de espaço-habitação para a poesia.

Há experimentos em poesia digital em que espaço e texto estão tão imbricados um no outro que são de difícil separação, pois a poesia não existiria fora desse construto, como já se disse e, por outro lado, esse espaço, desabitado pela poesia, como Heidegger tinha dito em seu ensaio em relação à *Madona Sistina*, clama pela presença do “texto” que antes ali estava.

Assim como Sloterdijk afirma que não há separação entre o ser e o habitáculo (2003, p. 86), pode-se dizer que o texto, quando instaura ambiências da ordem da habitação, é inseparável do espaço no qual se encontra. Em outras palavras, ao se apropriar semioticamente do espaço, criando situações de ambiência, mais uma vez parafraseando ideias de Heidegger, a poesia erige um mundo que só existe nessa relação de simbiose e, assim, mostra a “Terra”, o ambiente digital, o ciberespaço, na sua potencialidade de linguagem e criação.

A palavra ambiente se relaciona diretamente com espaço. Como quer o conhecimento etimológico, do latim *ambi-ens -entis*, ela indica lugar, espaço, recinto (CUNHA, 1982). Ambiente, utilizando o conceito que a palavra adquire na sua aplicação, é a

situação em que algo acontece. Criar ambiência significa criar uma atmosfera para que esferas de um determinado processo entrem em ação. É criar situações de entorno, *Umwelt*.

No que diz respeito à relação entre o entorno físico e os seres vivos, a palavra ambiente advém da biologia (provavelmente inserida por Geoffroy St. Hilaire – 1835). Porém, as reflexões sobre essas implicações das condições do entorno físico no ser são mais remotas. Montesquieu afirma que "o caráter do espírito e as paixões do coração são extremamente diferentes nos diversos climas" ("Livro XIV" de *L'esprit des lois*, 1648, citado por ABBAGNANO, 2007).

O ambiente é construído por meio de fatores físicos e não físicos. Nesse sentido, há que se refletir sobre a noção de entorno físico e as questões circunstanciais que fazem o espaço se ampliar a fim de gerar a sensação de ambiência. Portanto, o ambiente se encontra num entrelugar do espaço com a experiência.

Uma outra questão importante a realçar é que o conceito de ambiente se liga, de alguma forma, ao de habitação, mesmo que essa se dê por breves instantes. Isso pode ser observado no que se refere à ligação com o mundo físico e também no que diz respeito às relações interpessoais. Quando se fala, por exemplo, na vida cotidiana, que "não houve ambiente" para algum acontecimento ou ação, está-se dizendo que não houve circunstância propícia. Portanto, a circunstância se origina quando há "habitação".

Como se percebe, a palavra ambiente é entendida nos seus dois principais modos de manifestação, ou seja, quando há entorno e quando há apenas processos de ambiência, ou seja, sem a fisicalidade de fato, mas com a referência de "circunstância".

Embora não se queira, com o presente estudo, contribuir para o caos de termos que paira no meio acadêmico, dada a linha de investigação e a proposição expostas anteriormente de pensar a poesia no espaço e não apenas no tempo, de alguma forma, impõe-se a utilização do conceito surgido durante as investigações, a saber, poesia-ambiente.

Conceitua-se como poesia-ambiente aquela que não apenas está no meio ciber ou digital, mas que acontece no mesmo quando se põe em execução todo um processo maquínico do qual participam os elementos de programação, as variáveis inseridas pelo leitor (quando houver interatividade), criador ou cocriador (dependendo do tipo de texto-experimento) amarrados por um projeto estético de criação de ambiências. Há um poema, um texto que só funciona quando esses fatores se encontram agenciados.

A pergunta que leva a esse tipo de experimento não é apenas como as espacialidades estão no texto, mas como o texto se erige em meio às espacialidades, no caso,

digitais. Trata-se de uma poesia circunscrita no espaço. Para o reconhecimento e análise dos experimentos em poesia-ambiente, seguem-se as mesmas perguntas feitas no capítulo 6, somando-se a elas outras que dizem respeito ao modo próprio de ser da poesia que aqui se enfoca, como:

- existem modos específicos de o texto habitar o espaço?
- a experiência de “habitação” do texto apresenta diferenças fundamentais entre um suporte e outro?
- o conceito de poema-ambiente se restringe ao espaço digital ou ciber?

### 8.1 Condições para uma poesia-ambiente

A primeira condição para se falar em poema-ambiente é a apropriação semiótica do espaço. Os recursos de que se dispõe para a criação desse poema em meio digital são aqueles que já faziam parte da “matéria” das outras formas de poesia supracitadas, acrescentando-se experiências em comunidades virtuais (*sites* de relacionamento podem contribuir, nesse sentido), experiências multiusuários, incursão pela simulação de ambientes (tridimensionais, por exemplo), emulação de espaços, dentre outros.

Se se observar bem, pode-se afirmar que, de um modo geral, quando o leitor estiver, de alguma forma, “dentro” do experimento, há ambiência. Esse dentro não significa necessariamente interatividade, mas que o texto, ao abrir a “clareira” para habitar, faz isso na medida em que sofre interferências do seu entorno. Nesse caso, o leitor pode contribuir para que esse entorno atue na textualidade. É importante salientar novamente que a interação, embora erija uma classe de textos cada vez mais ambientes, mais complexos e mais interessantes, não deve ser colocada como critério *sine qua non*. Ela não é um *a priori*, mas um *a posteriori* e deve ser demandado pelo próprio texto.

Conforme essas reflexões, percebem-se alguns agrupamentos de poemas em situações em que o ambiente construído pode ser:



- multiusuário: possibilidade de os leitores visualizarem em tempo real as intervenções uns dos outros no texto. O experimento *Community of word* (2003-2005), de Silvia Laurentiz e Martha Gabriel, é um bom exemplo.
- modulador: processos de criação são modulados para criar a possibilidade de o leitor da plataforma trabalhar como autor, de fato. A plataforma de criação *Poemário* (início em 2008), de Rui Torres, é uma referência, nesse sentido.
- permutacional: criam-se situações de poesia generativa e/ou aquelas em que, manualmente, o leitor faz as operações de trocas textuais. Os motores presentes no blog *Poemário* são bons exemplos.
- de simulação: como o próprio nome já indica sem precisar de explicações, tem-se a reconstrução de situações que poderiam ser vivenciadas em espaços do mundo físico, por exemplo. Nos ambientes 3D, tem sido bem recorrente essa prática. *O Palavrador*, de Chico Marinho, de alguma forma, exemplifica essa tendência.
- imersivo: além dos ambientes imersivos propostos em instalações, há a construção de ambiências tais que fazem o leitor ter a sugestão de estar dentro do espaço poético, como, por exemplo, *Poemas no meio do caminho*, de Rui Torres e *O Palavrador*, de Chico Marinho.

Como se pode perceber, as características listadas podem se interpenetrar no mesmo experimento sem se anularem. Além disso, pode-se afirmar que estudar as formas de espacialidade, nesse sentido, é um exercício para o entendimento também do “espaço interior” da poesia (tomando de empréstimo o conceito de Sloterdijk), pois, suas razões de ser podem ser reveladas por meio do entendimento de sua exploração quanto às espacialidades. Assim, se espera que se possa ter uma visão mais profunda acerca do caráter ontológico desse tipo de texto.

### 8.1.1 O Palavrador

*O Palavrador*<sup>138</sup> (FIG. 39), sob coordenação de Francisco de Carvalho Marinho,<sup>139</sup> é um ambiente poético imaginário criado em uma oficina transdisciplinar que ocorreu no 38º Festival de Inverno da UFMG, em julho de 2006, e que ganhou, em 2006, o Prêmio de Poesia Digital da Cidade de Vinarós, na Cataluña, na categoria de arte-*software*.

Trata-se de um ambiente 3D que, navegado pelo leitor, dá acesso a um cenário ocupado por poemas. O experimento possui duas versões: o *software* para navegação e uma espécie de máquina-livro construída num segundo momento.<sup>140</sup>

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, na categoria operadores da apresentação, percebe-se a criação de um cenário construído com tons envelhecidos, textos animados e gerados por algoritmos. As qualidades de sentimento são da ordem da vagueza.

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, em termos de operadores do seu funcionamento, o direcionamento se dá pela navegabilidade. A navegação é intuitiva lembrando *games* e pode ser feita com o uso do teclado do computador ou de *joystick*, havendo, ainda, uma espécie de avatar, assumido pelo espectador, para a navegação no cenário tridimensional imersivo (esse pode voar por entre os espaços ou rastejar).

Assim, o espectador pode ver poemas que usam algoritmos de inteligência artificial, cenários audiovisuais e textuais, como uma cachoeira de poemas, estruturas gráficas que vão se transformando em versos e um labirinto de haicais, entre outros elementos. Para navegar, o leitor deve seguir às teclas de atalho criadas para isso. A movimentação pelo cenário pode se dar em todas as direções. Há duas alternativas: ver o cenário do ponto de vista do avatar ou ver a navegação e a movimentação desse pelo espaço. Pode-se escolher o ângulo de visão e, apertando a tecla “x”, ver o avatar (um quadro com um rosto semelhante a chafariz) “declamar” versos.

Em termos de referência, o objeto imediato é a pluralidade de textos, o que requer uma pluralidade do olhar e de leituras e é responsável pela principal distinção desse experimento em relação aos analisados anteriormente por se apresentar ambientado no

---

<sup>138</sup> Disponível em: <<http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php>>. Acesso em: mar. 2010.

<sup>139</sup> E colaboração de Alckmar Luiz dos Santos, Álvaro Andrade Garcia, Carla Viana Coscarelli, Carlos Augusto Pinheiro de Sousa, Cristiano Bickel, Daniel Poeira, Delaine Cafiero, Fernando Aguiar, Gustavo Morais, Jalver Bethonico, Leonardo Souza, Lucas Junqueira, Marcelo Kraiser, Marília Bergamo, Rafael Cacique Rodrigues, Ricardo Takahashi, Tania Fraga, Walisson Costa.

<sup>140</sup> Um vídeo explicativo sobre o funcionamento do experimento pode ser visto em: <<http://Imaginari0.blogspot.com/2009/03/palavrador.html>>. Acesso em: fev. de 2010.

contexto 3D. Já o objeto dinâmico é um complexo para o qual aponta uma coleção de imagens e textos diversos, cada um com sua leitura específica, bem como seus recursos próprios. Nesse caso, o objeto dinâmico e a metalinguagem se misturam, dadas as circunstâncias inscritas no ambiente navegável.

Em se tratando do nível sógnico da referência, pode-se afirmar que, num primeiro momento, há certa indexicalidade no ambiente poético, pois é possível o reconhecimento de formas e elementos variados que constituem o entorno do avatar e lembram o mundo físico. Porém, numa leitura um pouco mais atenta, mais que comunicar uma mensagem, apresentar indexicalização determinada, quando se observam as relações que formam o conjunto, percebe-se que, mais uma vez, o que perpassa o experimento é a vaguidão, a imprecisão. O “avatar” é acompanhado, na navegação, pelas palavras “eros” e caos”, numa explícita referência ao tipo de experiência que essa poesia traduz.

Quanto ao interpretante energético, percebe-se que o experimento requer do espectador a curiosidade e o esforço de manipular os mecanismos de interação para se entregar à volúpia de texturas e à sensação de imersão.

Na sua segunda forma de apresentação (FIG. 37), mais complexa e mais interessante, o livro é feito de lona com quatro sensores de luz por página. São quatro páginas, cada uma representando uma estação do ano. À esquerda do livro, há a tela para que o espectador possa ver o ambiente virtual construído em conjunto com as alterações que podem ocorrer em virtude dos sensores instalados. Também há um *joystick* caseiro para a navegação. As sombras projetadas interagem com o ambiente que é mostrado na tela. Há também dispositivos sonoros controlados pelo livro e pelo ambiente 3D e a presença do espectador também pode alterá-los.

Ao que tudo indica, nessa segunda versão, a experiência parece muito mais rica, dadas as possibilidades de o espectador poder atuar mais diretamente no que ele vê na tela e não apenas navegar pelo ambiente. Soma-se a isso a interferência que os elementos do espaço físico podem ter no ambiente por meio da atuação dos sensores.

Como é fácil deduzir, a concepção do trabalho muda quando se passa do ambiente simplesmente navegável para aquele em que há uma variedade maior de elementos atuando no processo. Por meio da versão-livro, o experimento assume outras proporções em termos de complexidade. Inclusive as questões relacionadas às implicações entre espaços ganham novas perspectivas, pois o experimento passa a ser possível por meio dos atravessamentos entre espaço físico e virtual.

### 8.1.2 *Community of words*

*Community of words* (2003-2005) (FIG. 40) é um ambiente multiusuário criado por Silvia Laurentiz e Martha Gabriel, onde os poemas inseridos pelos participantes viram espécies de avatares que convivem, às vezes, disputando o mesmo espaço. A plataforma recebe o texto inserido pelo leitor e o fragmenta reorganizando listas de palavras e realizando o processo de filtragem por meio de graus de parentesco – elementos fonéticos e aproximações, por famílias cognatas, por exemplo. Essa filtragem se dá pela busca de sequências de três ou quatro letras ou mesmo de palavras inteiras. Além de inserir seu texto ou suas palavras, o usuário ainda pode navegar pela comunidade e ver o que os outros interatores estão inserindo. Quanto mais uma determinada palavra for repetida, mais chances ela tem de permanecer mais tempo na comunidade.

Não se procura a melhor palavra:

we do not look for the best or more appropriate language use, grammatically speaking, instead we use the language through the poetic freedom, deepening its more diffuse and vague elements, as grammatical form, sonority, rhythms and pulsations, other senses that somehow affect our perception, not exclusively through the reason, without letting being significant (LAURENTIZ, [s.d.]).<sup>141</sup>

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, no que se refere aos operadores da apresentação, podem-se observar signos verbais de cores e tamanhos variados num fundo branco e em movimento do centro para a superfície.

Quanto aos operadores do funcionamento da espacialidade, o leitor encontra a página já preenchida com palavras adicionadas por outros participantes. Há uma caixa de diálogo aberta para que o participante envie seu texto para a plataforma. A palavra enviada imediatamente aparece na tela e, conforme regra, vai para o banco de dados. A partir daí, há um gerenciamento no banco por meio de regras que fazem com que a palavra inserida continue na comunidade ou seja descartada.

Analisando a referência no nível icônico, o objeto imediato se apresenta na disposição e movimentação das palavras da comunidade. No seu nível indexical, há uma vaguidão que impera, pois o texto muda constantemente e, por isso mesmo, não existe um

---

<sup>141</sup> “Nós não procuramos o melhor ou mais adequado uso da linguagem, gramaticalmente falando, em vez disso, usamos a linguagem através da liberdade poética, aprofundando seus elementos mais difusos e vagos, como formas gramaticais, sonoridade, ritmos e pulsações, outros sentidos que, de alguma forma, afetam a nossa percepção, não exclusivamente através da razão, sem deixar de ser significativo”. (Tradução nossa).

único ponto para o qual os índices apontam. Essa vagueza também pode ser vista no que diz respeito ao objeto dinâmico. A cada momento em que se entra na comunidade, uma família de palavras pode estar em evidência. No nível simbólico do objeto imediato, percebe-se a exploração conforme plataformas que obedecem a padrões de emergência. Havia, por parte das autoras do processo, a tentativa de trabalhar com a ideia de comunidade como sistema vivo.

Quanto aos efeitos interpretativos, num primeiro momento, há uma preponderância do icônico, dado que o texto, como um todo, não aponta uma comunicação exata, senão a ideia de agrupamento/relação. Assim, não há grandes espaços para o indexical e o simbólico nesse quesito específico.

Observando a presença do interpretante dinâmico, percebe-se que, embora se trate de um trabalho visualmente observável, o seu fundamento é a participação do leitor, sem a qual o experimento não seria possível. Nesse caso, há uma tendência ao domínio do interpretante dinâmico de nível energético num apelo constante aos modos de ser da secundidade, em se tratando do aspecto fenomenológico. Um diferencial é o fato de se contar com a interatividade não só exógena, mas também endógena, conforme formulações de Edmond Couchot (2003). Isso significa que há uma interação entre os elementos no espaço interno do experimento e, por meio da relação estabelecida, padrões vão emergindo sem a necessidade da intervenção das autoras.

Movimento, fluxo contínuo, transformação, simultaneidade, desdobramento, multiplicidade, ruptura, caos, apagamento e destruição do espaço, da direção, da linearidade, do sentido/função são aspectos que retiram a possibilidade de o texto indicar um interpretante imediato facilmente identificável.

Observando o aspecto lógico do interpretante dinâmico, nota-se que o experimento está amparado pelas teorias da emergência e dos sistemas complexos.

Quanto aos fatores da emergência, notam-se agentes e algumas regras de interação. Uma das questões que chamavam a atenção das autoras era ver o que poderia aparecer de não planejado em meio ao experimento. Exatamente por isso não há controle sobre as palavras que entram no processo que, por sua vez, pode ser visto no gráfico de controle do sistema que acompanha as mudanças operadas no ambiente.

In this way, the processes involved along the time, the system evolution, the dynamic procedures and their non-predictable answers, the notion of feedback, and the simultaneity of multiple users participation, have potential to cause changes in the receptivity of the work that now emerges. And the emergent factor, already

observed in simple structures like the fungus or the ants' behavior, converges to new scales and start conveying aesthetic values (LAURENTIZ e GABRIEL, [s.d.]).<sup>142</sup>

Esse fator emergência é pensado segundo Steven Johnson e fundamenta a interatividade endógena, pois há o fator de *feedback* entre as proposições colocadas na máquina pelas autoras e as respostas geradas pelo programa por meio de relações internas, considerando as inserções do leitor. Como afirma Johnson, “todos os sistemas descentralizados baseiam-se extensamente em *feedback*, tanto para crescimento quanto para autorregulação” (JOHNSON, 2003, p. 98).

No experimento, pensado como pesquisa, essas questões teóricas que aqui se colocam, inclusive o fato de padrões emergirem por meio da utilização de inteligência artificial, estavam presentes quando do seu planejamento.

A experiência com o conceito de ambiente nesse trabalho se realiza por meio das duas formas supracitadas. As palavras estão envolvidas num entorno virtual de convivência umas com as outras e, além disso, abre-se um espaço para que o espectador atue numa determinada situação contribuindo para a efetivação do projeto tal qual planejado.

O experimento não se encontra mais disponível *on line* conforme trabalhado para interatividade, mas uma simulação de interação que pode ser vista por meio de um vídeo do *You Tube*<sup>143</sup> permite um acompanhamento da análise que aqui se realiza.

Um outro experimento de Silvia Laurentiz em que se cria um espaço para a inserção de textos do participante é *MóBILE 3* (2003)<sup>144</sup> no qual o leitor pode digitar seu texto e o transferir para um ambiente que sugere tridimensionalidade. Há uma versão de *MóBILE* em que as palavras têm certo peso e podem ser encaixadas pelo leitor numa espécie de móbile mimetizado no espaço virtual.

A autora ainda apresenta outros trabalhos interessantes em se tratando da exploração da espacialidade, sendo vários deles construídos com base na espacialidade-ambiente. *Econ* (1999) é uma releitura de Melo e Castro em que há a exploração do texto em linguagem *VRML*. *Cidade* também apresenta uma organização interessante do texto no espaço, pois a quebra da linearidade só acontece com a movimentação do cursor pelo leitor. Quanto mais ele movimentar o cursor, mais visualizará uma espécie de imagem de uma

---

<sup>142</sup> “Desta forma, os processos envolvidos ao longo do tempo, a evolução do sistema, os processos dinâmicos e suas respostas não previsíveis, a noção de feedback, a simultaneidade de participação de vários usuários, têm potencial para causar mudanças na receptividade do trabalho que agora emerge. E o fator emergente, já observado em estruturas simples, como o fungo ou o comportamento das formigas, converge para novas escalas e começa a transmissão dos valores estéticos”. (Tradução nossa).

<sup>143</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=520TojYcdPU>>. Acesso em: jan. 2010.

<sup>144</sup> Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>>. Acesso em: jan. 2010.

cidade à noite (FIG. 41), considerando as luzes vistas de janelas de seus edifícios, por exemplo.

Durante a pesquisa foi interessante descobrir que as atuais investigações de Laurentiz caminham no sentido de ampliar as experimentações estéticas em relação à exploração de espacialidades. *1º Subsolo* (2008), (de Laurentiz e Andrei Thomaz), por exemplo, é uma instalação em que há a criação de um ambiente virtual com o qual o espectador interage.

Este trabalho foi um marco para mim, pois foi o primeiro que realmente ‘saiu’ da tela em busca de novas interfaces. O ‘corpo que caminha’ é o que interage com o ambiente projetado, que é um ambiente sintético criado pela máquina. É também um diálogo entre câmeras. A câmera que registra o ‘corpo que anda’ repassa estes dados para a câmera virtual do programa tridimensional, que ‘move’ o ambiente do estacionamento.<sup>145</sup>

Há também, nesse experimento, a exploração de inteligência artificial para identificação e reconhecimento de padrões. Por meio do *software* livre *Eyesweb*, torna-se possível reconhecer, na imagem de vídeo capturada por câmeras de vigilância, quantas pessoas estão na sala (instalação), o volume da área ocupada por cada uma e a posição onde se encontram. Assim, por meio de parametrização, os participantes são levados a trabalhar coletivamente, pois a concentração de pessoas em determinado espaço da instalação faz com que o ambiente virtual criado penda para um dos lados. O equilíbrio do espaço, então, depende de que as pessoas que nele se encontram consigam se organizar harmonicamente. Como afirma Laurentiz,

A forma para se encontrar o equilíbrio então seria que as pessoas se comportassem colaborativamente e conseguissem manter o cenário estável para poder conseguir navegar nele. Assim, câmeras presenciais adquirem informações, agora dados estruturados, e conversam com câmera virtual, que controla a *performance* do ambiente que simula um ambiente tridimensional também. Ou seja, uma meta representação (câmera a câmera) que vem proporcionar novas questões para a representação espaço-temporal.<sup>146</sup>

Ainda sobre a exploração da espacialidade, Laurentiz faz uma afirmação interessante: “a insatisfação com a tela ‘chapada’ tem me levado a tentar ‘sair’ dela. Atualmente estou trabalhando com ‘realidade aumentada’, buscando com que a interface seja o próprio corpo e o ambiente, assim ampliado, que, assim, interaja com os poemas.”<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em março de 2010.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

Como se pode perceber nessa instalação e em *Community of words*, uma exploração que parece interessar à Laurentiz são os ambientes multiusuários, pois

espaços virtuais deste tipo parecem criar estados de reciprocidade, ubiquidade, partilha e simultaneidade que não podem ser observados em outros canais de informação. Assim, além da já bastante falada leitura hipertextual propiciada pelos meios digitais (LANDOW, 1992) e dos diferentes modos de representação num mesmo suporte (verbo, som, animações, filmes, imagens), acrescentaríamos este potencial de expansão do espaço partilhado e distribuído de todos e entre/para todos (LÉVY, 1999). Além disso, também causarão mudanças importantes nas *performances* individuais (ou coletivas) de cada sessão - chamaremos de sessão uma duração de 'tempo de participação' no ambiente, ou a "totalidade da atividade contínua" (ROSENBERG, 2002:57). O usuário interfere, interage, participa, modifica, navega, enfim, cria, registra, inventa, constrói e relê signos, mantendo ainda relações com outros usuários simultaneamente. Trabalhos deste tipo delegam funções criativas à fruição da obra, fazendo da leitura um ato de construção contínuo. E, também, acabam por propiciar uma subjetividade em rede, que já tratei em um texto chamado "Subjetividade em rede, um sistema complexo".<sup>148</sup>

Realmente, as experiências com espaços multiusuários causam alterações fundamentais nos modos de ser dos objetos estéticos, sobretudo, quando se considera a expansão da subjetividade já discutida no capítulo anterior.

Sobre a simulação da vida e o uso de inteligência artificial, é

evidente que, embora o computador possa ser capaz de alguns tipos de raciocínio, ele deveria ser capaz também de 'raciocinar abduktivamente' para que possa ser considerado criativo e conseqüentemente, inteligente – mas não é isso que venho procurando. Além disso, o tempo de desenvolvimento, as formas de raciocínio envolvidas, o caráter surpreendente das respostas, os procedimentos autônomos e dinâmicos do sistema, garantem um novo papel para a poesia e mudam a receptividade desta obra que ora emerge.<sup>149</sup>

Há um outro trabalho de Laurentiz construído junto com o grupo Poéticas Digitais, do qual ela fazia parte, que se apresenta por meio da interação à distância e uma exposição dos resultados obtidos. *Pedralumen* (2008) é composto por dois ambientes: um virtual e um físico. Na *web*, um cubo virtual azul contém uma "pedra" em sua base. O participante pode escrever e colocar uma palavra nesse cubo. No espaço físico, pode ser visto um cubo formado por leds azuis (8X8X8) que têm a variação de intensidade da luz conforme a posição geográfica dos participantes que interagem no espaço virtual (na *web*). Como afirma

---

<sup>148</sup> *Ibidem.*

<sup>149</sup> *Ibidem.*



Laurentiz, trata-se de “uma poesia em trânsito, que explora a ideia de mapas e suas representações – dos mapas geográficos, topológicos, aos mapas conceituais.”<sup>150</sup>

As relações acontecem entre as distâncias encontradas em cada indivíduo participante (suas distâncias no globo terrestre recuperado pelas ferramentas da rede) e suas localizações de sentido e posições tomadas como demarcações territoriais desta ‘pedra’. É instigante perceber visualmente como estas coordenadas dinamizam a luminosidade dos Leds no cubo que está na instalação.<sup>151</sup>

Uma problematização levantada pelo trabalho e que chama a atenção é o fato de o objeto exposto em galeria durante as intervenções só poder ser observado, admirado, não havendo qualquer possibilidade de interação no espaço físico, o que, segundo Laurentiz, chegou a causar certo incômodo em visitantes que chegaram a ligar seus *notebooks* para interagir com o experimento pela internet.

Recentemente, Laurentiz formou o grupo de pesquisa Realidades - *da realidade tangível (extramentis) à realidade ontológica (intramentis) e seus correlatos*. A ideia do grupo é discutir criticamente os processos de relação entre arte e ciência

Dos ambientes de realidade virtual aos de realidades mistas e aumentadas; das mobilidades híbridas à computação ubíqua; das representações às simulações e emulações, podemos encontrar um amplo espectro que contempla de games, a *sites*, arte interativa e instalações, e que desafiam e redirecionam o termo ‘realidade’. Em uma época caracterizada pela crescente complexidade, nosso questionamento está em como lidar coerentemente com sistemas que nos dão acesso ao ‘semioticamente real’ e que por ora chamaremos de ‘realidade’. Consequentemente, há uma carência de iniciativas institucionais firmadas sob critérios acadêmicos, que venham a ser capaz de analisar esta produção contemporânea dos últimos anos, e que este grupo tenciona arcar. Além disso, apesar de seu caráter teórico, este grupo de pesquisa acredita na relação entre teoria e prática também como forma de exercício estético e crítico, e, portanto, estará entre seus esforços de pesquisa a produção de trabalhos experimentais nesta área.<sup>152</sup>

### 8.1.3 Poética

*Poética*<sup>153</sup> (2003) (FIG. 42), de Gisele Beiguelman, é um experimento em três versões que contam com o atravessamento de espaços e de linguagens. Em sua primeira versão, era um conjunto de poemas visuais com fontes não fonéticas. A segunda versão do trabalho, a ser analisada, envolveu uma série de poemas compostos por Beiguelman e uma

---

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> Disponível em: <<http://www.poetica.net/portugues/index.htm>>. Acesso em: mar. de 2010.

tele-intervenção com a participação do público. Em sua terceira versão, o experimento foi apresentado na Alemanha no Kulturforum, em painéis luminosos, e no cinema como *trailers* (série “ad\_oetries” – ads + poetry), anunciando o evento *pOesIs*.

Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, no quesito operadores da apresentação, encontram-se fontes não fonéticas, cores e signos de sistemas semióticos diferentes se entrelaçando.

Abordando os operadores do funcionamento, vê-se que o público foi convidado a enviar mensagens de texto via SMS, *wap* ou *web* para a plataforma. Essas mensagens eram transcodificadas para fontes não fonéticas e projetadas em painéis luminosos localizados nas avenidas Paulista, Consolação e Rebouças, nas proximidades da Galeria Vermelho. Eram 180 inserções diárias na grade de programação desses painéis. Ainda havia o fato de as imagens serem novamente transmitidas *on line* por *webcams* (celulares, *palms*, computadores) ou mesmo reproduzidas em *ploters* e outros sistemas de impressão digital. Os participantes recebiam SMS indicando que os poemas delas apareceriam. As imagens encontram-se arquivadas no *site* do projeto.

Ao iniciar a análise semiótica do experimento, já se nota o plano audacioso de romper com a discursividade e, mais que isso, com a própria construção do sentido (do modo como ele é entendido convencionalmente). Assim, o projeto implode o plano da referência sígnica no sentido indexical, considerando que as mensagens eram as mais variadas possíveis e ainda eram transcodificadas para fontes não legíveis e, portanto, sem discursividade. Desse modo, o objeto dinâmico era múltiplo e ficava sempre em situação de devir, nunca se determinando de fato. Há uma espécie de apagamento da referência. Como diria Derrida, “a escritura não-fonética quebra o nome” (*citado por FEITOSA, 2003*).

Conforme Santaella,

a subversão da função publicitária dos painéis por esses hieróglifos efêmeros, no sentido figurativo de escrita ilegível ou ininteligível, a ação colaborativa de agentes com dispositivos sem fio de que a obra é gerada e seu caráter nômade criam um isomorfismo admirável com os princípios caóticos e auto-organizadores da rede ela mesma, tudo isso sobre o fundo entrópico e também auto-organizativo do modo frenético da cidade de São Paulo (2007, p. 350-351).

Inclusive os títulos eram construídos por meio da sequência algébrica (soma, subtração, sobreposição), que lhes dera origem.

Assim, quanto aos efeitos interpretativos, pode-se dizer que há uma tendência maior ao icônico que ao indexical ou ao simbólico, por meio da transmutação dos signos verbais e não verbais.

O esforço empreendido pelo participante leva ao interpretante dinâmico de nível energético e faz com que a secundidade (em termos de experiência fenomenológica) se sobressaia, assim como em experimentos analisados anteriormente. Além de toda a experiência de participação, o processo se constituiu como um distrator de tensão no trânsito caótico que tem a cidade de São Paulo. Nesse sentido, *Poétrica* se coloca como uma possibilidade interessante de poesia em meio à vida de agenda repleta, de um amontoado de ações a serem executadas na tensão de um trânsito igualmente conflituoso.

Os equipamentos utilizados eram diferentes uns dos outros, mas trabalhavam em circunstâncias de convergência e, quando as mensagens eram devolvidas para o espaço público, eram já híbridas da atuação do participante com a dos programas empregados nas transcódificações. Em outras palavras, eram objetos resultados da intervenção da máquina sobre a ação humana com fins estéticos. Além disso, esse experimento joga com a questão do trabalho com a poesia em aparatos móveis e, em meio ao cotidiano das pessoas, estabelece-se como uma poética híbrida e que só se efetiva como projeto do meio digital. Sua existência dependeu da participação ativa dos espectadores com quem Beiguelman “dividiu” a autoria.

No nível do interpretante dinâmico lógico, percebe-se, por um lado, a novidade do processo em termos de poesia e, por outro, uma proposta consciente do momento artístico que se vive em termos de atravessamentos de linguagens nos objetos estéticos. Há uma pergunta de Beiguelman que se relaciona diretamente com isso:

como se relacionar com esse novo olhar, pautado pela dispersão e distribuição e fazer uma arte para ser experimentada “entre” outras coisas, sem recair na fetichização dos meios, maquiando sua natureza essencial de objetos recicláveis, justificados pela saturação do apagamento das particularidades? (BEIGUELMAN, 2005, p. 158).

Como é fácil constatar, as duas últimas versões do experimento, sobretudo, dependem de uma relação específica estabelecida com espacialidades. Na verdade, a ambiência que constitui *Poétrica* conta com experiências entre-espacos físicos e informacionais, num deslocamento de informações por interfaces.

Essa dimensão entre-espacos é uma questão de interesse, pois, além de ser um experimento que ocupa um espaco entre o ciber e o físico (tendo em vista o modo como se dava o processo de colaboração no meio urbano), é uma obra que transita entre espacos do meio ciber.

O experimento também problematiza algumas questões importantes, como o suporte e a interface que se realiza como mensagem, alterando a ideia de McLuhan, além de

se propor como escrita nômade, sem reconhecimentos de autoria. Como afirma Beiguelman, “no tempo do nomadismo *wireless*, a interface é a mensagem” (2005, p. 174). Os processos entrópicos de comunicação também se encontram circunscritos no processo.

Um aspecto interessante a ressaltar em *Poétrica* é a poesia se tornando evento que, para acontecer, depende do agenciamento de fatores da linguagem, dos aparatos e dos sujeitos envolvidos no processo.

Além de *Poétrica*, experimentos mais recentes de Beiguelman foram construídos em consonância com o que ela tem chamado arte *wireless*. *Wop Art* (2001), *Leste o Leste?* (Did You Read the East?) (2002), *Egoscópio* (egoscope) (2002b) e *Poétrica* (2003) são construídos nessa tendência.

The fragmentation of distributed interfaces and the mix of words and symbols in alphanumeric writing code create a nonphonetic "alphabet" that operates through sharing and sampling, situates itself in public spaces, and participates in the instability of contemporary life<sup>154</sup> (BEIGUELMAN, 2006, p. 286).

Além dessas questões, os experimentos se abrem para o trabalho de remixagens. *Poétrica*, inclusive é um projeto concebido conforme essa lógica, pois havia sempre um distanciamento entre *input* e *output*.

*Suite 4 Mobile Tags* (2009), um trabalho por meio de QR-Code, apresenta a possibilidade de arte combinatória e da construção coletiva.

Em *Tele-bits 2.0* (2010, em conjunto com Rafael Marchetti), construído em linguagem pós-cinematográfica, há a possibilidade de, por meio de telefone celular, o participante poder capturar códigos de barra com seu aparelho (QR-Code) e contribuir para alterações no conjunto de imagens que formam o experimento.<sup>155</sup>

Pode-se observar que, além das problematizações de linguagem que Beiguelman explicita, há também uma questão importante quanto à investigação das relações que se estabelecem entre arte e espaço. Não é sem motivos que muitas das suas discussões crítico-teóricas têm apontado para o que ela denomina “nomadismo volátil” (2005).

Não é a interação – pedra angular dos mestres dos anos 60 – o que interessa. O que vale é a relação input-output, remetente-destinatário, a ripagem dos dados rolando entre aparelhos, transitando pelos dispositivos. Envio e recebimento. Sem parar. Em situações entrópicas e de trânsito (BEIGUELMAN, 2005, p. 152).

---

<sup>154</sup> “A fragmentação de interfaces distribuídas e a mistura de palavras e símbolos em um código alfanumérico de escrita criam um “alfabeto” não fonético, que opera através de compartilhamento e amostragem, situa-se em espaços públicos e participa da instabilidade da vida contemporânea”. (Tradução nossa).

<sup>155</sup> Esse experimento se encontra em exposição no MAB, FAAP – São Paulo quando da escrita desta tese.

#### 8.1.4 Poemas encontrados

No *site* de poesia experimental portuguesa,<sup>156</sup> há várias recriações interessantes de textos de Herberto Helder, Melo e Castro, António Aragão e outros, com a ideia de potencializar recursos antes apenas em estado de latência, em virtualidade. Fazendo a transcrição de um poema colagem do poeta português António Aragão, “Poemas encontrados” (FIG. 43), Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno Ferreira criaram uma programação que, por meio de um sistema de buscas, procura as últimas notícias publicadas em um jornal previamente selecionado pelo leitor (como Jornal *PÚBLICO*, de Portugal, *Folha de São Paulo*, *Google News Brasil*, *New York Times*, *Folha de São Paulo*, *Jornal Expresso*, de Portugal) em tempo real, e cria o poema colagem que vai agregando, pouco a pouco, palavras e expressões publicadas naquele momento no jornal. A agregação de ferramentas próprias do meio digital possibilita uma variação interessante, embora os princípios de composição do texto que deu origem ao experimento permaneçam. Na verdade, parte dos textos já existe, mas a sua transformação, junção e, de certa forma, edição, com vistas à exploração estética é o programa criado que faz.

O primeiro contato com o experimento, de pura qualidade de sensação, aparece por meio da *performance* do texto, do silêncio, da profundidade por contraste entre fundo preto e letras brancas de tamanhos e fontes variados.

O objeto imediato é randômico (os textos são aleatórios e podem aparecer em qualquer lugar da tela). Já o objeto dinâmico é mais difícil de ser apreendido, uma vez que o título sugere que haja textos a serem encontrados. No entanto, quando se vê que os textos supostamente não são, de fato, encontrados, mas criados, percebe-se que, na verdade, não há objeto dinâmico, *a priori*, mas esse surge no momento em que o experimento é acessado. Esse fato é importante, pois se trata de algo derivado do legissigno presente nesse tipo de poema digital. Não há uma perspectiva de leis que formem certo número de possibilidades de composição textual, mas algoritmos que fazem o texto permanecer na tela na perspectiva da deriva.

O material utilizado (os trechos colhidos em jornais) se transforma de indexical a icônico; trata-se de uma subversão do objeto imediato do primeiro texto (jornal) num objeto

---

<sup>156</sup> Disponível em: < [http://po-ex.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=35&lang=>](http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35&lang=>). Acesso em: nov. 2009.

imediatamente da ordem do estético, havendo, assim, uma alteração dos textos originais e da própria concepção tradicional de poesia.

Dessa forma, o interpretante imediato também é pura possibilidade, puro devir, pois se trabalha com o conceito de tempo real; o texto acontece no momento em que o espectador aciona o programa e esse recolhe esparsamente fragmentos textuais de jornais. No nível do interpretante energético, o espectador se esforça por construir algum tipo de unidade no que encontra de aleatório na tela e o esforço é sempre renovado, uma vez que o texto, está sempre por fazer.

Dessa forma, o interpretante imediato sugerido no título cria uma expectativa que é desconstruída no corpo do trabalho. Há, assim, um processo de identidade entre objeto imediato e dinâmico por meio de elementos icônicos.

Nesse sentido, quando se percebe a montagem, de certa forma, caótica construída, confirma-se a preponderância do icônico nesse experimento, pois, mesmo com a tentativa do receptor de construir sentido para o amontoado de frases que surgem na tela, as possibilidades são fluidas; a indexicalidade fica sempre entre aparição e fuga numa mescla de rasura e construção de sentido; um constante encontrar-se e se perder que tem potência de infinito, dadas as possibilidades aleatórias de busca do programa a cada vez que se acessa o texto. A base de construção, assim, se fundamenta em passagens fugídias entre o indexical e o icônico.

Estabelecendo algumas relações no nível do interpretante lógico, pode-se afirmar que existe uma intrínseca relação intertextual entre *Poemas encontrados* e as colagens dadaístas. Os princípios da aleatoriedade, do acaso são princípios norteadores dos dois modos de experimentar.

Em termos de exploração do espaço, perceber-se um complexo de textos e rastros que se expandem ocupando a tela inteira. O jogo dos fragmentos textuais e sua atuação no espaço ocupado é a tensão que move o experimento.

### **8.1.5** *O Motor textual: livro infinito*

Uma possibilidade da poesia em meio digital ainda seria a modulação de ambientes para a criação. Nesse sentido, é possível perceber como o trabalho de Pedro Barbosa é inovador. Desde a década de 1970, Barbosa trabalha com poesia gerada em

computador. Uma das questões que chamavam a sua atenção eram os acasos, dada a impossibilidade de o próprio humano conseguir prever todas as possibilidades combinatórias de determinadas matrizes. Como ele mesmo afirma em entrevista,

ao contrário do que a crítica da época parecia definir hesitantemente como jogo textual, ludismo estético, neobarroquismo, e outros termos pejorativos desse tipo, eu “sentia” que não era assim. Como era possível que dos jogos do acaso emergissem sentidos que ultrapassavam a imaginação do próprio autor? Aí o computador funcionava como uma espécie de telescópio de complexidade que parecia atirar-nos para um outro lado da linguagem humana. [...] O texto aleatório obedecia ao que considero os dois grandes polos dinâmicos de todo o movimento energético no universo: o jogo de equilíbrio entre a ordem e a desordem, o determinismo e o acaso, a tradição e a inovação.<sup>157</sup>

Um dos seus trabalhos mais inovadores é o *Sintex*,<sup>158</sup> um sintetizador de texto que abre possibilidade para a geração automática de qualquer texto verbal, desde que os comandos, para isso, sejam bem construídos.

Ao acessar o sintetizador, o leitor encontra duas caixas de texto: uma para a construção do texto matriz e outra para a visualização dos textos gerados.

Além da versão *on line*, há também uma versão *off line*, por meio do CD-ROM de *Motor Textual*: livro infinito (FIG. 44). O usuário, seguindo o exemplo dado na página inicial do programa, dá os comandos para que o computador gere o texto. Utilizando signos de reconhecimento do programa (etiquetas), o usuário cria uma primeira estrutura e seguimentos para permutação (conjunto de variáveis). Os textos criados podem fazer sentido ou não, dependendo do grau de previsão das possibilidades pelo seu propositor. A geração de textos ainda pode ser infinita, se essa for a escolha do utilizador do programa. Na introdução do programa, Pedro Barbosa escreve:

com este programa será possível, em princípio, gerar qualquer texto mais ou menos complexo desde que para tal seja configurada a sua estrutura e fornecido o material lexical. O programa Sintext assenta na junção dos dois eixos básicos em que se articula a linguagem: o eixo sintagmático (sequência parentetizada) e o eixo paradigmático (base lexical). Pelo seu carácter potencial ou virtual, infinitamente renovável nos seus estados textuais, designaremos estes textos como *textos generativos* e esta modalidade criativa como *literatura algorítmica* (BARBOSA, 2000, *introdução do CD-ROM*).

O objeto dinâmico dos possíveis textos gerados pelo *Sintex* é sempre variável, embora o objeto imediato seja fixo (a não ser que o usuário do programa o utilize junto com

<sup>157</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em novembro de 2009.

<sup>158</sup> Disponível em: <<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>>. Acesso em: jan. de 2010.

outras ferramentas, a visualização do texto sempre se dá da mesma forma). Embora o trabalho apresente três textos como matrizes e que, por isso, contemplem um campo apreensível da comunicabilidade, a proposta, de fato, é ampliar significativamente a construção textual.

Assim, mais que um experimento, trata-se de uma proposta para a criação de textos combinatórios. É preciso que o leitor aprenda as regras de funcionamento do programa para que, assim, possa trabalhar como escritor, de fato. Portanto, o leitor tem a possibilidade de passar a programador de escritas.

Uma experiência interessante feita por Barbosa com *Sintex é AlletSator* (FIG. 45), peça teatral cujo roteiro foi gerado por meio do *Sintex*. Há uma relação interessante que se estabelece com o espaço na peça em sua versão digital. Sobre as explorações nesse trabalho, Barbosa afirma:

na minha perspectiva, ousaria dizer que os nexos de sentido gerados em espiral para o libreto da “ópera electrónica” são “atemporais” - o universo cósmico-imaginário que as palavras geram penso que é a-tópico, ou utópico, fora deste espaço-tempo a que chamamos realidade. Mas haverá aí algo de uma temporalidade mítica? Um tempo cíclico? Não sei, digo-o apenas pelo catastrofismo apocalíptico que impregna o tema-base da peça que se inicia em palco com o fim do planeta Terra.<sup>159</sup>

### 8.1.6 *Poemário*

*Poemário* é uma plataforma para poesia combinatória. O interesse principal que esse projeto de Rui Torres (conceito) e Nuno F. Ferreira (programação) desperta se deve à novidade da proposta. Trata-se de um experimento *software* cujas possibilidades de exploração ainda não estão todas disponibilizadas. Não se trata apenas de um experimento aberto à participação do leitor, embora essa proposta também seja contemplada, mas de um *software* para criação.

Há duas possibilidades de exploração do processo: por meio de motores textuais disponíveis no *blog* do experimento ou por meio da plataforma de criação de textos. No *blog*<sup>160</sup> construído para *Poemário*, há a possibilidade de simplesmente ver/ouvir o texto, interagir ou contribuir no trabalho sendo que, na maioria, o processo é formado por estruturas que permitem a alteração de um texto inicial pela troca de palavras em uma lista prevista

---

<sup>159</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em novembro de 2009.

<sup>160</sup> Disponível em: <<http://telepoesis.net/poemario/?cat=5>>. Acesso em 01 fev. 2010.



(bastando, para isso, o clique sobre a palavra) e/ou a alteração dessas listas. Há ainda a possibilidade de o leitor enviar para o *blog* a sua versão. Nesses motores, os textos são acompanhados por leitura oral e, em vários casos, por ruídos e música. Os recursos de programação utilizados para a construção desses motores são *Flash Panorama Player*, *Actionscript 3.0*, *perl*, *xml*, *WordPress*.

*Amor de Clarice*, a partir de textos de Clarice Lispector e Rui Torres, *Húmus – poema contínuo*, a partir de textos de Herberto Helder e Raul Brandão, *Do peso e da leveza*, *Um Corvo Nunca Mais*, *Poemas no meio do caminho* são motores textuais que apresentam o mesmo esquema de interatividade e possibilidade de contribuição do leitor citadas. *Amor de Clarice*, por exemplo, significa uma ampliação do experimento em formato DVD (já analisado anteriormente), pois, disponível como motor poético, ele abre a possibilidade de o leitor ter uma intervenção mais direta na materialidade do poema. Desses, elege-se, para análise, *Poemas no meio do caminho*.

#### 8.1.6.1 *Poemas no meio do caminho*

*Poemas no meio do caminho*,<sup>161</sup> (FIG. 46) um diálogo explícito com Carlos Drummond de Andrade, apresenta duas possibilidades de visualização: uma por meio de uma versão horizontal (modo panorama) e outra por meio da versão vertical (modo página *HTML*). Assim como os outros trabalhos de Rui Torres já analisados, trata-se de um experimento em poesia combinatória com a possibilidade de interação por meio do acesso a listas de palavras de partes específicas dos segmentos que formam o texto.

Analisa-se, nesta seção, a versão em modo panorama. Quanto aos elementos configuradores da espacialidade, pode-se observar, na categoria operadores da apresentação, um cenário, com sugestão de profundidade, formado por texturas construídas por meio de escrita e tons de azul e preto. Nesse ambiente, que sugere a tridimensionalidade, estão inscritos segmentos verbais.

---

<sup>161</sup> Textos e escrita combinatória de Rui Torres. Voz de Nuno M. Cardoso; Texturas sonoras de Luís Aly e Rui Torres. Versão combinatória de *Poemas no meio do caminho*, de Rui Torres, Nuno F. Ferreira, Luís Carlos Petry, Nuno M. Cardoso, Luís Aly e Ana Carvalho.

Quanto aos operadores do funcionamento da espacialidade, percebe-se que o texto e o fundo se movimentam da direita para a esquerda em diagonal, o que causa uma sensação de vertigem em virtude da experiência de imersão, sobretudo quando se percebe que o ambiente pode ser movimentado por meio do cursor nos sentidos horizontal e vertical. A base do cenário é composta pelas listas de palavras que, juntas, constroem a sintaxe do experimento. Há também, ora sim ora não, o aparecimento de imagens translúcidas que possibilitam, caso o leitor clique sobre elas, a mudança de cores do ambiente.

Os segmentos textuais que atravessam a tela se encontram em constante transformação (resultado da operação combinatória) e os sons que acompanham a exibição são a leitura aleatória de trechos inseridos quando da construção do experimento. É interessante destacar, ainda, que esses sons, juntamente com a leitura oral de trechos, contribuem para a criação da ambiência. O texto acessível ao leitor para interação é apenas o que se encontra em primeiro plano, bastando clicar sobre as palavras para paralisar o processo e interagir. O leitor pode, então, escolher qual palavra ele quer que apareça em cada sequência aberta à alteração por meio de listas. Em seguida, pode enviar sua montagem para o *blog Poemário*.

Analisando o nível da referência, o objeto imediato, em suas três formas de apresentação (icônico, indexical e simbólico) remete para a sugestão de ambiente. Havendo múltiplos textos, há uma flutuação do fator da comunicabilidade, o que já se percebeu também em outros processos.

Assim também, pode-se afirmar que o objeto dinâmico é impreciso e variável. Porém, há algo apreensível por meio dos pequenos poemas que formam o experimento. São breves observações da vida, do mundo, das pessoas – de um modo geral, um olhar subjetivo pautado no entorno que cerca o sujeito enunciador.

Quanto aos efeitos interpretativos, pode-se afirmar que há uma preponderância para o sensorio no que se refere à imersão e também no quesito interatividade. Mais uma vez, a secundidade entra em cena. Trata-se de um espaço fruto da soma da participação ativa do leitor com as operações do programa que atua como mediação.

É interessante a separação que Torres faz entre interação e participação – inclusive para pensar questões teóricas sobre esses dois modos. Quando o texto apenas abre a possibilidade para que se escolham palavras (em uma lista) que farão parte do experimento, ele utiliza o termo interação. Porém, se há a abertura para que a interferência do leitor

contribua para a constituição da própria materialidade do experimento, então, ele usa a palavra participação.

Na versão vertical do experimento em *HTML*, é possível alterar as listas de palavras, mas perde-se a visão espacial e imersiva contemplada pela outra proposta.

Embora o motor proponha apenas a possibilidade de o leitor trocar as palavras ou listas de um processo, ainda assim, o exercício é interessante e mostra como é necessário todo um trabalho do “autor” no momento de programar o “motor”. A programação, nesse sentido, funciona como uma espécie de mediação antecipada quando se tenta prever alguns caminhos de acesso ao texto.

É preciso lembrar que, ao se falar em poesia generativa, não significa que se deixe ao computador o papel do poeta – a tarefa de criador. No caso, o ato criador está muito mais na programação, no planejamento prévio de estratégias variacionais que propriamente na operação maquínica que o programa opera. Não se trata de depositar à deriva um conjunto de palavras para que a máquina faça as associações devidas.

Quanto à possibilidade de o leitor enviar sua versão para o *blog*, quando da presente análise, formulou-se a seguinte combinatória do texto, a título de teste:

A hipocrisia comanda a máscara de ouro apodrecido  
só a poeira clama nos caminhos<sup>162</sup>

Uma questão ainda interessante a destacar é o título que o experimento recebe e que entra em consonância com o “acaso” que a poesia generativa combinatória pode gerar. Dado o número de variações possíveis que a mente humana não consegue acompanhar, surgem situações de acaso.

### 8.1.7 *Poemário* (editor de poesia combinatória)

Na versão do *Poemário*<sup>163</sup> como plataforma de criação (FIG. 47), por meio da aprendizagem da sintaxe proposta, o usuário<sup>164</sup> pode criar seu próprio texto (cartas, narrativas,

---

<sup>162</sup> Disponível em: <<http://telepoesis.net/poemario/>> Acesso em: fev. 2010.

<sup>163</sup> Disponível em: <<http://telepoesis.net/galeria-poemas/peditor.php>>. Acesso em: fev. 2010.

<sup>164</sup> Utiliza-se aqui o termo usuário porque o termo leitor não se aplica mais nem em termos de participação, pois o que se tem, mais que um experimento aberto à intervenção, um software de criação.

poemas, dentre outros), planejar listas de palavras para o trabalho de combinatória e publicar seu experimento numa galeria criada especificamente para isso.<sup>165</sup>

Trata-se de uma das formas mais arrojadas de propostas em poesia digital generativa encontradas durante a pesquisa, ao lado do *Sintex*, de Pedro Barbosa. O resultado, por enquanto, é muito parecido com o dos motores textuais disponibilizados no *blog*, pois os trabalhos que podem ser criados se constituem de textos com a abertura para a criação de listas para combinatória, além da inserção de sons. Porém, haverá, segundo Rui Torres, a abertura para trabalhar com imagens ou mesmo criá-las. A inspiração no experimento de Barbosa é visível quando se observam os processos para a estruturação da sintaxe do texto matriz.

A proposta se torna viável na medida em que a interface para a criação é simples, bastando ao usuário certa atenção para que o fluxo da combinatória entre as palavras nas listas não se feche. Para isso, basta observar as “etiquetas” que devem aparecer nas palavras a serem permutadas. Sem entender de programação, sem ser técnico, o usuário se vê na qualidade de poder programar, na máquina, textos variacionais.

Na verdade, não se trata de uma plataforma ambiente, mas há a exploração da ambiência de criação.

Tendo em vista as análises feitas nessa última seção de análises do presente estudo, é necessário fazer algumas considerações importantes.

O primeiro fato detectado foi o de que os experimentos que exploraram mais profundamente o espaço ciber foram aqueles que caminharam em direção à criação de ambiências ou mesmo de ambientes, de fato, pois as implicações entre textualidade e espaço se tornam intrínsecas a tal ponto que se pode falar no conceito de habitação no sentido heideggeriano já discutido. O texto passa a formar uma esfera, de alguma forma, indivisível com o espaço no qual ele se encontra conforme o tipo de exploração dos aspectos da linguagem.

Quando se fala em plataforma de criação, essa questão se evidencia. Há a proposição de uma ambiência possibilitadora da criação de textos pelos usuários em que a invenção da linguagem é aberta ao antigo leitor ou mesmo aos escritores, de um modo geral.

---

<sup>165</sup> Disponível em: <<http://www.telepoesis.net/galeria-poemas/index.php?page=6>> Acesso em: fev. 2010.

## 8.2 Penélope – uma experiência

A poesia está no limite das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e, sobretudo, do que somos capazes de pensar, sentir, entender e realizar.

Melo e Castro

O objetivo da presente seção é encaminhar um relato da experiência realizada em poesia digital, *Penélope* (FIG. 48), bem como refletir sobre alguns pontos importantes quando da sua concepção.

Não se trata de uma análise semiótica profunda, pois se deixa essa tarefa para outras pessoas que se interessarem em fazer a crítica do processo. Nem é objetivo avaliá-lo em termos de qualidade. Não se direciona o texto a compor qualquer discurso subjetivista ou elogioso. Entende-se o experimento realizado muito mais como pesquisa em linguagem, que propriamente como exercício poético concebido sob a premissa da “arte pela arte”.

O experimento *Penélope* surgiu da inquietação que, inclusive, motivou a presente pesquisa desde o início. Como já se apresentou na introdução do presente estudo, as perguntas iniciais eram “o que define a poesia digital no modo intrínseco de ser?” e “como construir um poema que explore as características fundamentais do ciberespaço?”, e foram tais perguntas que levaram à necessidade de experimentar a criação poética nos desvãos do espaço estriado que forma o meio ciber a partir da descoberta de que o espaço é um elemento decisivo para as formatações técnicas e estéticas do presente objeto de estudo.

As perguntas que desencadearam, inicialmente, a pesquisa, partiam também do fato de se encontrar um número grande de experimentos que, independentemente do formato ser *off line* ou *on line*, explicitavam muito mais um apelo em explorar as possibilidades técnicas que o meio digital tem viabilizado que propriamente propor questões importantes para a reflexão e constituição dessa poesia. Fazendo uma apropriação de Janet Murray quando ela fala sobre os cerca de cinquenta anos que se seguiram à invenção da imprensa definida como uma fase de estipulação de formatos e regras de publicação, pode-se afirmar que se está ainda numa era de incunábulo do digital, quando formatos, procedimentos e até mesmo algumas convenções ainda estão sendo definidos. Porém, isso não deve, necessariamente, implicar em fetiche tecnológico, pois há que se ter um pensamento mais aprofundado das

razões técnicas e estéticas que se aplicam a experimentos. Há que se ter uma maior consciência acerca do processo que se cria.

Assim, sem a pretensão de estabelecer princípios ou ditar regras, ensejava-se realizar um experimento por meio do qual fosse possível entender mais de perto algumas questões inerentes à poesia digital, tanto no processo de criação como no de recepção. Como se explicitou ao longo do presente estudo, o espaço foi se mostrando de consideração imprescindível para a exploração em poesia digital, chegando-se mesmo à inevitável situação de postular o conceito de poesia-ambiente.

O interessante nisso tudo foi que o projeto *Penélope* só se tornou executável após tais descobertas. O conhecimento das condições de produção de uma poesia digital no espaço é que fez com que a proposta se tornasse, de fato, viável. No início da pesquisa, quando a reflexão sobre o espaço ainda não tinha aparecido, elaboraram-se alguns projetos para o meio digital, mas sem consistência de aplicabilidade.

### 8.2.1 O projeto Penélope

O experimento surgiu com base na *Odisséia* de Homero, mais particularmente inspirado na “epopéia” vivida por *Penélope* durante os vários anos que passou à espera de seu amado, e a sua atitude de se utilizar do subterfúgio de estar tecendo um manto para o dossel funerário de Laertes para não se casar com os candidatos à substituição de seu marido, já dado por morto. Ela promete escolher um marido assim que o trabalho ficasse pronto. Porém, tecia durante o dia e desmanchava à noite, de modo que os pretendentes, ao fim da espera, não tiveram como evitar a frustração de seus planos devido à volta de Ulisses e à restauração de seu poder e reino.

Pensando no véu e, mais ainda, no ato de abaixar o véu quando da decisão tomada por *Penélope* de acompanhar Ulisses para Ítaca, após o casamento dos dois em sinal de seu compromisso amoroso (e em detrimento de seu pai que desejava sua permanência em Esparta), o manto da epopéia é relido no experimento por meio do objeto véu – símbolo do amor da personagem, em primeira instância.

Num segundo momento, correlacionado ao primeiro, mas com maior pujança, o manto que se transformou em véu passa a ser signo do inacabado, do texto em dobras e

sempre em situação de devir. Quando do planejamento, pensou-se que o texto-experimento deveria ser fluido, evanescente, frágil na sua plasticidade, mas, por outro lado, consistente na presença. Era necessária uma consistência semiótica para a criação do processo. Essa questão contribuiu para chegar à conclusão acerca da importância do espaço para a natureza dessa poesia.

A primeira etapa do experimento contou com a programação de Marília Lyra Bergamo, por meio do programa *Processing*, e se constituiu na organização do texto em movimentos ondulatórios sugerindo a fluidez do véu. O poema “Desfeito”, de Vera Casa Nova (2007, p. 57) aparece digitado na horizontal e é interceptado por versos na vertical – trecho da *Odisséia* em que Penélope fala sobre o reino dos sonhos a um estrangeiro. A ideia era fazer uma provocação por meio do atravessamento do texto poético-metalinguístico pelo poético.

O acesso ao texto, nessa versão teste, se dá por meio de *zoom*, movimentação do texto da esquerda para a direita por meio do *mouse* e mudança de cores. A sugestão de imersão já está presente. Não há sonorização nem abertura à participação, porém, o trabalho já contempla as ideias de fluidez e constante reconstrução, pois, além do movimento do texto, os versos se substituem uns aos outros do primeiro ao último num movimento circular infinito. Essa primeira experiência se encontra registrada na página de internet criada para o projeto.<sup>166</sup>

Para a segunda versão, várias implementações foram feitas. A programação foi feita por André Veloso com a colaboração de Marcos Paulo Machado. Ambos contribuíram não só para as soluções técnicas mas também estéticas. Veloso, por exemplo, tem trabalhado com *performances*. Sua participação na *performance Consuma-se*, em Manaus, consiste no trabalho com a tecnologia de imagem e som manipulados em tempo real para ilustrar uma crítica ao consumismo e à sociedade do espetáculo.<sup>167</sup> A visualização do texto passou por um novo planejamento e foi constituído por meio do Simulador de Partículas da biblioteca do ambiente de programação *Processing*. Com isso, o experimento ganhou mais leveza e fluidez. Foram inseridas linhas de áudio de modo que texturas sonoras são acionadas por meio da movimentação e cliques com o *mouse*; quanto mais movimento e mais cliques, mais atravessamentos sonoros. Com os botões do *mouse* é possível mover o texto e o explorar nas

---

<sup>166</sup> Disponível em: <[www.epoesia.com.br](http://www.epoesia.com.br)>. Acesso em: mar. de 2010.

<sup>167</sup> Veloso trabalha também com projetos de computação física, na qual se pesquisam novas formas de interação homem-máquina utilizando elementos físicos do cotidiano, ligando-os a sensores que enviam dados de posicionamento ou força, posteriormente interpretados por computadores. Esses dados são utilizados para manipulação e modificação de elementos sonoros e visuais também em tempo real.

direções esquerda e direita, como na manipulação de um objeto real (ao segurar o botão direito e movimentar o *mouse* no sentido horizontal). Ao se clicar, com o botão esquerdo do *mouse*, em um verso, puxando-o pela primeira letra, abre-se espaço para a inserção de novos segmentos de texto (abertura à participação). Com a roda do *mouse*, é possível realizar a operação de *zoom* e ver a materialidade da letra (das dobras do tecido), numa sugestão de imersão pelo texto. Ao se movimentar o *mouse* por cima da poesia, sem o clique, ocorre uma simulação de um leve vento, que vai aumentando sua intensidade na medida em que o *mouse* é movimentado com mais rapidez.

Com o auxílio do Simulador de Partículas, tem-se uma forte correspondência de elementos do mundo físico no experimento. Nesse caso, não se lida diretamente com palavras ou letras, mas com partículas que têm peso e gravidade, como em um tecido real. As partículas são ligadas entre si por pequenas molas e o grau de flexibilidade dessas pode fazer com que o texto tenha maior ou menor movimentação. A união das partículas com essas pequenas molas invisíveis gera a simulação de fios que compõem a trama do tecido virtual. A manipulação permitida ao experimento é a mesma de um tecido real, podendo ser esticado, comprimido, puxado e desfiado. Há uma resposta visual realista, dados os estímulos inseridos pelo usuário. Havia, na matriz da biblioteca, linhas demarcando o traçado dos fios. Então, tiraram-se esses fios para ampliar a fluidez do texto.

A operação mais difícil, em termos de programação, foi conseguir abrir o texto à interatividade. Seria fácil se o experimento se apresentasse *off line*, uma vez que se trabalha com uma concepção simples de conteúdo textual e uma base de dados fixa e local, mas o fato de se ter a possibilidade do texto ser alimentado pelas inserções dos participantes enriqueceu o experimento. Utilizou-se uma solução que permite a colaboração multiusuário em ambiente *web*. Cada linha digitada por um usuário alimenta esse banco de dados simplificado e vários usuários podem adicionar textos simultaneamente. Os usuários seguintes (numa escala temporal) visualizam as linhas inseridas pelos anteriores. Essas linhas são inseridas e posicionadas de forma randômica na malha que compõe a poesia, ao se puxar pela primeira vez com o *mouse* uma letra que compõe o início de um verso.

Para a constituição das cores do texto de *Penélope*, montou-se uma pequena biblioteca de texturas multicoloridas. Quando o experimento é acessado e carregado, o programa busca uma textura de forma aleatória nessa biblioteca e colore as letras do texto por meio dela. Como as texturas são aplicadas às partículas, só é possível ver as cores individuais de cada *pixel* da imagem original e não as texturas de fato. Com essa solução, buscou-se



trabalhar com o elemento aleatório no experimento. Espera-se, futuramente, que a biblioteca de imagens possa se ampliar com a contribuição dos participantes ao enviarem texturas.

A forma das letras com as quais se trabalhou também contribuiu para a leveza do experimento. Elas são “chapadas”, mas os pares de letras cruzam-se formando um ângulo de 90° que permite, pela rotação do texto “Desfeito” no eixo horizontal, a leitura do segundo texto, retirado da *Odisséia*.

### 8.2.2 Poesia como pesquisa – espacialidades

Como já se disse anteriormente, encara-se o experimento *Penélope* como pesquisa. Nesse sentido, a preocupação com a disposição do texto no espaço, a programação para que texto e espaço não se constituíssem dicotomicamente e as preocupações com a consciência semiótica do processo estiveram presentes em todas as etapas de sua realização. O texto já deveria nascer “habitando” o espaço digital, sem distinção em relação ao mesmo em termos de linguagem – pensando em Heidegger e Sloterdijk quando insistem em não distinguir o ser de seu entorno.

A ideia, assim, era fazer com que o espaço funcionasse como mediação e, sobretudo, como ambiente. Um ambiente de participação, no caso, em que a materialidade do signo divide seu espaço com as possibilidades de intervenção do leitor. Assim, a ideia era fazer com que as ações realizadas no espaço físico repercutissem no meio ciber.

Por meio da metáfora do véu, pretendeu-se, também, trabalhar com uma das grandes marcas da poesia em meio digital: a possibilidade de constante “reescritura”, quer seja por parte do poeta, quer seja por parte do leitor/espectador. O poema digital, assim como o grande texto que forma o meio ciber, pode estar pautado numa espécie de “inteligência coletiva”.

Pensa-se no véu também devido a sua leveza, pois sua forma de apresentação pode se alterar ao mais leve toque conforme as circunstâncias. Assim também é o texto que o compõe – ao menor gesto do leitor com o *mouse*, o objeto começa a se mover, a se deformar, a se desfazer num movimento muito próximo às esferas que compõem não só os processos estéticos, mas também as relações entre pessoas.

O véu de *Penélope*, então, funciona como uma metáfora para a poesia sempre em

construção que se pode desenvolver em meio digital. O meio se abre a propostas de verdadeiro devir no sentido de sempre poder contar com elementos advindos de ordens diversas para se realizar.

Utilizando a terminologia sugerida no capítulo 6, a expectativa era criar um poema-espuma que se constituísse por meio de esferas volúveis, de multiperspectivas abertas que estivesse em constante devir, dadas as possibilidades de participação que se abriam ao leitor.

Embora as leis da física não se apliquem ao ciberespaço, dada a imaterialidade desse, há um aspecto que motivou e inspirou a configuração da espacialidade em *Penélope*. A teoria da Relatividade Geral concebe o espaço como um emaranhado de linhas que são deformadas conforme a massa dos corpos que as ocupam. O sol possui a atratividade sobre a Terra e demais planetas do sistema solar justamente porque sua densidade faz com que a deformação provocada no espaço em suas proximidades crie um campo de atração e faça os corpos celestes percorrerem as órbitas ao seu redor.

Como já se disse, há movimentos ondulatórios criados quando o participante movimenta o *mouse* tal qual um corpo celeste mais denso ao transformar o espaço em espaço curvo. O que acontece, assim, em *Penélope*, é que a interferência do participante é tal que o texto começa a se deformar com sua simples presença (a captura da movimentação do *mouse*) e conchama a interferência para que a sua tessitura continue se desenvolvendo. Portanto, a presença do participante também é elemento configurador da espacialidade do experimento. Em outras palavras, o acesso ao texto só se dá pela sua própria deformação e, por outro lado, é necessário que o participante “desmanche” parte do texto para que sua contribuição possa ser inserida.

Caso a opção do participante seja a de não participar e apenas ver o experimento, o texto fica estático na tela e sua leitura, embora realçada pela qualidade da voz de quem lê (Vera Casa Nova), é linear. A multiplicidade material do texto só se constitui quando há atividade no espaço no qual o texto se encontra. Inclusive, a textura sonora só é possível pela participação.

Em termos de atravessamento de linguagens, houve a intenção de trabalhar com as “três matrizes da linguagem e do pensamento” (SANTAELLA, 2005b). Era fundamental a presença do sonoro, do verbal e do visual para testar formas de acesso, tornando possível ao leitor intervir nessas três modalidades da linguagem. Optou-se por abrir possibilidades de inserção apenas de texto escrito enquanto as outras duas formas, o visual e o sonoro, são

acessíveis apenas por meio “táctil”. Porém, de algum modo, a intervenção do leitor também causa efeitos na visualidade – conforme o tamanho dos versos inseridos, o aspecto visual do texto pode se alterar.

Acredita-se que, ao longo do processo, a rasura vá de impondo em detrimento da discursividade, pois não há a preocupação da administração do banco de dados por meio da inserção de regras de emergência ou de interatividade endógena mais complexas. Nesse sentido, acredita-se que tal rasura, ao instalar a ideia de palimpsesto no experimento, dialogue diretamente com a proposta da tessitura de Penélope (a personagem da *Odisséia*) que estava sempre construindo o mesmo manto sem, no entanto, nunca o finalizar. Esse processo de rasura tem sua contraparte nas texturas sonoras e nas imagens que o leitor pode formar ao articular movimentos pelo texto. A deformação, a rasura se instauram tanto no texto-imagem como no som, havendo, portanto, uma conformidade entre ambos.

Uma questão importante, nesse sentido, é a escolha pelo experimento sempre em processo, nunca conclusivo. A construção constante é, certamente, uma das principais características do experimento. A desconstrução também entra em questão, nesse sentido. Tal qual *O livro de Areia*, de Borges, o processo está sempre por fazer, sempre em progresso. Inclusive o próprio texto na tela não tem início nem fim, fisicamente.

A respeito das possibilidades de linguagem oferecidas pelo experimento, Alice Barros (16 anos), leitora-participante do processo, postou o comentário abaixo.

Singularmente interessante. A movimentação material do poema por meio do uso do mouse concede ao internauta a sensação de interação direta com os versos e de participação na construção espacial do texto. Mais que isso: o poder que o experimento confere ao participante metaforicamente traduz a essência da leitura de composições poéticas - os textos não como estruturas imóveis e inflexíveis, mas submetidos às percepções subjetivas de cada leitor<sup>168</sup>.

Há uma terceira versão do projeto, em planejamento, que contará com a sua realização em forma de instalação, na qual, por meio de sensores de presença e visualização computacional, será possível, ao participante, fazer com que o texto se realize por meio de suas ações corporais no espaço físico. Acredita-se que, nessa versão, as imbricações entre espaço físico e virtual se ampliem substancialmente.

Há que se ressaltar também as limitações que se encontraram ao longo do percurso de realização do experimento, sendo uma delas a programação. Como meu conhecimento em programação é limitado, foi necessária a atuação de profissionais, o que

---

<sup>168</sup> Mensagem deixada pela leitora no site do experimento e recebida por e-mail.

acabou contribuindo para a qualidade do trabalho. Em se tratando de experimento poético em meio digital, o trabalho coletivo tem chances maiores de ser mais interessante que as iniciativas individuais. Porém, defende-se a ideia de que, quando o poeta possui conhecimentos de programação ou mesmo domina plataformas de criação, há uma implicação maior da técnica com a estética.

Por isso, tentei conhecer a sintaxe do programa e as operações realizadas durante a programação para conseguir uma atuação mais crítica, menos submersa no deslumbramento que a técnica pode provocar. Procurei também certo distanciamento para o exercício autocrítico de forma menos subjetivista.

### 8.2.3 A questão da técnica

Desde as primeiras discussões com programadores para a construção de *Penélope*, já havia a preocupação em fazer escolhas politizadas acerca da programação. Era necessário que as escolhas de linguagem estivessem em consonância com a proposta semiótica.

Foram duas as questões de maior preocupação quando do planejamento e da realização do experimento: a primeira, relacionada às questões de mercado e a segunda ligada à necessidade de simplificar ao máximo o acesso ao trabalho.

Como afirma Beiguelman, “[...] o campo estrutural da ciberpolítica hoje não é questionamento da marca ou do produto em si, mas dos sistemas operacionais e o tipo de codificação dos programas utilizados (aberta ou fechada) e, acima de tudo, a crítica dos meios de realização do projeto” (2005, p. 155).

Ao escolher o programa, há que se ter o cuidado para que o determinismo imposto pelas ferramentas não bloqueie a criação e não faça com que os processos gerados sejam meras repetições de efeitos já previstos e que podem não contribuir, de fato, como linguagem. Há que se evitar, assim, que se torne refém dos aparatos ou programas. Se a opção é empregar tais ferramentas, há que se ter senso crítico para conseguir, de alguma forma, subvertê-las.

É o que Rui Torres faz. Ao criar os motores textuais para que o leitor tenha a possibilidade de articular os elementos que formam o texto, ele utiliza o *Flash* como ponto de partida, como ponte para criar a programação de seus experimentos. Depois, ele torna a plataforma criada independente do programa inicial e abre as possibilidades de intervenção do

leitor.

Torres, inclusive aborda o que ele denomina “mentalidade *windows*” (mentalidade das janelas) e que impede que se aprofunde no conhecimento relacionado à programação e à própria linguagem empregada. Como ele afirma em entrevista, sobre essa “mentalidade *windows*”,

[...] isso tem a ver com plataformas fechadas, isto é, produtos que são comerciais. Eu sou a favor da abertura, da criação de estruturas de programação e criação de hipermídia usando ferramentas que são abertas, usando ferramentas que são criadas pelo próprio. Qualquer editor tem uma série de efeitos, de transição, pós-produção. São os filtros e esses filtros são o que eu chamo de mentalidade *Windows*. Eles servem para publicidade, para comunicação, para estratégias. Não servem para a criatividade. Daí o poeta precisa saber programar seus próprios filtros, sua própria pós-produção, porque a pós-produção ganha uma significação própria. [...] Nos meus trabalhos, por exemplo, o que faço é criar uma espécie de estrutura de programação em *flash*. O *flash* não é um programa aberto, mas eu tenho o *flash*, e com o *flash* eu faço, monto filtros em *swx* que depois são alterados em várias formas. E depois o outro, o utilizador do meu *software* [...]. Eu crio esses filtros, eu programo todos esses filtros de forma que o leitor nunca precise trabalhar no *flash*.<sup>169</sup>

Por outro lado, uma outra questão que levantou preocupações durante a programação foi a complexificação que determinadas medidas poderiam significar no sentido de dificultar o acesso ao experimento.

O que se percebeu nos experimentos encontrados para análise foi o excesso nos aparatos de construção. Dependendo do trabalho que se queira visualizar, há a necessidade de baixar programas específicos, *plugins* construídos para fazê-los “rodar”. Por vezes, há até mesmo a necessidade de compra de programas para que possa ter acesso ao experimento. Além disso, há processos cujo acesso nem sempre é possível por meio de qualquer navegador.

Para tentar atender a essas duas preocupações, foi selecionado um programa não comercial e se insistiu numa monitoria atenta ao processo de recepção.

*Processing*, o programa escolhido, é de código aberto e é próprio para a criação de processos visuais e interativos. Como é comum em programas como esse, o usuário pode contribuir para seu desenvolvimento por meio do *site* institucional.<sup>170</sup> O projeto foi iniciado por Ben Fry e Casey Reas a partir das ideias exploradas no *Aesthetics and Computation Group* no MIT *Media Lab*. A construção colaborativa do próprio programa já é um fator positivo, pois há menos imposições de formas de criação e linguagem.

---

<sup>169</sup> Entrevista concedida à Ana Paula Ferreira em novembro de 2009.

<sup>170</sup> Disponível em: <<http://dev.processing.org>> Acessado em: mar. de 2010.

Uma outra questão que esse tipo de programa abre é que, de alguma forma, a autoria se sobrepõe no momento de criação, pois há menos possibilidades de se deixar levar por estruturas pré-concebidas como as ferramentas oferecidas em alguns programas, por exemplo.

Após a disponibilização do experimento, seguiu-se uma fase desgastante para facilitar o acesso, pois começou a haver incompatibilidades entre determinadas versões do *Java* (programa necessário para o funcionamento da linguagem construída com o *Processing* para internet). E ainda há outras questões a redefinir, a melhorar, uma vez que, no momento da escrita do presente estudo, não se considera totalmente satisfatório o fator acesso, tendo em vista o que se planejou.

Questões relacionadas à interface, nesse sentido, também se impuseram como preocupação quando da concepção do experimento, pois, dadas as várias possibilidades de acesso, há que se pensar formas para que a interação se dê de modo “natural”, sem a necessidade de estruturas explicativas para o acesso ao texto. Assim, a escolha foi pela interação intuitiva, porém, há questões da interface que precisam estar bem resolvidas quanto a essa proposta para que as operacionalizações da espacialidade no experimento realmente funcionem e sejam convincentes.

Nesse sentido, no momento presente, tais testes em relação à interface estão sendo feitos para uma melhor avaliação do processo. Portanto, como se perceber, mais que um experimento “finalizado”, *Penélope* é um processo em que, mais que criações estéticas fechadas, se pensa o texto como construção.

## PELA LÓGICA DOS INTERSTÍCIOS: ALGUMAS CONCLUSÕES

Após todo o percurso de retomadas históricas, teóricas, depois da análise de experimentos e da experiência *Penélope*, a pesquisa conseguiu responder algumas perguntas inquietantes que a fizeram surgir, causando, inclusive, algumas surpresas quanto às descobertas. Por exemplo, o conceito de poesia-ambiente foi um elemento novo em relação ao projeto de pesquisa e surgiu em razão da análise de experimentos.

A título de fechamento da escrita, mas não da pesquisa (que agora toma novos rumos), fazem-se algumas considerações em relação às descobertas quanto à relação entre poesia e espaço/espacialidades, à fluidez típica da poesia digital, bem como sobre sua qualidade de devir.

Como as descobertas são fruto, em parte, das análises semióticas empreendidas, num primeiro momento, expõem-se questões trazidas pelos elementos semióticos em sua intimidade. Em seguida, registram-se aquelas de ordem mais geral.

A primeira questão a destacar é a qualidade estética e semiótica encontrada nos experimentos. Por meio de algumas características que apareceram insistentemente, pode-se fazer uma observação que não é inédita para quem já trabalha com poesia e tecnologia, mas que, talvez, seja nova para conservadores. A tendência de caminhar do indexical ao icônico foi apontada em todas as análises, sem que os exercícios feitos para isso redundassem, necessariamente, no óbvio ou em pura experimentação tecnológica. Isso comprova que a qualidade estética esperada da poesia também pode se configurar no meio digital.

Reconhece-se haver muitos experimentos em que o mero fetiche tecnológico se registra logo no início de sua apresentação (por isso, houve certo cuidado ao escolher quais processos seriam analisados). Para além de trabalhos cujas explorações da técnica se sobressaem em relação à proposta comunicacional e que não são recorrentes apenas no digital, mas em qualquer meio, o que as análises mostraram foram exercícios em que as implicações semióticas advêm de um trabalho planejado e de consciência do que se estava fazendo.

Um segundo traço observado foi a tendência dos experimentos para a secundidade. É interessante, nesse sentido, pensar nos espaços a construir para completar as esferas poéticas ainda inconclusas, em certos casos ainda mais incompletas que nos poemas convencionais. Comprovou-se a hipótese de que a interatividade não deve ser uma condição *a*

*priori* de experimentos. Porém, também se observou que ela tem sido buscada de modo insistente. A impressão evidenciada é a de que a agitação que leva o leitor, diante de um texto em computador, a acionar sua exploração por meio do *mouse* é recorrente da parte do poeta que parece, na contemporaneidade, sentir necessidade de ver como o leitor pode interagir com o poema e contribuir para sua realização. É por isso que, por um lado, há trabalhos que se aproximam substancialmente dos *games*, como *Asteroids*, de Jim Andrews e, por outro, projetos que não existem, de fato, sem a participação, como em *Poétrica*.

Como se pôde ver, para que a interatividade aconteça, há um investimento nas várias faces que o signo apresenta, sobretudo no que se refere ao objeto dinâmico e ao objeto imediato, pois, é alterando fatores da formação desses elementos que se consegue mudar o campo da significação e o campo da interpretação.

Nesse sentido, por um lado, ressalta-se a necessidade de que os processos instaurem uma boa experiência de primeiridade para que a secundidade tenha razão de ser e para que o espectador se sinta atraído a agir e, por outro, o que se pode afirmar, nesses termos, é que a poesia digital, dadas as possibilidades de abertura que apresenta, causa uma expansão no processo semiótico de tal forma que esse se mostrou, na pesquisa, um dado surpreendente.

O que se observou em vários dos experimentos foi uma propensão à abertura do fator comunicacional de modo que, por vezes, o objeto dinâmico se manteve na ordem da vagueza, do inconcluso à espera de uma operação do leitor para se efetivar. Em alguns dos processos, como *Community of word*, de Silvia Laurentiz, ou nos “motores poéticos” disponibilizados por Rui Torres no *blog Poemário* não havia sequer a possibilidade de prever possíveis objetos dinâmicos que os participantes gerariam. Assim, também o objeto imediato se mostrou aberto em alguns experimentos, como em *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, *Poétrica*, dentre outros. É preciso ressaltar que essa abertura do fator comunicacional aparece, inclusive, para além da interatividade. Mesmo experimentos que não contam diretamente com a participação do leitor, mas que se baseiam na lógica da combinatória automática, possuem objetos dinâmicos dificilmente apreensíveis.

Em decorrência das mutações que os processos podem sofrer, que podem ser até imprevisíveis, a comunicabilidade pode constituir-se em estado de flutuação e ficar à deriva. Não se trata de uma mera abertura do texto no sentido previsto por Humberto Eco com o termo “obra aberta”, até porque pode não haver obra (no sentido de texto “acabado”). Pode não haver sequer o texto para leitura, pois ele pode, de fato, só existir quando acessado pelo leitor ou mesmo quando esse interage no processo.



Pôde-se perceber, também, que há uma diferença entre interagir e participar. Na primeira possibilidade, não há, necessariamente, a abertura para que o leitor intervenha e contribua para a formação do experimento em questão. Já na segunda, como o próprio nome diz, ele tem a oportunidade de alterar o processo que tem diante de si. Diga-se, de passagem, foi isso que se tentou fazer no experimento *Penélope*.

Observa-se, também, que, além da secundidade, os processos chegam a buscar a terceiridade como, por exemplo, a criação de experimentos-*softwares*. O próprio poeta cria a ferramenta que vai utilizar ou mesmo se torna um propositor que disponibiliza o programa para que, não mais leitores, mas escritores criem seus textos em plataformas. *Sintex* e *Poemário*, nesse sentido, são os melhores exemplos dentre os encontrados.

Partindo, então, para a segunda parte dessas colocações finais, a primeira questão ressaltada foi o fato de os modos de espacialidades enumerados terem sua existência comprovada durante as análises. Também foi possível observar que elas podem se encaixar umas nas outras como, por exemplo, a espacialidade-cenário está presente em todas as outras, a espacialidade tátil-articulável pode estar presente na reticular e na ambiente, assim como essa última pode abranger todas as outras. E isso ocorre sem relações de exclusão ou de contradição. Percebeu-se também que, quanto mais o texto se abre à interação, mais se torna necessário o planejamento do espaço.

Abrir-se para uma reflexão da poesia em relação ao espaço é trabalhar com a ideia de que o texto pode ultrapassar os fatores logocêntricos/antropocêntricos e se encontrar envolvido por questões da ordem da experiência sensível com o poema apresentando palavras ou não. Há que se ter em vista que, para ser poema, um texto não tem que ser, necessariamente, verbal. Para confirmar isso, basta lembrar das experiências do Poema-Processo que chegaram a trabalhar até mesmo com a poesia por meio de objeto escultural, como no caso de *Solida*, de Wladimir Dias-Pino. Ao ganhar dimensão, movimento, “peso” no meio virtual, por exemplo, o texto ensaia aspectos do objeto artístico como evento e o processo passa a interessar mais que o produto.

Pensando nos conceitos de Sloterdijk, pode-se dizer que, assim como há uma relação de interdependência do humano com o seu entorno formando uma espécie de esfera, a poesia, explorando processos do meio em que se encontra, forma com este também uma esfera. No caso da poesia criada para o ciberespaço (e mesmo para o espaço físico, numa concepção mais ousada), quando são explorados fatores da fluidez, do inacabado, do aberto, do volátil com consciência semiótica, não há como separar poesia de espaço.

O texto, assim como Adão após a ruptura da primeira esfera, busca modos para preenchimento de uma suposta completude inalcançável, tal qual o ser humano nas relações de afeto. Em outras palavras, o texto poético está sempre em devir e este, por sua vez, é a busca incessante pelo sentido que ora se aproxima do entendimento pleno, mas jamais o alcançando, ora se debate em meio às rasuras, seguindo por sendas da plurissignificação.

Retomando Bachelard quando ele afirma que a casa está em nós assim como nós estamos nela, toma-se a liberdade para fazer a seguinte pergunta: a poesia habita o espaço ou é o espaço que habita a poesia? Percebe-se que, em experimentos cujas razões de ser estejam na exploração de tudo aquilo que a esfera significa de simbiose, não daria para optar por uma das duas afirmativas. Assim, o espaço é um elemento que não acompanharia o texto poético, nesse caso, para ser suporte ou veículo, mas como um componente seu, tal qual os demais recursos de linguagem explorados pelo poeta.

Por um outro lado, o espaço teria, no momento em que é complementado por essa poesia, momentos de irradiações, deixando a aridez trazida pela segmentação da dicotomia matéria/ambiente, mesmo que por instantes. Assim, pode-se perceber que essa poesia é possível quando a dicotomia que acompanha o Ocidente é destituída. Não há mais espaços para relações excludentes entre físico e virtual, verbal e não verbal.

“Nomadismo do signo” (CASA NOVA, 1998/1999, p. 16) é o que atravessa os experimentos em poesia digital, sobretudo aqueles que mais exploram os modos de ser das espacialidades desse meio. É interessante perceber que o processo de atravessamentos sónicos depende da concepção de espaço, bem como de sua apropriação, que, por sua vez, pode se dar de modos diferentes.

Em termos semióticos, não há limitações para a poesia explorada em meio digital, pois, com ela, nesse espaço, também se consegue expressividade com temas de alto lirismo, como se pode comprovar com o experimento *Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*, de Rui Torres, com temas eróticos, como se pode ver em *Dreamlife of Letters*, de Brian Kim Stefans, e até mesmo fazer provocações. Isso comprova que a poesia digital não é múltipla apenas quanto à linguagem, mas também quanto àquilo que ela comunica. Quanto a esse aspecto, ainda se percebe que ela não é, na sua natureza própria, constituída de superficialismos.

Assim como em trabalhos poéticos de qualidade quando do suporte papel, no meio digital, o texto também consegue sair do constrangimento imposto pelo verbal e “tocar” o objeto dinâmico por meio do icônico. As possibilidades de explorações plásticas diversas,

se utilizadas conscientemente, podem trazer enriquecimentos ou mesmo se tornar indispensáveis, dependendo do trabalho.

Um elemento de grande importância para que o texto saia do mero fetiche provocado pelo tecnológico é a elaboração e/ou exploração do espaço. Assim, como pensar melhor esse espaço é uma das questões fundamentais. Nesse sentido, interessa o que o espaço traz de ressonâncias e implicações para a poesia digital, para a poesia, como um todo, e mesmo para a comunicação, uma vez que se lança mão de recursos largamente utilizados no meio comunicacional, sobretudo quando se pensa em interface. Os atravessamentos possibilitados por uma visão mais aberta acerca dessa última são importantes para se pensar uma poesia fluida e que permite a permutação de papéis não só entre autor/leitor ou entre autor/leitores, mas também entre esses e os processos possibilitados por processos computacionais.

É nesse sentido que entram em cena as operações algorítmicas e suas intrincadas relações de programação. Como já se disse, o que se acompanha na superfície da tela é resultado de operações cuja opacidade pode ser deslindada pelo poeta e trazida também à superfície. Essa é uma questão que se pretende investigar um pouco mais após o término da presente pesquisa.

Por meio de pesquisa histórica, pôde-se perceber que, por meio do digital, tem-se recuperado uma série de aspectos próprios da Idade Média, como a fluidez da autoria, o poeta performando para o público, a “impermanência” do texto. Também são revigorados processos lúdicos do Barroco, como os labirintos muito presentes em experimentos no ciberespaço. Além disso, se se observar bem, a melhor definição de poesia na contemporaneidade aponta para o conceito aberto que ela apresentava na sua origem na Grécia Antiga quando ela formava com a música e o teatro uma substância única.

Assim, há que se repensem não só os processos de construção, mas também as formas de crítica. Hoje, a proposta de uma análise dessa poesia que se erige no meio digital com o olhar de apenas uma disciplina, a literatura, por exemplo, certamente apresentará uma avaliação imprecisa e questionável. Se, na sua constituição, essa poesia se mostra múltipla, abordá-la com direcionamentos estanques é reduzir seu processo de linguagem tal qual o estudante que, ao invés de ler a obra literária, lê seu resumo.

Então, uma das premissas das quais se partiu e que foi comprovada ao longo da pesquisa e da escrita que se encerra nesta seção, foi a abertura do olhar sobre esse objeto estético.

Uma outra questão a ser ressaltada é a necessidade premente de explorar, de fato, os recursos que o digital tem a oferecer, até mesmo para subverter parâmetros. Em outras palavras, é preciso caminhar em direção a processos, a experimentos cujas espacialidades só existem no meio digital e, mais ainda, no meio ciber. Se isso acontece, o espaço se encontra e se apresenta incorporado ao conceito.

Há que se caminhar também em direção à exploração de espaços orgânicos – aqueles em que os elementos estão conectados formando um todo que se tornaria incompleto na ausência de qualquer um de seus elementos, conforme lembra Heidegger acerca da dependência entre arte e entorno.

As implicações entre espaços também são uma questão que apareceu nos experimentos como, por exemplo, *Poétrica*, cuja interação entre ações no espaço físico e reações no meio ciber (de participantes ou mesmo do próprio sistema de programação utilizado) foi condição fundamental para sua realização.

Uma pergunta que se fez quando do início da pesquisa foi sobre as implicações das explorações da tridimensionalidade nos poemas. Percebeu-se, com as análises, como já se apontou nas observações a respeito do poema *Letter*, de Eduardo Kac, que uma das consequências é uma aproximação maior do texto com o leitor, sobretudo quando se observa que, de um modo geral, a exploração da tridimensionalidade se apresentou juntamente com a imersão.

A experiência *Penélope*, com certeza, foi muito importante para um entendimento mais profundo acerca do presente objeto de estudo, pois permitiu testar, na prática, o que o encontro de linguagens suscita em termos de criação tanto no que diz respeito à questão estética como em relação à técnica propriamente dita.

Percebeu-se que, em detrimento da admiração que os elementos informáticos despertam, há que se pensar semioticamente o processo. Isso é considerado, sobretudo, quando se sabe que *Penélope*, muito mais que um teste de experiência estética, é um processo de pesquisa que, inclusive, já conta com um planejamento para sua terceira versão, quando ela se transformará em instalação e o poema só será possível por meio da presença e ação corporal do participante.

Além de tudo que já se disse sobre a comunicabilidade da poesia, pode-se dizer que a poesia digital comunica plenamente, quando, de alguma forma, ela consegue criar, com o espaço no qual ela se encontra, processos da ordem da habitação. Logo, quanto mais a poesia digital habitar o espaço mais ela será própria desse meio.

Em relação ao papel do poeta, as mudanças que se veem não são tão diferentes como se poderia pensar, num primeiro momento. O que o poeta faz, ao dominar linguagem de *software* ou mesmo de programação é conhecer a ferramenta de que ele pode dispor e isso não é completamente diferente do poeta de tempos passados que conhecia bem as articulações da língua que poderiam ser exploradas. A pesquisa do poeta sempre foi e continua residindo, sobretudo, no aspecto estético. Ao invés de obsolescência do papel de poeta, o que se tem é uma reconfiguração do contexto de criação que, pode chegar a ser estranho para conservadores, mas, quando se olha para o passado (como já se comentou em relação à impermanência do texto medieval), percebe-se que não há nada, de fato, tão inédito como se poderia pensar. Assim, não se pode buscar nas práticas da poesia digital a inovação total, mas há que se perceber também a presença de traços da tradição.

Considerando mais de perto os fatores da comunicabilidade do texto poético, percebe-se que a poesia digital, por meio de suas espacialidades, comunica também uma verdade acerca daquilo que fundamenta o mundo contemporâneo em termos de descentramentos, deslocamentos, dessacralizações. Essa poesia digital, na sua forma única de se apropriar do espaço ou mesmo de construí-lo, revela as espacialidades deslocadas próprias da contemporaneidade em que o instável, o fugidio e o fluido ocupam antigas posições do pensamento homogêneo segmentado em disciplinas.

Ao mesmo tempo que se percebem essas aberturas nos fatores textuais que atravessam o pensamento contemporâneo e são por esse atravessados, há que se entender esse texto que se erige no espaço digital ou mesmo em situações de entre-espços como uma questão de implicações entre fatores estéticos e aqueles relacionados às formas ontológicas do sujeito contemporâneo.

Gadamer afirma que “o entendimento que se dá na linguagem coloca aquilo sobre o que se discorre diante dos olhos dos que participam da conversa, como ocorre com um objeto de disputa que se coloca no meio exato entre os adversários” (GADAMER, 2005, p. 576). É assim que o texto poético deve ser encarado, como ponto de encontro, como um dos possibilitadores da multiplicação das esferas inerente à própria condição do ser humano.

## BIBLIOGRAFIA

AARSETH, Espen *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, EUA: The Johns Hopkins University Press, 1997.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revisada de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDERS, Peter. *Envisioning cyberspace: designing 3D Electronic Spaces*. New York, McGraw-Hill, 1999.

———. Ciberespaço antrópico: definição do espaço eletrônico a partir das leis fundamentais. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XXI*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 47-63.

ANDRADE, Álvaro Garcia. *Videopoesia*. Disponível em: <[http://www.ciclope.art.br/pt/memoria/textos/textos\\_site/txtsite\\_02.php](http://www.ciclope.art.br/pt/memoria/textos/textos_site/txtsite_02.php)>. Acesso em: fev. 2010.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1991.

ANDREWS, Jim. Jogos, poesia, arte, jogar & arteroids 2.03. Disponível em: <<http://www.artonline.arq.br/museu/poesiadig.htm#>>. Acesso em: mai. 2008.

———. *On Lionel Kearns* (2004). Disponível em: <<http://vispo.com/kearns/portuguese/bog1.htm>>. Acesso em: mar. de 2010.

ANTONIO, Jorge Luiz. As traduções na poesia digital. In LEÃO, Lúcia. *O Chip e o Caleidoscópio*. São Paulo: 2003, Senac. p. 313-329.

———. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. 2005. (Doutoramento em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo, 2005.

———. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas, 2008.

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. Nome. São Paulo: BMG Ariola Discos, 1993. (Livro, DVD e CD)

———. *Revista CULT: revista brasileira de literatura*. São Paulo: n.4, nov., 1997, p. 07-13. Entrevista.

ANTUNES, Benedito (Org.). *Memória, literatura e tecnologia*. São Paulo: Unesp, 2005.

AMERIKA, Mark. Escrita no ciberespaço: notas sobre narrativa nômade, net arte e prática de estilo de vida. Tradução de Luiz Carlos Borges. In: LEÃO, Lucia (Org.). *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Senac, 2003, p.133-146.

———. *Meta / Data: a digital poetics*. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

ARANTES, Prescila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.

- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual - Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARAUJO, Yara Rondon Guasque. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC, 2005.
- ARGAN, G.C. Marcel Duchamp. In: ————. *A arte moderna*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia. das Letras, 1993, p. 438-441.
- . Surrealismo. In: ————. *A arte moderna*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia, das Letras, 1998, p. 360-367.
- ARISTARCO, Guido. (Org.). *Novo mundo das imagens eletrônicas*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- ASCOTT, Roy. Arquitetura da cibercepção. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Tradução de Clarice Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- . *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7 ed. São Paulo: Papyrus, 2002.
- AZEVEDO, Wilton. Poéticas da hipermídia, uma escritura expandida. *Revista Texto Digital*, n. 2, 2006. Disponível em:  
< <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/viewFile/1328/1025>>. Acesso em fev. de 2010.
- AZZI, Francesca. *Vídeo-arte e experimentalismo: o surgimento de uma estética nos anos 60 e 70*. 1995. 115f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC, São Paulo, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAIRON, Sérgio. *Multimídia. Texturas sonoras: áudio na mídia*. São Paulo: Hacker, 2005. Acompanha CD-ROM.
- . Tendências da linguagem científica contemporânea em expressividade digital: uma problematização. *Cibertextualidades*, Porto, Portugal, Universidade Fernando Pessoa, n. 1, p. 53-106, 2006.
- . *Texturas sonoras*. São Paulo: Hacker, 2005.

BALPE, Jean-Pierre. Principles and processes of generative literature. 2005. Disponível em: <<http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/1/Balpe/index.htm>>. Acesso em jan. de 2010.

BARBOSA, Pedro. *alletsator*: xpto kosmos 2001: libreto de ópera sobre texto electrónico sintetizado em computador (para actores, músicos e outros animais). Porto: Esbofeteatro Produções, 2001.

———. ; TORRES, J. M. *O motor textual*: livro infinito. Porto, Portugal: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000.

———. *A Ciberliteratura*: Criação Literária e computador. Lisboa: Cosmos, 1996.

———. Aspectos quânticos do cibertexto. *Cibertextualidades*, Porto, Portugal, Universidade Fernando Pessoa, n. 1, p. 11-42, 2006. Disponível em: <<https://bdigital.ufp.pt/dspace/handle/10284/863>>. Acesso em jan. de 2010.

———.; PETRY, Luis Carlos. *AlletSator*: ópera quântica. Disponível em: <<http://po-ex.net/alletsator/>>. Acesso em mar. de 2010.

BARROS, Anna. A percepção em espaços de arte híbridos. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab*: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção debates).

———. *O óbvio e o obtuso*. 2 reimpressão. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

———. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

———. *Aventura Semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

———. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

BASTOS, Marcus. *ex-Crever?* literatura, linguagem, tecnologia. 2005. 143f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) –PUC, São Paulo, 2005.

BATTISTA, Mondin. *Antropologia filosófica*. Bologna: Ed. Studio Domenicano, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

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



———. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

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

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

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

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

———. *Wop Art* (2001), *Leste o Leste?* (Did You Read the East?) (2002), *Egoscópio* (ego-scope) (2002b) e *Poética* (2003); *Suite 4 Mobile Tags* (2009); *Tele-bits 2.0* (2010). Disponível em :< [www.desvirtual.com/giselle](http://www.desvirtual.com/giselle) >. Acesso em: jan. de 2010.

———. Nomadic poetry. In: MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New media poetics: contexts, technotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

———. Entrevista A João Casotti. *Nós da comunicação*. 2/09/2009 Disponível em:  
<[http://www.nosdacomunicacao.com/panorama\\_interna.asp?panorama=227&tipo=E](http://www.nosdacomunicacao.com/panorama_interna.asp?panorama=227&tipo=E)>.  
Acesso em: jan. de 2010.

BENEDIKT, Michael. Cyberspace: some proposals. In: BENEDIKT, Michael (Org.) *Cyberspace: first steps*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. Obras escolhidas vol 1. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETTETINI, Gianfranco. Semiótica, computação gráfica e textualidade. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993, p. 65-71.

BÍBLIA SAGRADA. AT. Gênesis 2,7. 34.ed. São Paulo: Ave-Maria, 1982,

BLOCK, Friedrich W.; HEIBACH, Christiane; WENZ, Karin. *The aesthetics of digital poetry*. Berlim: Kulturforum Potsdamer, 2004

BOLTER, J. David. *Writing space: The computer, hipertext, and the history of writing*. Hillsdale, NJ.: L. Erlbaum Associates, 1991.

———. The Rhetoric Writing: Hypertext the Electronic Writing Space. In: LANDOW, George P. *Hypermedia and Literary Studies*. Massachusetts: The MIT Press, 1995.

———; GRUSIN, Richard. *Remediation: understand new media*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

———; GROMALA, Diane. *Windows and Mirrors: interaction design, digital art, and the myth of transparency*. Massachusetts: The MIT Press, 2005.

———. GRUSIN, Richard. *Remediation: understand new media*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, volume I*. Tradução: Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999

———. *O livro de areia*. Tradução Ligia Morrone. São Paulo: Globo, 2001.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Cecilia Baceyro e Sergio Delgado. CÓRDOBA: Adriana Hidalgo, 2006.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. 1924. Disponível em: <[http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto\\_surrealista.pdf](http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf)>. Acessado em fev. de 2010.

BURTOR, Michael. Prefacio de *Calligrammes*. APOLLINAIRE, Guilame. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 2001.

BUSH, Vannevar. *As May We Think*. (1948) Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/textidx?c=jep;view=text;rgn=main;idno=3336451.0001.101>>. Acessado em: nov. de 2009.

CALABRSE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

———. *O castelo dos caminhos que se cruzam*. Tradução de Ivo Barroso. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMPBELL, Joseph; ROBISON, Henry Morton. Introdução a um assunto estranho. In: *Panaroma Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.151-164.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez, 1978.

———. (Comp.). *E.E Cummings: 40 poem(a)s*. 2. ed. Brasillense, 1986.

———. “SOS”; “Poema Bomba”. 1996. Disponível em : < [www.augusdodecampos.com.br/uol](http://www.augusdodecampos.com.br/uol) >. Acesso em: jan. de 2010.

———. Simpósio de Yale sobre Poesia Experimental, Visual e Concreta desde a década de 60. (Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995). Disponível em: < [www.augusdodecampos.com.br/uol](http://www.augusdodecampos.com.br/uol)>. Acessado em: jun. de 2002. Entrevista.

———. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, fev. 2000. Suplemento nº 56, p. 05-12. Entrevista concedida a Cláudio Daniel.

———. *Não*: poemas. São Paulo, Perspectiva, 2003. Acompanha um CD-ROM.

CAMPOS, Augusto e PIGNATARI, Décio. *Mallarmagem*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

———; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia Concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987

———. *A margem da margem*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

———. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

———. *Panorama do Finnegans Wake*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

———. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976

———. Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. In: DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p.207-215.

———. Uma poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1991, p.07 a 60.

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

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

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

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

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

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

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

CASTELIN, Philipe. *Le Poème est la somme ; Au surf ; Nota Bene*. Disponível em: <[http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas\\_f/collect\\_f/auteurs\\_f/C\\_f/CASTELLIN\\_f/castellin.html](http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/C_f/CASTELLIN_f/castellin.html)>. Acesso em: dez. 2009.

CAYLEY, John. The code language: new media poetics and programmed signification. In: MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New media poetics: contexts, techotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

———. Beyond codexspace: potentialities of literary cybertext. In: KAC, Eduardo (Org.). *Media Poetry: an international anthology*. Chicago: The University Chicago Press, 2007.

CHAMIE, Mário. *A linguagem virtual*. São Paulo: Edições Quiron, 1973.

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

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

CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução: Fernando de Castro Ferro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

COSTA, Mario. *O Sublime tecnológico*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

COSTA, Rogério de. *A cultura digital*. São Paulo: Publifolha, 2002

———. Inteligência afluyente e ciberecultura. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.

COTTON, Bob; OLIVER, Richard. *Understanding hypermedia*. Londres: Phaidon Press, 1993

COUCHOT, Edmond. Da representação à Simulação. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993. p. 37- 48.

———. Os novos materiais da arte. In: *Revista FÓRUM BHZ VIDEO*, nº 2. Editora Littera Maciel, Belo Horizonte, 1993-1994, p. 65-79.

———. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Traduzido por Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

———. A segunda interatividade. Em direção a novas práticas artísticas. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XXI*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 47-63.

CRUZ, Maria Teresa. Cultura, Media e Espaço – a instalação da experiência das artes. 2007. Disponível em: <<http://www.cecl.com.pt/workingpapers/content/view/12/34/1/2/>>. Acesso em mar. De 2010.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELANY, Paul; LANDOW, George P. The Rethoric of Hypermedia: Some Rules for Authors. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Hypermedia and Literary Studies*. Massachusetts: The MIT Press, 1995, p. 82-103.

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

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

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

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

DERRIDA, Jacques. *A escrita e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques N da Silva. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIAS-PINO, Wladimir. *Processo: linguagem e comunicação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

DOEL, Marcus. Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 77-110.

DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Arte e vida no século XXI*. São Paulo: Unesp, 2003.

DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ IEAT, 2001.

DONDIS, Donis A *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

DUARTE, Rodrigo A. de Paiva; FIGUEIREDO, Virginia de Araújo. *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências Da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida e a crítica heideggeriana do humanismo. IN: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação liberdade, 2005, p.245-255.

DYENS, Ollivier. A arte da rede In: DOMINGUES, Diana. (Org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Ed. Unesp. 2003, p. 265-271.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1994.

———. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EINSENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EINSTEIN, Albert; INFELD, Leopold. *A evolução da física*. 4. ed. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. *Condições para a produção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão*. 2007. 216f. Tese (Doutoramento em Literatura) UFSC – Florianópolis, 2007.

FEITOSA, Mirna. Poesia nômade. São Paulo: *Trópico* 30.10.2003 Disponível em : < <http://www.poetrica.net/portugues/tropico.htm> >. Acesso em: mar. de 2010. Entrevista com Gisele Beiguelman.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. In CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1994.

FERRARA, Lucrécia D'alésio. *Semiótica: a estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

———. *Comunicação, espaço e cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

FERREIRA, Ana Paula. *Videopoesia: uma poética da Intersemiose*. 2003. 252f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - FALE-UFMG, Belo Horizonte, 2003.

———. *Penélope*. (2009-2010). Disponível em: <[www.epoesia.com.br](http://www.epoesia.com.br)>. Acesso em: mar. de 2010.

FLUSSER, Vilém. Agrupamento ou Interconexão? In: GIANNETTI, Claudia (edição). *Ars telemática: telecomunicação, Internet e Ciberespaço*. Lisboa: Mediações, 1998.

———. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

———. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. Espaços outro. *Comunicação, espaço e linguagem*, Lisboa, Relógio D'água, n. 34-35, p.45-54, 2005.

———. Qué es um Autor? 1999. Disponível em: <[www.netart.incubadora.fapesp.br](http://www.netart.incubadora.fapesp.br)>. Acesso em out. de 2007.

———. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANÇA, Lessa Júnia; VASCONCELLOS, Ana Cristina de, MAGALHÃES. *Manual para normatização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FRANCO, Juliana. *Corpo e alteridade: a experiência estética na Videoarte*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) FAFICH, UFMG, Belo Horizonte.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRIELING, Rudolf; GROYS, Boris; ATKINS, Robert; MANOVICH, Lev. *The art of participation: 1950 to now*. Califórnia: San Francisco Museum of Modern Art, 2009.

FUNKHOUSER, Christopher. *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Tuscaloosa, Alabama, EUA: The University of Alabama Press, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2005.

GARCIA, Álvaro Andrade. Videopoesia. 2000. Disponível em: <[http://www.ciclope.art.br/pt/memoria/textos/textos\\_site/txtsite\\_02.php](http://www.ciclope.art.br/pt/memoria/textos/textos_site/txtsite_02.php)> Acesso em: fev. de 2010.

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *Literatura como design gráfico: da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias-Pino*. 2008. 188f. Tese de (Doutoramento em Literatura Comparada) – FALE/UFMG, Belo Horizonte, 2008.

GIANNETTI, Claudia. Trespassar a Pele: o Teletrânsito. In: GIANNETTI, Claudia (Org.). *Ars telemática: telecomunicação, Internet e Ciberespaço*. Lisboa: Mediações, 1998.

———. *Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução de Fábio Fernandes. 4 ed. São Paulo: Aleph, 2008.

GLAZIER, Loss Pequeño. *Digital poetics: the making of e-poetries*. Tuscaloosa, Alabama, USA: The University of Alabama Press, 2002.

———. The conditional text: siting the “poetry” in e-poetry. In: BLOCK, Friedrich W.; HEIBACH, Christiane; WENZ, Karin. *The aesthetics of digital poetry*. Berlim: Kulturforum Potsdamer, 2004

- . *(go) fish*. Disponível em:  
<<http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/viz/fish/fish.html>>. Acesso em: jan. de 2010.
- GROYS, Boris. A Genealogy of Participation Art. In: ——; ATKINS, Robert; MANOVICH, Lev. *The art of participation: 1950 to now*. Califórnia: San Francisco Museum of Modern Art, 2009.
- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 11 ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAYLES, Katherine N. The time of digital poetry: from object to event. In: MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New media poetics: contexts, technotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- . *Electronic literature: New horizons for the literary*. Indiana: University of Notre Dame, 2008.
- HATHERLY, Ana. *A casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*. Lisboa: Estampa, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. L'art et l'espace. In: *Questions IV*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- . *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Arnaldo Stein. 2 ed. São Paulo: Centauro, 1980.
- . *Sobre a Madona Sistina*. Tradução de Nina de Melo Franco. Belo Horizonte: UFMG, 2001a.
- ; BOSS, Medard. *Seminários de Zollikon*. Tradução de Maria de Fátima de Almeida Prado. São Paulo: EDUC; Petrópolis: Vozes, 2001b.
- . *Ser e tempo*. 13 ed. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. v.1.
- . Construir, habitar e pensar. In: *Ensaio e Conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2006.
- HIGGINS, Dick. *Modernism since postmodernism. Essays on intermedia*. San Diego: San Diego State University Press, 1997.
- HORÁRIO. Arte Poética. In: BRANDÃO e BRUNA. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.



IBRI, Ivo. Reflexões sobre uma base poética na filosofia de Peirce. São Paulo: Departamento de Filosofia/ PUC. [s.d.]

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Tradução e Org.anização de Ana Lúcia Almeida Gazzola. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.

———. *Pós-modernismo : a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4. ed. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2006.

JIMÉNEZ, José. Pensar o espaço. *Comunicação, espaço e linguagem*, Lisboa, Relógio D'água, n. 34-35, p.45-54, 2005.

JOHNSON, Steven. *Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

———. *Emergência: A dinâmica de rede em formigas, cidades e softwares*. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

JOYCE, Michael. *Of two minds* hypertext pedagogy and poetics. Michigan: University Michigan, 1998.

———. *Afternoon, a story*. Watertown, Eastgate Systems, 2001. 1CD-ROM

KAC, Eduardo. Holopoetry, Hypertext, Hyperpoetry. Originalmente publicado em *Holographic Imaging and Materials* (Proc. SPIE 2043), Tung H. Jeong, Editor (Bellingham, WA: SPIE, 1993), pp. 72-81. Disponível em:  
<<http://www.ekac.org/holopoetry.hypertext.html>> Acesso em jan. 2010.

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

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

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

Lacoue-Labarthe, Philippe A Vera Semelhança. Tradução de Nina de Melo Franco. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 15-48.

LANDOW, Georg.e P. (Org.). *Hyper / Text / Theory*. Baltimore, Maryland, USA: The Johns Hopkins University Press, 1994.

———. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore, Maryland, EUA: The Johns Hopkins University Press, 2006.

\_\_\_\_\_ ; DELANY, Paul (Org.) *Hypermedia and Literary Studies*. London, England: The MIT Press, 1995, p. 82-103.

LAPOSKY, Ben F. Oscillons: Electronic Abstractions. *Atariarchives.Org*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.atariarchives.org/artist/sec6.php>> Acesso em: fev. de 2010.

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

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

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

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

LEÃO, Lúcia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2002.

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

\_\_\_\_\_. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1986.

LEMOIS, André. Arte eletrônica e cibercultura. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da. *Para navegar no século XXI: tecnologias do imaginário e cibercultura*. 2.ed. Porto alegre, RS: Sulina / Edipucrs, 2000, p. 225-243.

\_\_\_\_\_. Cibercultura e mobilidade: a era da conexão. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004. p. 17-45.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. Mobile communication and new sense of places: a critique of spatialization in cyberculture. In: *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. São Paulo, PUC-SP-EDUC, n. 16, p. 91-108, 2008.

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

\_\_\_\_\_. Quatro obras típicas da cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies. In:

- DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Tradução de G. B. Muratore e Diana Domingues. São Paulo: Unesp, 1997, p.95-102.
- . *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- . *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 2001.
- . *A inteligência coletiva – por uma antropologia do ciberespaço*. 4 ed. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 2003.
- . *A conexão planetária: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. Tradução de Maria Lúcia Homem e Ronaldo Entler. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos hipermodernos*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- . (Org.) *The digital dialectic: new essays on new media*. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- MACIUNAS, George. *Manifesto do grupo Fluxus*. 1963. Disponível em: <<http://www.artnotart.com/fluxus/gmaciunas--.html>>. Acesso em: mar. de 2010.
- MACHADO, Arlindo. *Anamorfoses Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In: *Revista Fórum BHZ Vídeo*. Belo Horizonte, n.2, p.20, 1994.
- . *Hipermídia: O labirinto como metáfora*. In DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 148.
- . *Máquina e imaginário: os desafios das poéticas tecnológicas*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007
- MALLAHRMÉ, Stephane. *Um lance de dados*. In: CAMPOS, Augusto, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 149-173.
- . *Carta a Verlaine, de 16 de Novembro de 1885*. Disponível em: <<http://user.online.be/~olx09003/vanguardas/mallarme.htm>>. Acessado em: jun. de 2002.
- . *Resposta de Mallarmé ao inquérito feito por Jules Huret aos escritores franceses no final do século passado*. Disponível em: <<http://user.online.be/~olx09003/vanguardas/mallarme.htm>>. Acessado em: jun. de 2002.
- MANOVICH, Lev. *Language of new media*. Cambridge: Mit Press, 2001.
- . *Visualização de dados como uma nova abstração*. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.

———. Espaço navegável. *Comunicação, espaço e linguagem*, Lisboa, Relógio D'água, n. 34-35, p.45-54, 2005.

———. A era infoestética. *Trópico*. 2007. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2928,1.shl>>. Acesso em jan. de 2010. Entrevista concedida a Cícero Inácio da Silva.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxi de Gutenberg*. Tradução de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

———. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 12 ed. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2002.

MARINETTI, F. T. Biography and Futurist Poetries. In: OSBORN, Bob (Org.). *Futurism and the Futurists*. Inglaterra, [s.d.]. ([www.futurism.org.uk/futurism.htm](http://www.futurism.org.uk/futurism.htm)). Disponível em: <[www.futurism1.fsnet.co.uk/marinetti/mar\\_frames.htm](http://www.futurism1.fsnet.co.uk/marinetti/mar_frames.htm)>. Acesso em: fev. 2005.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. *Poesia Digital. Passagens entre o tecno-poético e tecno-lógico*. Belo Horizonte: UFMG, 1999 (Monografia, especialização em Ciências da Comunicação/ UFMG), 1999.

MELO e CASTRO, E.M. de. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: DIFEL, 1984.

———. Uma rede intersemiótica. In: *O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.

———. *Uma transpoética*. Uberaba: 1998, 22p. Separata de Dimensão: *Revista Internacional de Poesia*, Uberaba, n. 27, 1998, p. 151-178.

———. *Poética dos meios e arte high tech*. Lisboa: Veja, 1998.

MENDONÇA, Antônio Sérgio e SÁ, Álvaro. *Poesia de Vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENDONÇA, Maurício Arruda. e.e.cummings: OH NÃO!. Publicado originalmente em Revista K'AN nº 3, Londrina, PR, 1989. Disponível em: <<http://www4.gratisweb.com/popbox/ohnao.htm>>. Acesso em jun. de 2003.

MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Ed da Unicamp, 1991.

———. Poesia visual: reciclagem e inovação. *Revista Imagens*. Campinas, n. 6, jan. p. 39-48. Editora Unicamp.

———. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

———. AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia*. São Paulo: EPE (Estúdio de Poesia Experimental), Programa de Pós-Graduação em Semiótica – PUC-SP, 2000. 1 CD ROM.

- MOLES, Abraham *Arte e computador*. Tradução de Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento, 1990.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Traduzido por António José Massano e Manuel. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- MORIN, Edgar. A noção de sujeito. In: SCNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas e subjetividade*. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre. Artes Médicas, 1996.1996, p. 45-55.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New media poetics: contexts, techotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- MOURÃO, Augusto José. Do espaço da física clássica ao espaço das redes. *Comunicação, espaço e linguagem*, Lisboa: Relógio D'água, n. 34-35, p.45-54, 2005.
- . Da necessidade de um pensamento complexo. In: MACHADO DA SILVA, Juremir; MARTINS, Francisco Menezes. *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.
- MUNIZ, Sodrê. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- MURRAY, Janet. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução de Elissa Khoury Daher; Marcelo Fernandez Cuzzio. São Paulo: Itaú Cultural, UNESP, 2003.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NELSON, Ted (Theodor Holm Nelson). *Literary Machines 83.1*. Sausalito, California, EUA: Mindful Press, 1992.
- NÖTH, Winfried. Máquinas semióticas. Tradução de Irene Araújo Machado. *Galáxia: revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*. São Paulo, Educ / PUC SP COS, n.1, p.51-73, 2001.
- NOVAK, Marcos. Liquid Architectures in cyberspace. In: BENEDIKT, Michael (Org.) *Cyberspace: first steps*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- PARENTE, André. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 3 ed. São Paulo: 34, 2001.
- . *Redes Sensoriais*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2003.
- PAUL, Christiane. *Digital Art*. Londres: Thames & Hudson, 2003.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *A estética dos novos circuitos*. In: Revista FÓRUM BHZ VIDEO. Nº 2. Editora Littera Maciel, Belo Horizonte, p. 30-33, 1993-1994.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, p. 93, parágrafo 339 [s.d]  
PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago, EUA: The University of Chicago Press, 1991.

———. *21<sup>st</sup> Century Modernism: the new poetics*. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

———. Screening the page/paging the screen: Digital poetics and the differential text. In: MORRIS, Adalaide; SWISS, Thomas. *New media poetics: contexts, techotexts, and theories*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

PERNIOLA, Mario. *A estética do século XX*. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Estampa, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Aquele que desprende a ponta da cadeia. 2005, p. 102). In: NASCIMENTO, Evando (Org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação liberdade, 2005, p.245-255.

PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Duas

———. *Revista CULT: revista brasileira de literatura*. São Paulo n. 38, set. 2000, p. 05-11. Entrevista concedida a Carlos Adriano.

PINO, Cláudia Amigo. A resignificação do mundo (Dossiê). In *CULT: Revista brasileira de literatura*, nº 52, p. 45-53, nov. 2001.

PINTO, Júlio. *1,2,3 da Semiótica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995.

PLAZA, Julio *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva/ CNPq, 2001.

———. TAVARES, Mônica. *Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

———. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1993, p. 75.

POPPER, Frank. *Art of the Eletronic Age*. New Yorque: Thames and Hudson, 1993.

———. As imagens artística e a tecnociência. . In PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 201- 213.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Ed Traduzido por José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultix 2001.

PRADO, Gilberto. Dispositivos interativos: imagens em redes telemáticas. In DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 295-302.

- . *Experimentações artísticas em redes telemáticas e web*. São Paulo: Unesp, 1998.
- . *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 4 ed. São Paulo: Globo, 1991, p.57-60.
- PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- ; STENGERS, Isabelle. *Entre o tempo e a eternidade*. Tradução de Roberto Leal Ferreira São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PRIMO, Alex. *Interação mediada por computador: comunicação, cibercultura, cogição*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- REIS, Pedro. *Repercussões do uso criativo das tecnologias digitais da comunicação no sistema literário: o caso da poesia intermediática electrónica*. 467 f. Tese (Doutoramento em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras/ Universidade de Lisboa, Lisboa, 2004a.
- (Pedro Alexandre Cunha Reis). A ler? Alire 10 – literatura (e) informática. *Ciberkiosk*, Lisboa, [s.d.]. Disponível em: <[www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk2/ensaio/alire.html](http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk2/ensaio/alire.html)>. Acesso em: 28 jun. 2004.
- ROCCA, Adolfo Vasquez. Peter Sloterdijk; Esferas, helada cósmica y políticas del climatization. *Eikasia, revista de filosofía*, n.5 (julho 2006). Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net>>. Acesso em: jun. de 2008.
- ROCHA, Cleomar. Estéticas tecnológicas e interfaces computacionais. In: #7.Art: para compreender o momento atual e pensar o contexto futuro da arte. Brasília, 7, 2008, p. 76-79.
- ROSE, Nikolas. Inventando nossos eus. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- ROSENBERG, Jim. A estrutura da atividade hipertextual. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. Tradução de Marylene Pinto Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- RYAN, Marie-Laure. *Cyberspace, textuality: Computer technology and literary theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de S. ; ECKERT, Comelia ; NOVAES, Silvia Caiuby. *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005.
- SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- . *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- . O homem e as máquinas. In DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 33-44.
- . *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- . *A estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 2000a.
- . *Cultura das Mídias*. São Paulo: Experimento, 2000b.
- . *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002a.
- . (Org.). *Mídias e Artes: os desafios da arte no século XXI*. São Paulo: Unimarco, 2002b.
- . *Culturas e artes do pós humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- . As artes do corpo biocibernético. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte e vida no século XX: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003a, p. 65-94.
- . *Navegar no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2004a.
- . Sujeito, subjetividade e identidade no ciberespaço. In: LEÃO, Lúcia (Org.). *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume; Senac, 2004b, p.
- . *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2004c.
- . *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005a.
- . *Matrizes da linguagem e do pensamento: aplicações na hipermídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005b.
- . *Linguagens Líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- ; ARANTES, Priscila (Org.). *Estéticas tecnológicas: Novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008
- . A semiose da arte das mídias, ciência e tecnologia. In DOMINGUES, Diana. *Arte, ciência e tecnologia*. São Paulo: Unesp, 2009a, p.499-511.
- . O fim do estilo na cultura pós-humana. In: TRIVINHO, Eugênio; Edílson Gazeloto. *A Cibercultura e seu espelho*. São Paulo: ABCiber, 2009b. Disponível em: <<http://www.abciber.org/publicacoes/livro1/textos/o-fim-do-estilo-na-cultura-pos-humana/>>. Acesso em: fev. 2010.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. A poesia vista do computador: relato de uma viagem ao lado poético da tela. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultural, v.56, p.29-36, jan. / dez. 1998.



\_\_\_\_\_. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.  
Acompanha 1 CD-Rom.

SANTOS, Francisco Coelho dos. Sob o brilho frio dos tubos de raios catódicos. In: MACHADO DA SILVA, Juremir; MARTINS, Francisco Menezes. *Para navegar no século XXI*. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo; razão e emoção*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SARAMAGO, Ligia. Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer. In: *Artefilosofia*. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, n. 1, p. 76-93, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Maiakóvski*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHNITMAN, D F. *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. São Paulo: Artmed, 1996.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

SILVEIRA, Paulo Antonio. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2001.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica de la razón cínica II*. Tradução de Miguel Ángel Vega. Madrid: Taurus Himanidades, 1989.

\_\_\_\_\_. *Critique of cynical reason*. Tradução de Michael Eldred. Mineapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. *Esferas I: Burbujas*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri, Siruela, 2003

\_\_\_\_\_. *Esferas III: Globos*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri, Siruela, 2004.

\_\_\_\_\_. *Esferas III: Espumas*. Tradução de Isidoro Reguera. Madri, Siruela, 2006.

\_\_\_\_\_. *Palácio de Cristal: para uma teoria filosófica da globalização*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2008.

\_\_\_\_\_. *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Tradução de Paulo Osório de castro. Lisboa: Relógio D'água Editores, s./d.

SOARES, Francisco. Arte literária, globalização e informática: hermenêutica, escolha e técnica. *Economia e Sociologia*, n. 8, p. 81-95, 2005. Disponível em:  
< [http://www.actae.uevora.pt/2005\\_12.pdf](http://www.actae.uevora.pt/2005_12.pdf)>. Acesso em mar. de 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *O não-lugar da literatura. Minas Gerais*. Belo Horizonte: 1999. Suplemento Literário n. 45, p. 19-21.

STEFANS, Briam Kim. *Fashionable Noise: on digital Poetics*. Berkeley: Atelos, 2003.

———. *Please Think Again (Poem For Airports)* (2006). Disponível em: <[http://www.ubu.com/contemp/stefans/kluge/ubu\\_index.htm](http://www.ubu.com/contemp/stefans/kluge/ubu_index.htm)>. Acesso em: fev. 2010.

———. *Suicide in an Airplane (1919)* (2010). Disponível em: <<http://www.arras.net/?cat=8>>. Acesso em: fev. 2010.

TADIÉ, Jean Yves. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas e Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TAVOILLOT, 2004, p.21

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo: apresentação dos primeiros poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TORRES, Rui. *Amor de Clarice – poema hipermédia*. Porto: Edições do Centro de Estudos de Texto Informático e Ciberliteratura da Universidade Fernando Pessoa, 2005. 1 CD-ROM e 1 CD.

TORRES, Rui. Introdução. *Cibertextualidades 01*, Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, n. 1, p. 6-10, 2006.

———. Telepoesis.net Poesia em Rede. *Portal da Ciberliteratura Arqueologia da Ciberliteratura Luso-Brasileira*. Porto, Portugal: 20 jun. 2006. Disponível em: <[http://poex.net/ciberliteratura/index.php?option=com\\_content&task=view&id=96&Itemid=32](http://poex.net/ciberliteratura/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=32)>. Acesso em: ago. 2006.

VALLIAS, André. Nous n'avons pas compris Descartes. *Dimensão: Revista Internacional de Poesia*, Uberaba, MG, ano XII, nº 22, p.33, 1992.

———. We have not understood Descartes. *Visible Language: New Media Poetry*, Providence, Rhode Island, EUA, Rhode Island School of Design, nº 30.2, p.150-157, mai. 1996.

———. *Nous n'avons pas compris Descartes*. Disponível em: <<http://www.andrevallias.com/poemas/index.htm#>>. Acesso em: fev. 2010.

———. *Aleer: Antilogia laborínica* [poema em expansão]. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <[www.refazenda.com.br/aleer/](http://www.refazenda.com.br/aleer/)>. Acesso em: mar 2010.

VASCONCELLOS, Viviane Madureira. *Conto em vídeo: rastros da literatura em outro sistema semiótico*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2002.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço\_tempo\_imagem*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VERTOV, Dziga. *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1973.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

VOS, Eric. Media Poetry – theories and strategies. In: KAC, Eduardo (Org.) *Media Poetry: an international anthology*. Chicago: The University Chicago Press, 2007, p. 199-212.

VUILLEMIN, Alain. Littérature et informatique: de la poésie électronique aux romans interactifs. *Revue de l'EPI*, Association Enseignement Public & Informatique, n. 94, p. 51-64, jun. 1999. Disponível em: <[http://www.epi.asso.fr/fic\\_pdf/b94p051.pdf](http://www.epi.asso.fr/fic_pdf/b94p051.pdf)>. Acesso em: Nov. de 2009.

Weibel, Peter. *La imagen inteligente: ¿neurocinema o cinema cuántico?*. 2004. Disponível em: <[http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/referencias/doc2/document\\_viewm](http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/referencias/doc2/document_viewm)>. Acesso em out. de 2008.

WEIL, Pierre, D'AMBROSIO, Ubiratan e GREIMA, Roberto. *Rumo à nova transdisciplinaridade: sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Summus, 1993.

WHERTHEIM, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Tradução de Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

WIGLEY, Mark. A desconstrução do espaço. In: SCNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas e subjetividade*. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre. Artes Médicas, 1996. 1996, p. 48) 1996, p.152-166.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. 2 ed. Londres: Routledge, 1990.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. Tradução de Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

### **Experimentos analisados disponíveis on line**

“SOS”

Disponível em: <[www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos)> . Acesso em: fev. 2010

*Dreamlife of Letters*.

Disponível em: <<http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream>> e <<http://www.arras.net/?cat=8>>. Acesso em: fev. 2010

*Letter*.

Disponível em: <[www.ekac.org.br](http://www.ekac.org.br)>. Acesso em: fev. 2010

*Kluge: A Meditation (v.1)*,

Disponível em: <<http://www.arras.net/?cat=8>>. Acesso em: fev. 2010

*Aleer*

Disponível em: <<http://www.refazenda.com/aleer/>>. Acesso em: mar. 2010.

*Amor-mundo ou a vida esse sonho triste*

Disponível em:

<[http://www.telepoesis.net/index.php?option=com\\_content&view=category&id=35&Itemid=62](http://www.telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=62)> Acesso em: fev. 2010

*O amor de Clarice*

Disponível em: <[http://www.telepoesis.net/amorclarice/v2/amor\\_index.html](http://www.telepoesis.net/amorclarice/v2/amor_index.html)>. Acesso em: jan. de 2010.

*O Palavrador*

Disponível em: <<http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.php>>. Acesso em: mar. 2010.

*Community of words*

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=520TojYcdPU>>. Acesso em: jan. 2010.

*Poétrica*

Disponível em: <<http://www.poetrica.net/portugues/index.htm>>. Acesso em: mar. de 2010.

*Poemas encontrados*

Disponível em:

<[http://po-ex.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=21&Itemid=35&lang=>](http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=35&lang=>). Acesso em: nov. 2009.

*O Motor textual: livro infinito*

Disponível em: <<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>>. Acesso em: jan. de 2010.

*Poemário*

Disponível em:<<http://telepoesis.net/poemario/?cat=5>>. Acesso em 01 fev. 2010.

*Poemas no meio do caminho*

Disponível em:

<[http://www.telepoesis.net/index.php?option=com\\_content&view=category&id=35&Itemid=62](http://www.telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=62)>. Acesso em 01 fev. 2010.

*Poemário (editor de poesia combinatória)*

Disponível em:

<[http://www.telepoesis.net/index.php?option=com\\_content&view=category&id=35&Itemid=62](http://www.telepoesis.net/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=62)> Acesso em 01 fev. 2010.

ANEXO A – Figuras

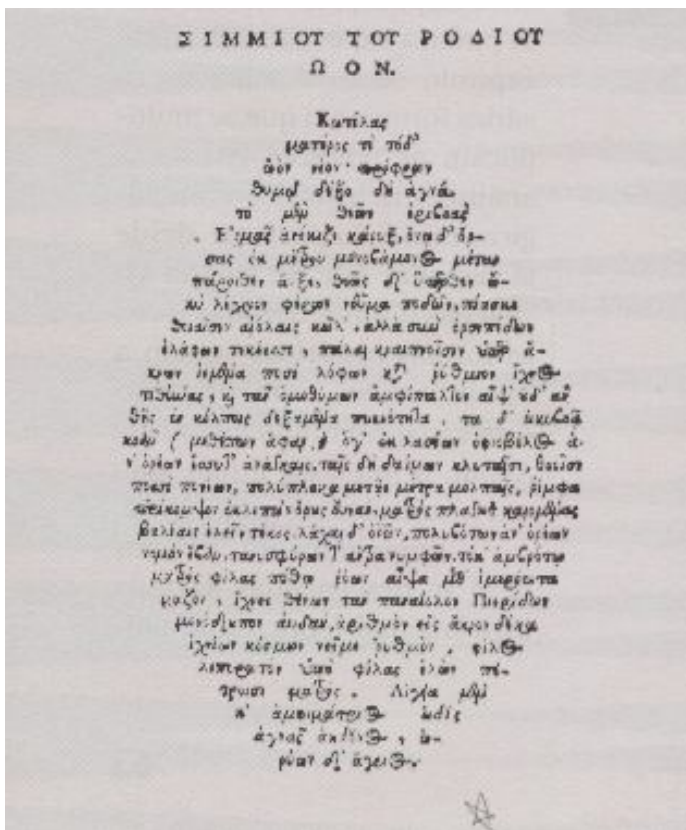


FIGURA 1 – O ovo - Símias de Rodes

Fonte: MENEZES. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, p. 64.

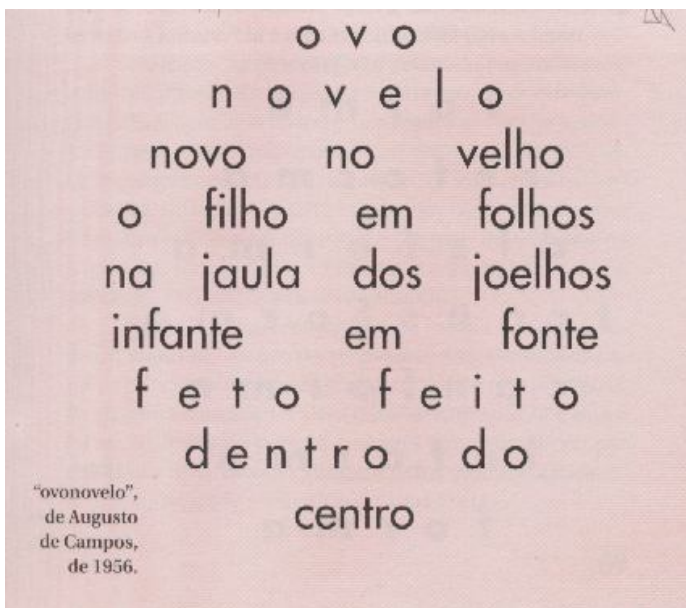


FIGURA 2 – “O ovo novelo” - Augusto de Campos

Fonte: MENEZES. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*, p. 67.

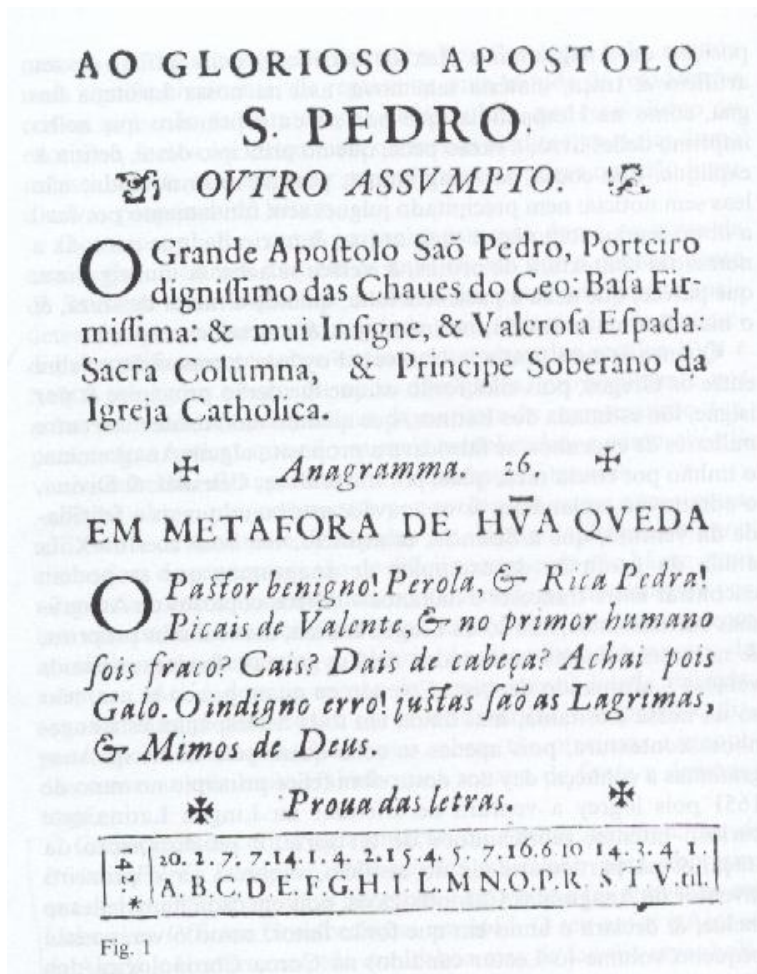


FIGURA 3 – “Ao Glorioso Apóstolo S. Pedro” de Alonso de Alcalá y Herrera  
Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 18.

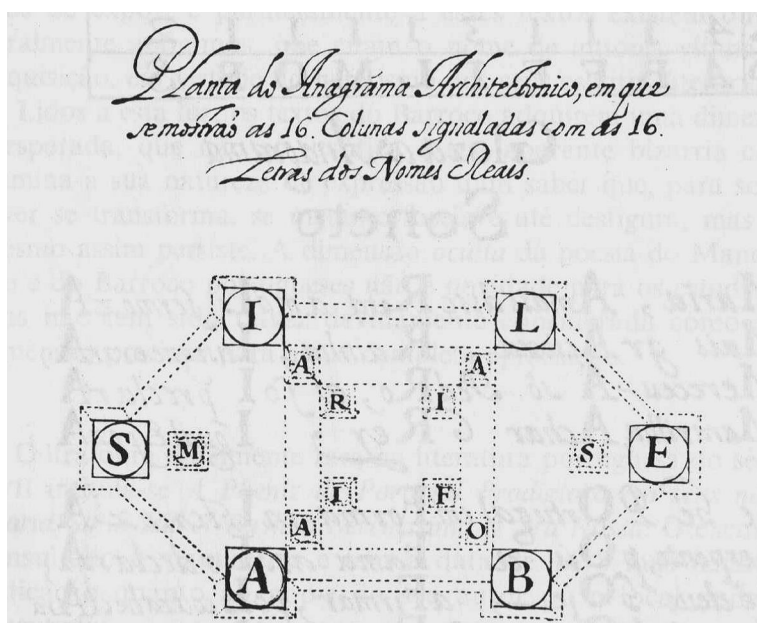


FIGURA 4 – Planta de um monumento em homenagem à Rainha Maria Sofia Isabel  
Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 30.

AO EXCELLENTISSIMO, E REVERENDISSIMO SENHOR.

**D. FR. JOZÉ MARIA**  
DE EVORA,

Preclarissimo Bispo da Cidade do Porto. Labirinto Cubico, que  
por qualquer parte começando pela letra E, se lê o seguinte  
Pareádo.

*ENTRAI JOZÉ TRIUNFANTE,  
DESTA MACHINA ATHLANTE.*


 Ntraí Jozè triunfante Desta machina athlante  
n Entraí Jozè triunfante Desta machina athlant  
t n Entraí Jozè triunfante Desta machina athlan  
rt n Entraí Jozè triunfante Desta machina athla  
art n Entraí Jozè triunfante Desta machina athl  
iart n Entraí Jozè triunfante Desta machina ath  
Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta machina at  
o Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta machina a  
zo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta machina  
èzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta machin  
tèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta machi  
rtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta mach  
irtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta mac  
uirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta ma  
nuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta m  
fnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Desta  
afnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Dest  
nafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante Des  
etnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante D  
Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfante  
e Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfant  
se Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfan  
tse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunfa  
atse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triunf  
matse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triun  
amatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè triu  
camatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè tri  
ihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè t  
nihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jozè  
anihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Joz  
aanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí Jo  
taanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí J  
htaanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entraí  
lhthaanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entra  
nalhtaanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Entr  
tnalhtaanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n Ent  
etnalhtaanihcamatse Detnafnuirtèzo Jiart n E

FIGURA 5 – “Entraí José Triunfante”

Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 52.

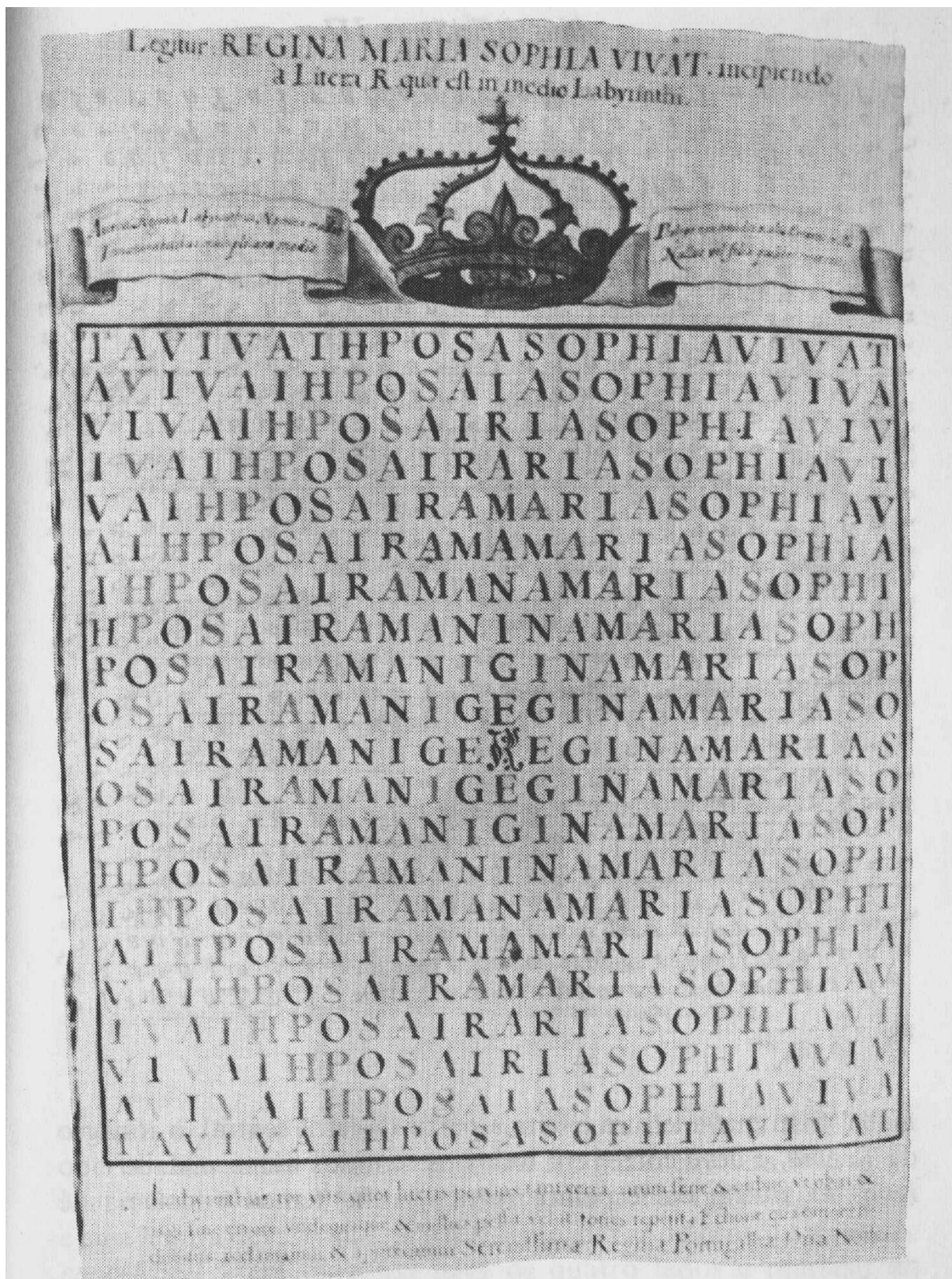


FIGURA 6 – “Regina Maria Sophia”  
Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 53.



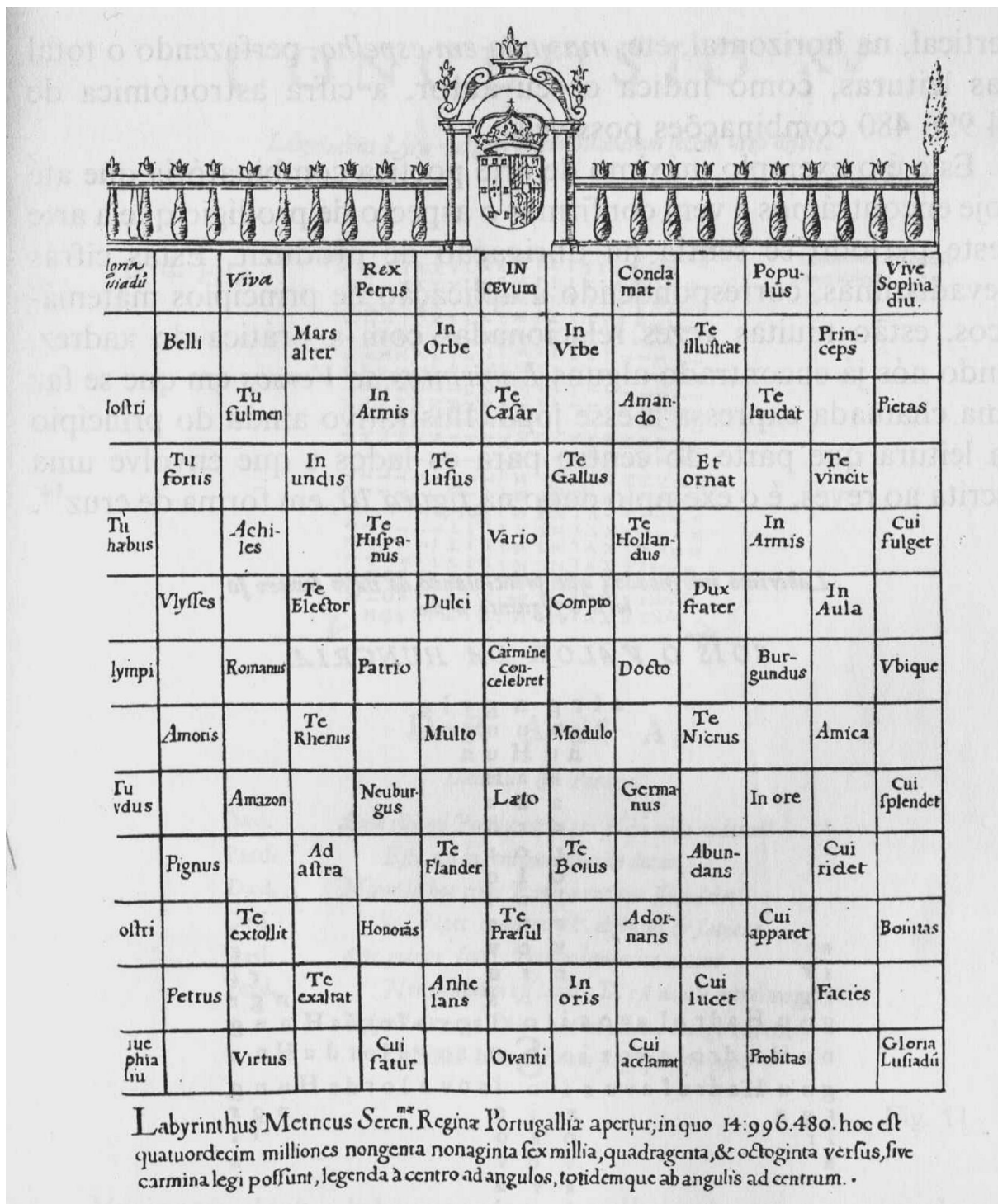


FIGURA 7 – “Em louvor de Maria Sophia Isabel”  
 Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 55.

5            10            15            20            25            30            35  
 CALLIOPE CANE PLVRA PROCAXENORE SERENVVS  
 FONTISCASTALI IDEVS AVDIET INDECANOROS  
 MENS FVRIT INNEXVS ET FELIX CVRHERE VOTI N  
 IAM SECREDETOVANS LIBETIREPERAVIASOLA  
 5 IMPETE QVOGRESSVS EFFANDI OPTATA CVPIDO  
 INVITATA TVLIT MENS TANTVM MAXIME CAESAR  
 AONIAE NODOS AMPLECTITVR INCITVS AETHRA  
 PVNDEPATER COEPTIS MVSAS ADMVTVAVERSVS  
 SCHVPEA PINGENTEM TAM DVRO CARMINA VERSV  
 10 LVDEREFAS NOBIS PRAESVMEREDICEREMETRA  
 GAVDIA VELTENVM EAPANDERESIT MIHIMVNA  
 TANTVS HONOR MEIVRESVOPEP SIDERASAE CLO  
 ODECVS AVSONIA ET VLERITSICPARVA LOCVT  
 15 AMPLIVS ENIVDEXDOMINVS TOTMVNERASVMMA  
 TANTA QVE CONCEDISTVM ENTENDICEREDONIS  
 INVITAS LAVDIS CVMMVNERESICVAGAPRIMVS  
 HAVT AVDITALIGASNECDICTIS LAESACAMENA  
 AVDET MAGNANIMO VATINOVA VINCVLAMENTIS  
 IVSSADARECREVITQVEMEOCORREPTAFAVORE  
 20 ENAGEIAMREDDITVOTISPIAPRAEMIAMAGNVS  
 CONCORDISAE CLO ROMA EDECVS ET SIBIMVNDI  
 IVRASVITOTLVXPPOPVLISORBIQVETROPAEVM  
 SIC DATAS VNTI STOMA IORTVAGLORIA TERRIS  
 ENAVOVSTETVIBIPRAESENSETTANTVS VBIQVE  
 25 IMPERIISEFECVNDEPARAS NVNCOMINECRISPI  
 OCEANI INTACTASORAS QVIBVS ERVTAFRANCI  
 DATREGIO PROCVLECCEDVMCVI DEVIALATIS  
 TOTAPATENTCAMPISVTCAESOLIMITEVICTOR  
 RITEATAVOSVMMOMELIORCVICLAVDIVSACER  
 30 MAGNANIMVS SIDVSDATCLARVMENVM INEDIVO  
 IMPERIVM VIRTVS QVEM FELIX OPTATA VMNVN  
 AVGESFLORET VONOSTRA ETIBIDEDITAVITAE  
 ORTAMICATFRATRVM FATALIS GLORIASAE CLO  
 RESLATIAVTVOTI COMPOSSICGAVDEATAVCTA  
 35 ASPICE PACATOPARTAE STLVLX LAETASVBORE

Fig. 2

FIGURA 8 – “Constantino Magno” - Publílio Optaciano Porfírio (sec. IV)  
 Fonte: HATHERLY. *A casa das musas*, p. 77.



Dou pruden nobre, huma afá  
 to, te, no, vel,  
 Re cien benig e aplausí  
 Úni singular ra inflexí  
 co, ro<sup>189</sup>, vel  
 Magnífi precla incompará  
 Do mun grave Ju inimitá  
 do is vel  
 Admira goza o aplauso crí  
 Po a trabalho tan e t terrí  
 is to ão vel  
 Da pron execuç sempre incansá  
 Voss fa Senhor sej notór  
 a ma a ia  
 L no cli onde nunc chega o d  
 Ond de Ere só se tem memór  
 e bo<sup>190</sup> ia  
 Para qu gar tal, tanta energ  
 Po de tod est terr é gentil glór  
 is a a a ia  
 Da ma remot sej um alegr

FIGURA 10 – “Douto prudente nobre humano afável”

Fonte: MATOS. *Obras do doutor Gregório de Matos*. MACIEL, Luiz Carlos Junqueira; XAVIER, Gilberto, p. 43.

*C'ÉTAIT*  
*ius stellaire*

*LE NOMBRE*

EXISTÂT-IL  
autrement qu'hallucination épars d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL  
sourdant que nié et clos quand apparu  
enfin  
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL  
évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

**LE HASARD**

*Choit*  
*la plume*  
*rhythmique suspens du sinistre*  
*s'ensevelir*  
*aux écumes originelles*  
*naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime*  
*flétrie*  
*par la neutralité identique du gouffre*

*CE SERAIT*  
*pire* *non*  
*d'avantage ni moins* *indifféremment mais autant*

FIGURA 11 – *Un Coup de Dés* - Stéphane Mallarmé

Fonte: CAMPOS, Augusto CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. (Separata).



FIGURA 12 – Montage + + valada Strade x Joffre

Fonte: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/futurismo\\_marinetti.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/futurismo_marinetti.html)

## KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla  
 grossiga m'pfa habla horem  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
**anlogo bung**  
 blago bung  
 blago bung  
**bossso fataka**  
 u uu u  
 schampa wulla wussa ólobo  
 hej tatta gôrem  
 eschige zunbada  
**wulubu ssubudu uluw ssubudu**  
 tumba ba- umf  
 kusagauma  
 ba - umf

FIGURA 13 – Karawane - Hugo Ball

Fonte:

[http://1.bp.blogspot.com/\\_TL0AkyHCtJs/SSRyIbtIFjI/AAAAAAAAELQ/OQoUECVwfaY/s400/Hugo\\_ball\\_karawane.png](http://1.bp.blogspot.com/_TL0AkyHCtJs/SSRyIbtIFjI/AAAAAAAAELQ/OQoUECVwfaY/s400/Hugo_ball_karawane.png)

a)

LA CRAVATE  
DOU  
LOU  
REUSE  
QUE TU  
PORTES  
ET QUI T'  
ORNE O CI  
VILISÉ  
OTE- TU VEUX  
LA BIEN  
SI RESPI  
RER

b)

A A  
G T  
A V  
DO  
LO  
ROSA  
QUE  
USAS  
E QUE TE  
ENFEITA  
Ó CIVILI  
ZADO  
TI QUERES  
RA RESPIRAR  
SE DIREITO

FIGURA 14 – “La Cravate”

Fonte: a) <http://images.google.com.br/>

b) <http://www.tanto.com.br/apollinaire.htm>

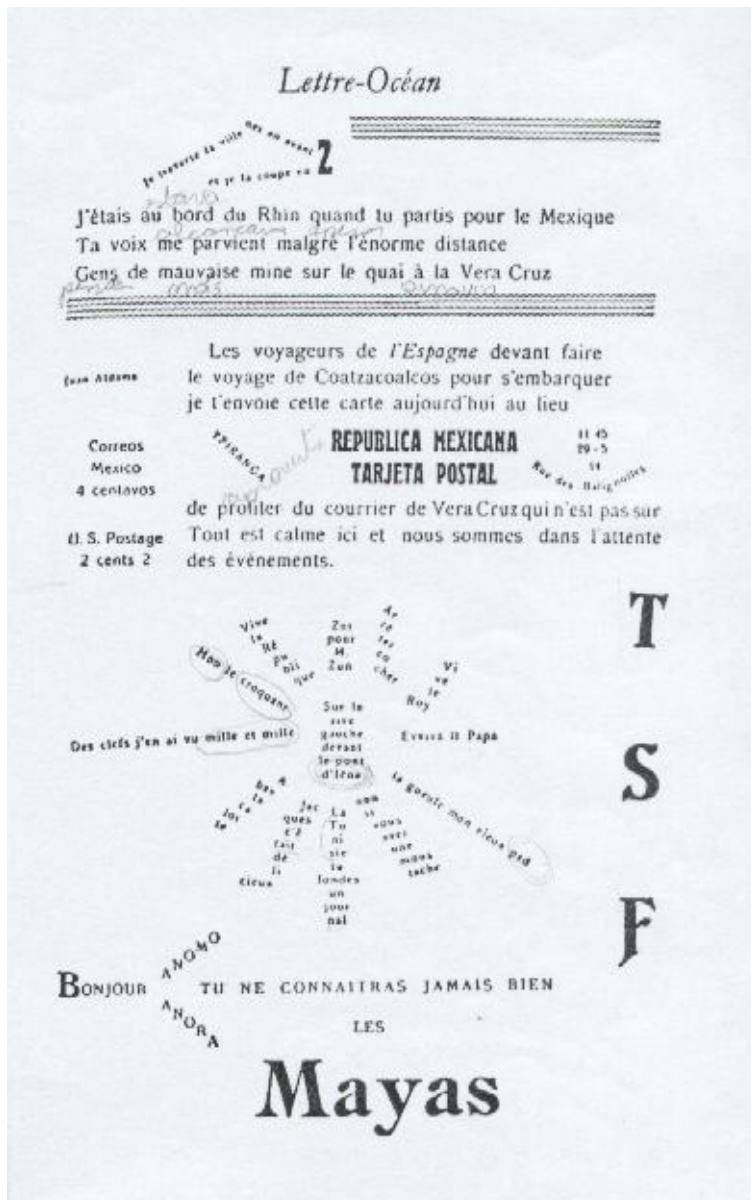


FIGURA 15 – “Lettre-Océan” - Apollinaire  
 Fonte: APOLLINAIRE. *Calligrammes*, p. 43.



Carta de Maiakóvski aos 12 anos.

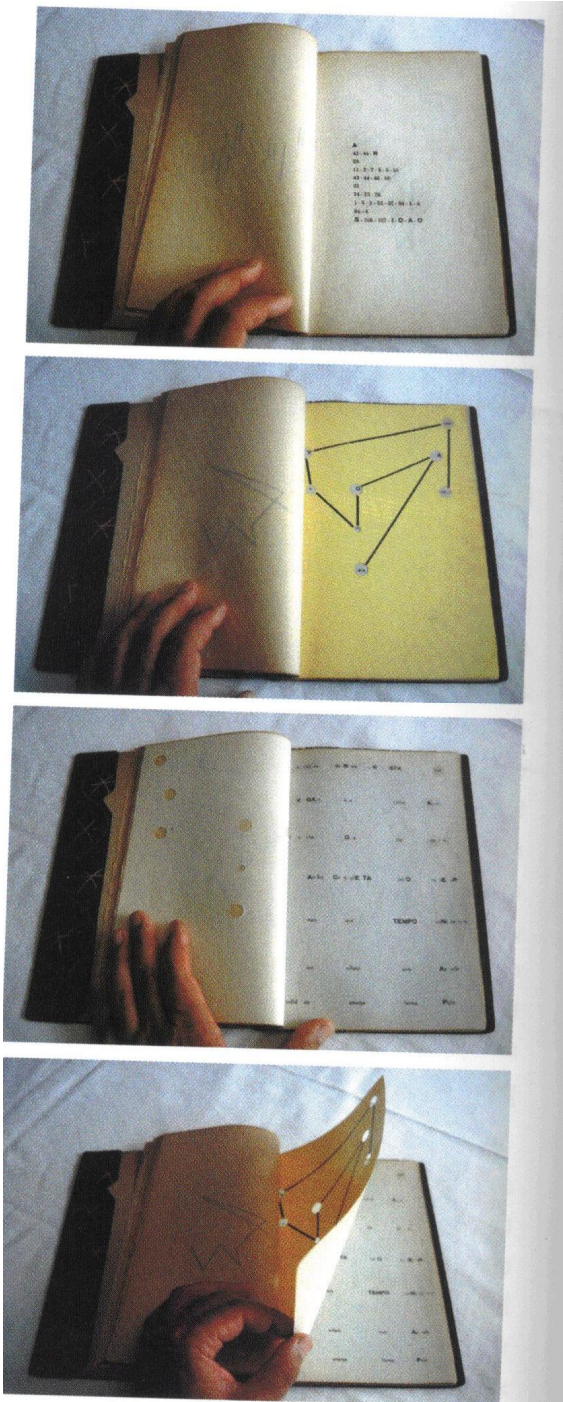
FIGURA 16 – Carta circular – Maiakóvsky  
 Fonte: SCHNAIDERMAN. A poética de Maiakóvski, p. 60.



FIGURA 17 – Cartaz - Maiakóvsky  
 Fonte: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/maiakovski.html>



a)



b)

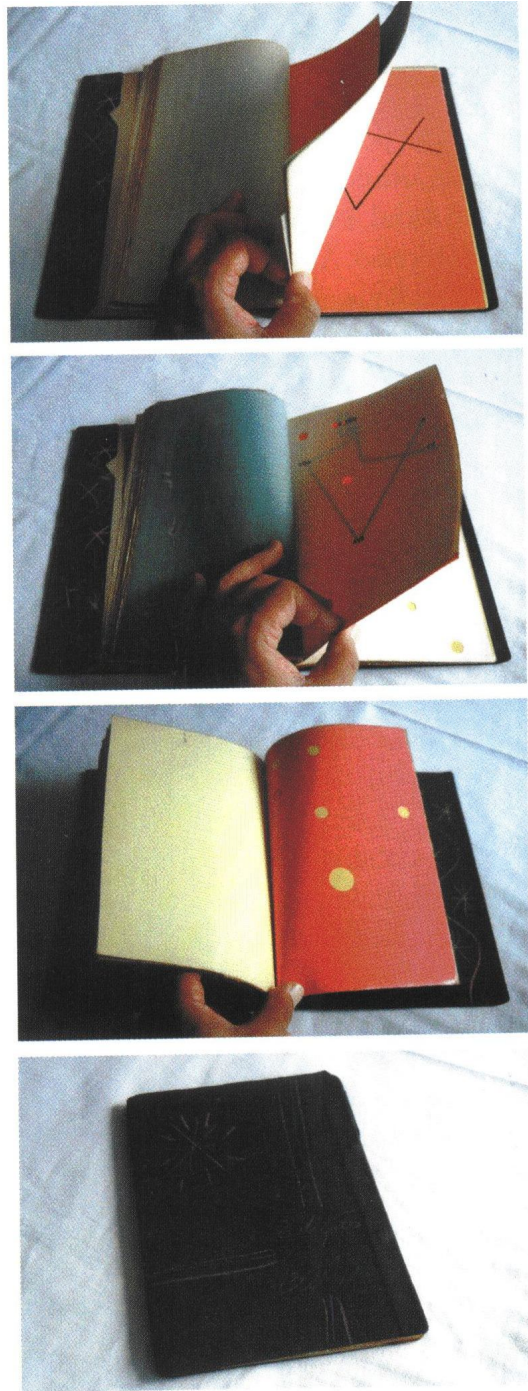


FIGURA 18 – *A ave*  
Fonte: SILVEIRA. *A página violada*, p. 178-179.



FIGURA 19 – *Solda*

Fonte: SILVEIRA. *A página violada*, p. 180.



FIGURA 20 – *Tape Mark I*

Fonte: REIS, Pedro. *Repercussões do uso criativo das tecnologias digitais da comunicação no sistema literário*, p. 67.



FIGURA 21 – *The Large Glass* – Marcel Duchamp

Fonte: <http://www.fondation-langlois.org/e-art/images/catherine-richards/marcel-duchamp-le-grand-verre.jpg>

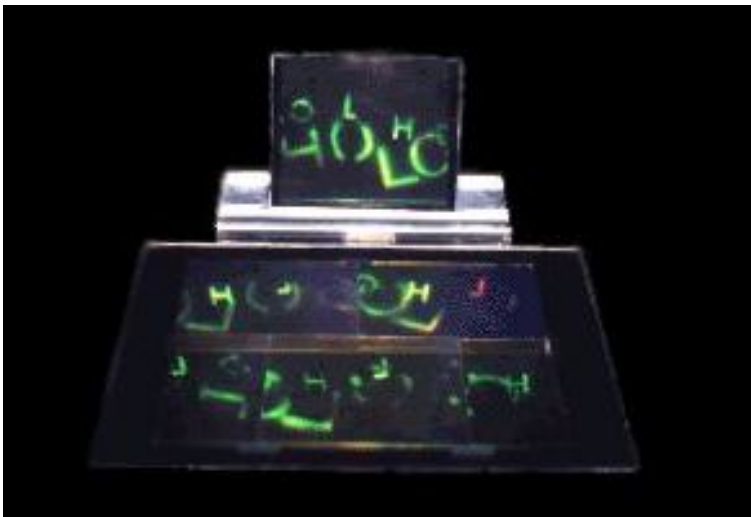
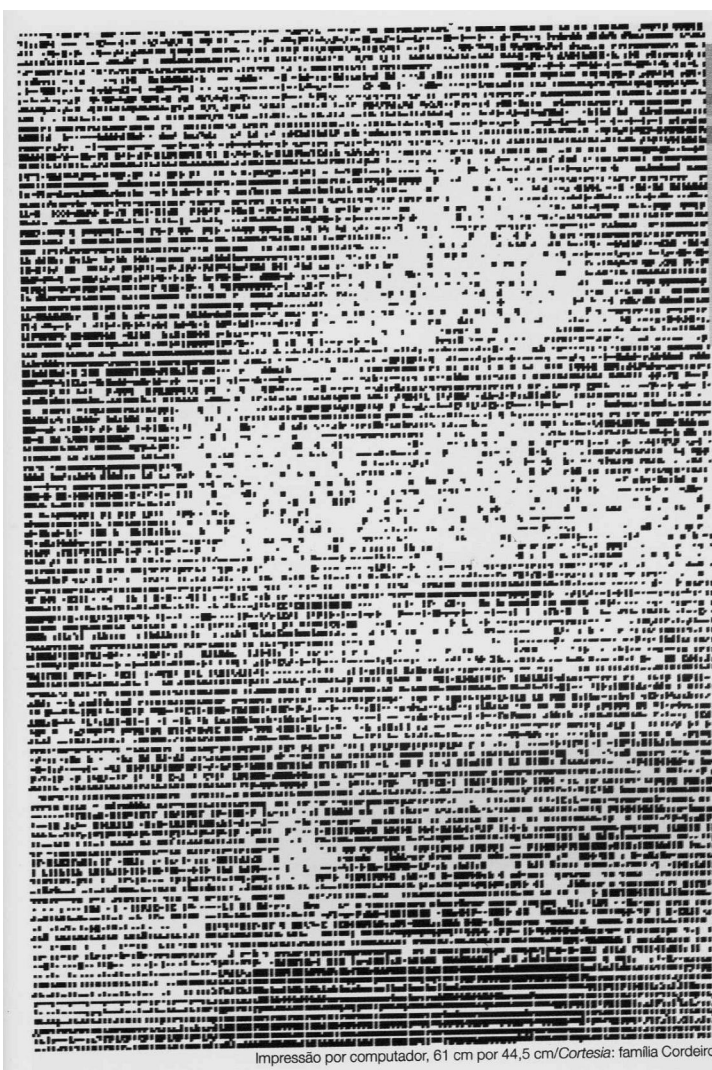


FIGURA 22 – *Holo / Olho*

Fonte: <http://www.ekac.org/allholopoems.html>



Impressão por computador, 61 cm por 44,5 cm/Cortesia: família Cordeiro

FIGURA 23 – *A mulher que não é B.B.*

Fonte: ARANTES. @rte e mídia, fig.12.

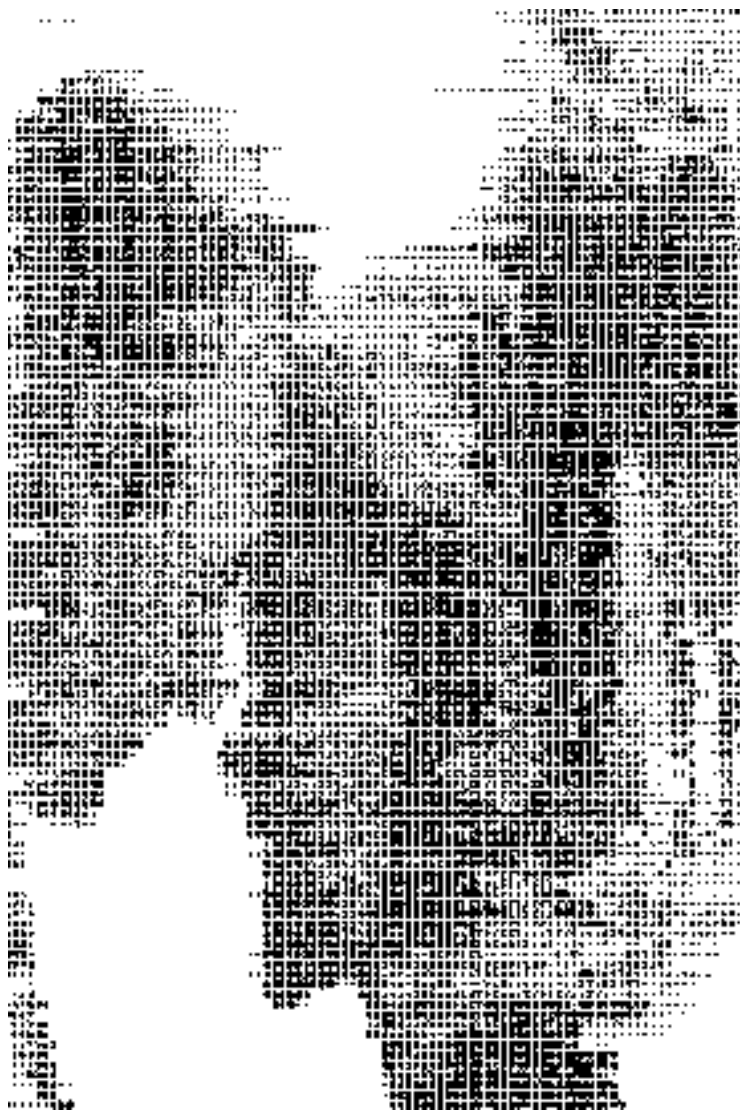


FIGURA 24 – *As Derivadas de uma imagem* - Waldemar Cordeiro / Giorgio Moscati  
Fonte: <http://www.visgrafimpa.br/Gallery/waldemar/moscati/moscati.htm>

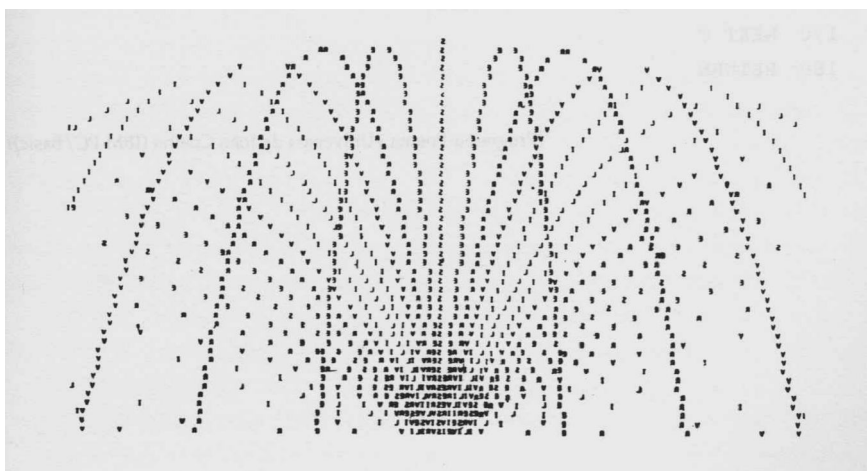
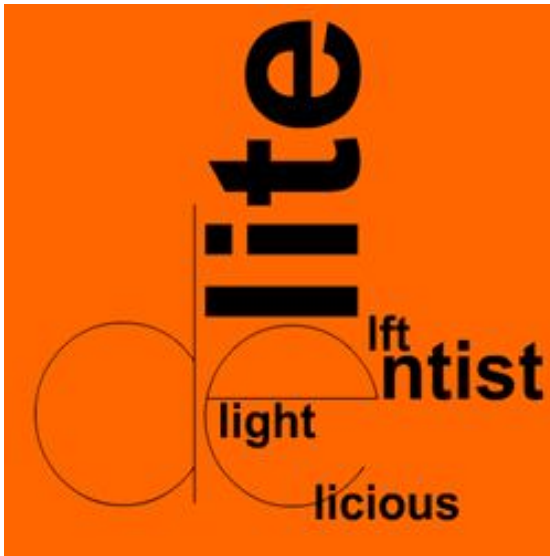


FIGURA 25 – *Ninho de Metralhadoras*  
Fonte: BARBOSA, Pedro. *A ciberliteratura*, p. 145.



a)



b)

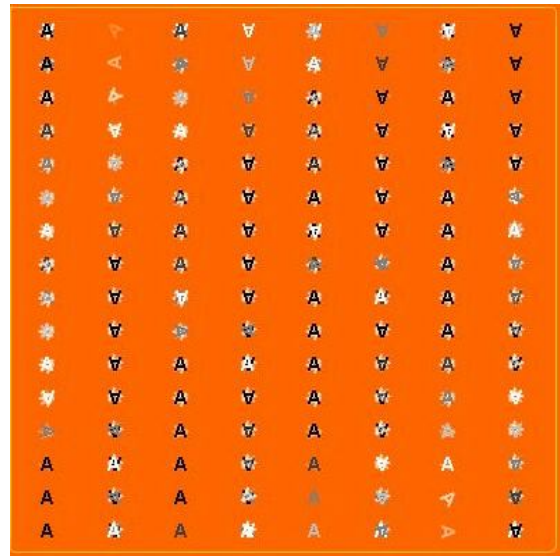


FIGURA 28 – *Dreamlife of Letters*

Fonte: <http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream>.

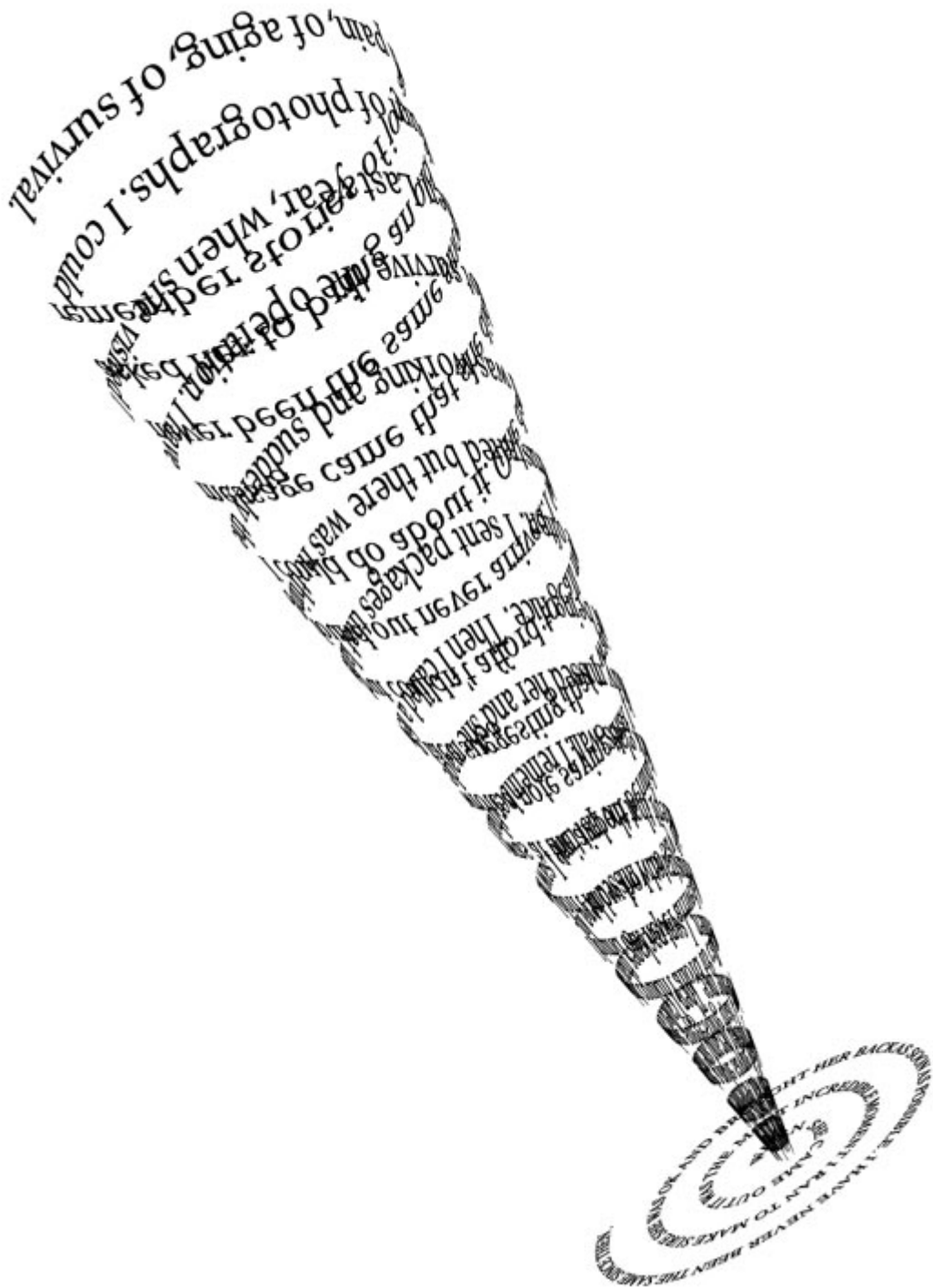


FIGURA 29 – Letter

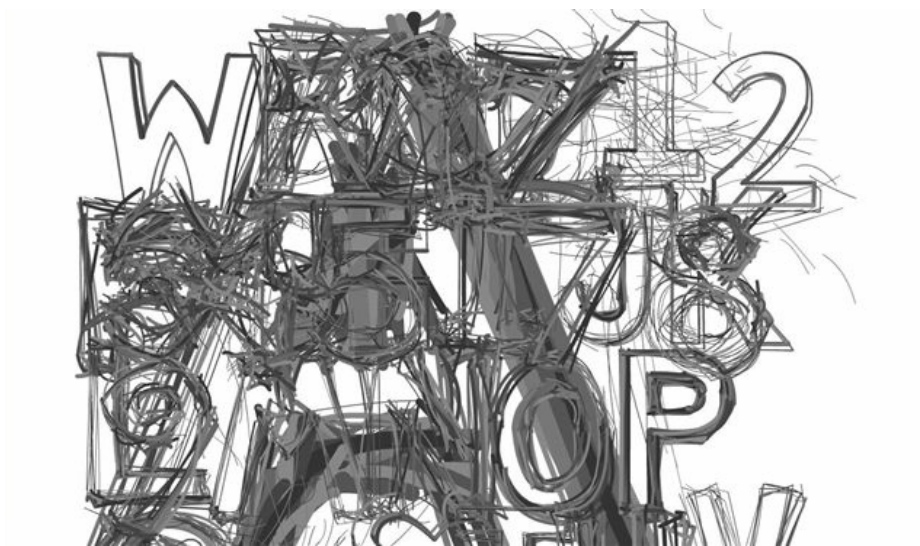
Fonte: <http://www.ekac.org/multimedia.html>



a)



b)



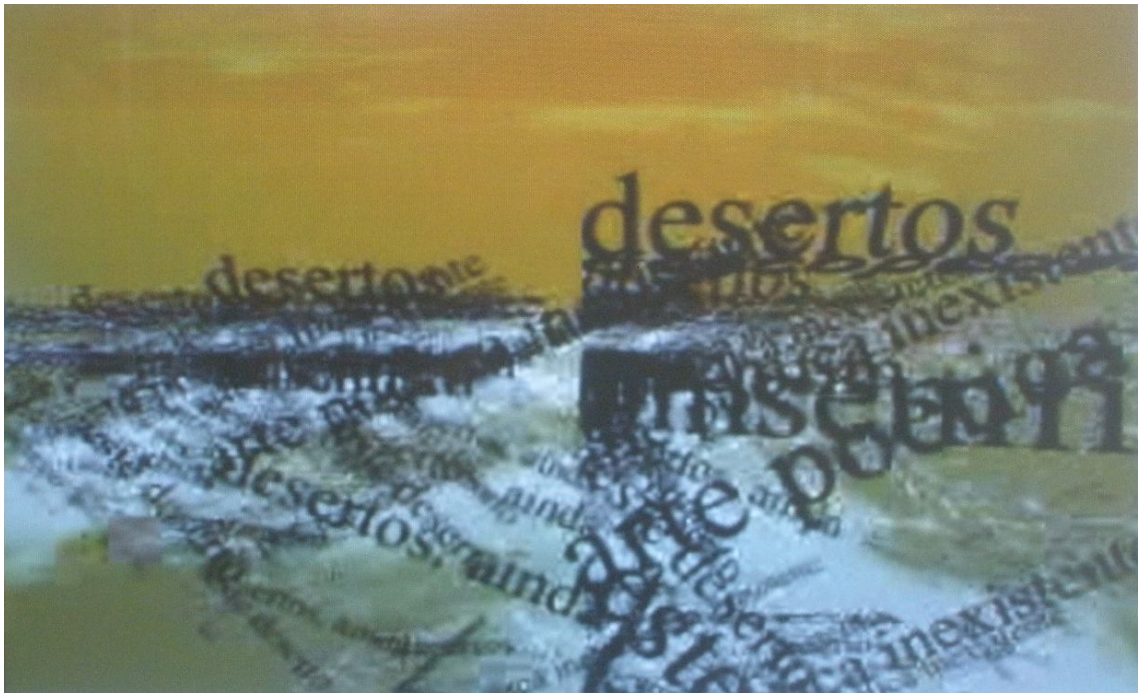
c)



FIGURA 30 – *Suicide in an Airplane* - Brian Kim Stefans

Fonte: <http://www.arras.net/>

a)



b)

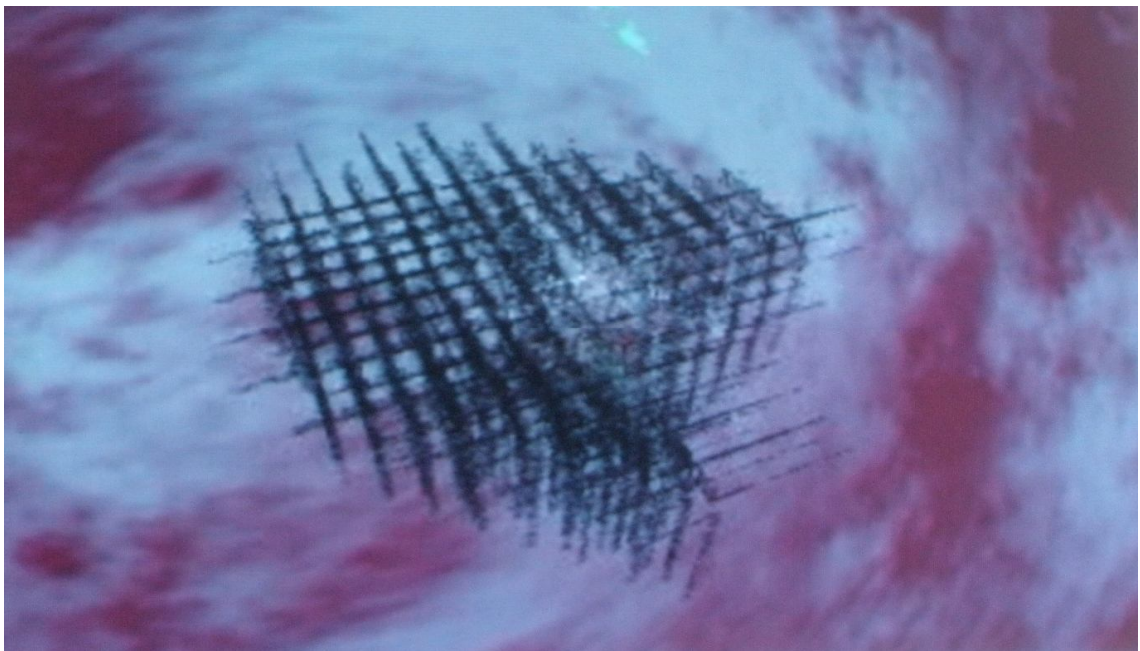
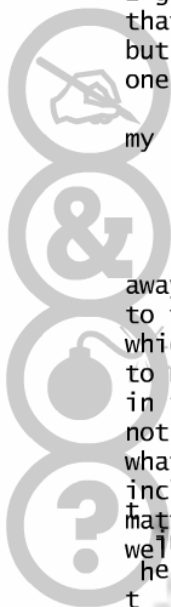


FIGURA 31 – *Desertos*

Fonte: CASA NOVA, Vera. *Desertos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

**Kluge: A Meditation**  
**First Season:**  
**Communiqués**



I guess what I mean to say to you that I have always felt  
that I want, or am to make choices in my life,  
but prefer make me, whatever  
one might "emotions" are, finally. I'm as  
are exterior to what I, even incorrectly, call  
my its relations, or can be corollary emanations of  
They't flare behind me brightly like scarves, like  
scarves decapitated Isadora Duncan "affectations  
between," Gertrude quipped--when a  
ragot spokes of the wheel of a car driving  
away from her and broke her neck. Or they might be kept near  
to the heart, in the the breast, to  
which one surfs only on n without causing anybody  
to notice: in annoyance, or in sorrow. A poem without "fuck"  
in it is like the proverbial day without sunshine, as Stefan  
not quite famously said. The relevance of his with  
what I am writing now might never be clear, but I to  
include it anyway, t if my love for you is not any  
matter for the platonic IO a of my but is as  
well a pact of desire body and "soul," imagining I have one.  
he oin e em sion n i  
t dy c e c s e n m i - m t

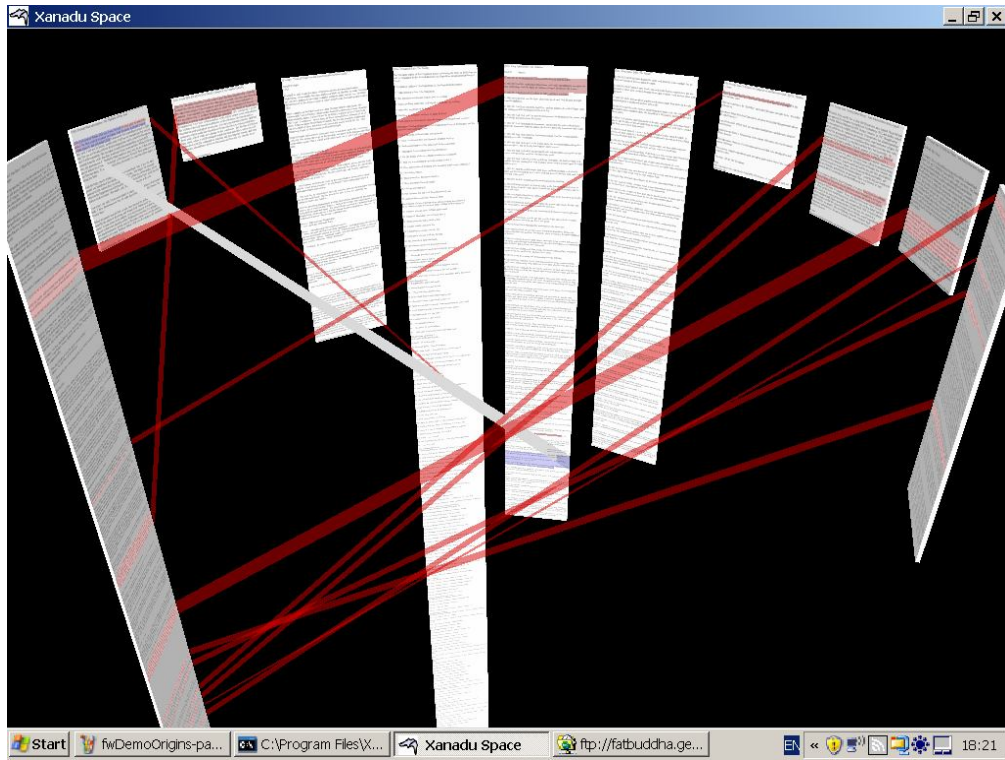
FIGURA 32 – Kluge: A Meditation

Fonte:

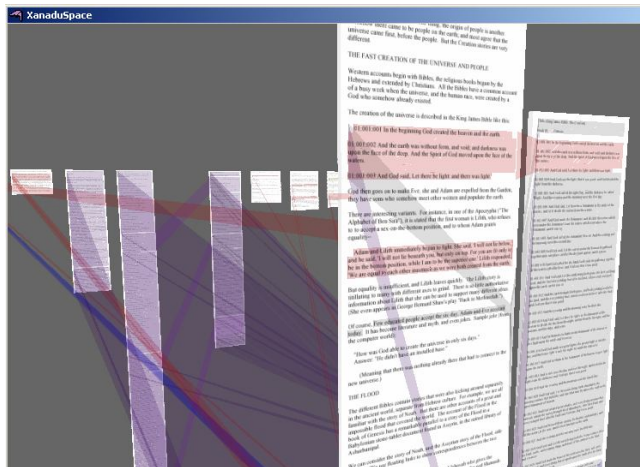
[http://mediamogul.seas.upenn.edu/pennsound/video/Stefans/Kluge/\\_FILES/kluge/index.htm](http://mediamogul.seas.upenn.edu/pennsound/video/Stefans/Kluge/_FILES/kluge/index.htm)



a)



b)



c)

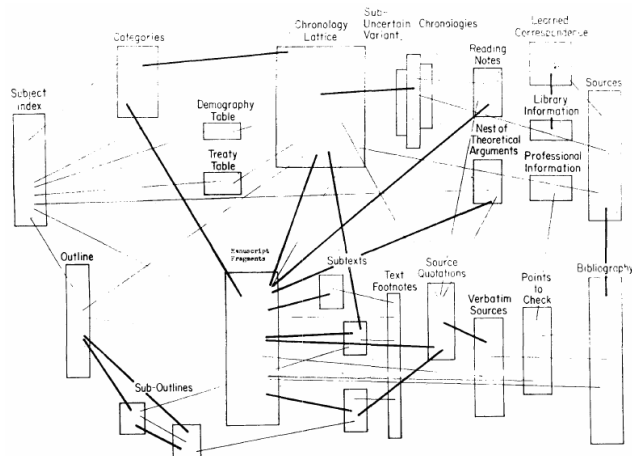


FIGURA 34 – Xanadu Space  
 Fonte: <http://xanadu.com/XanaduSpace/btf.htm>

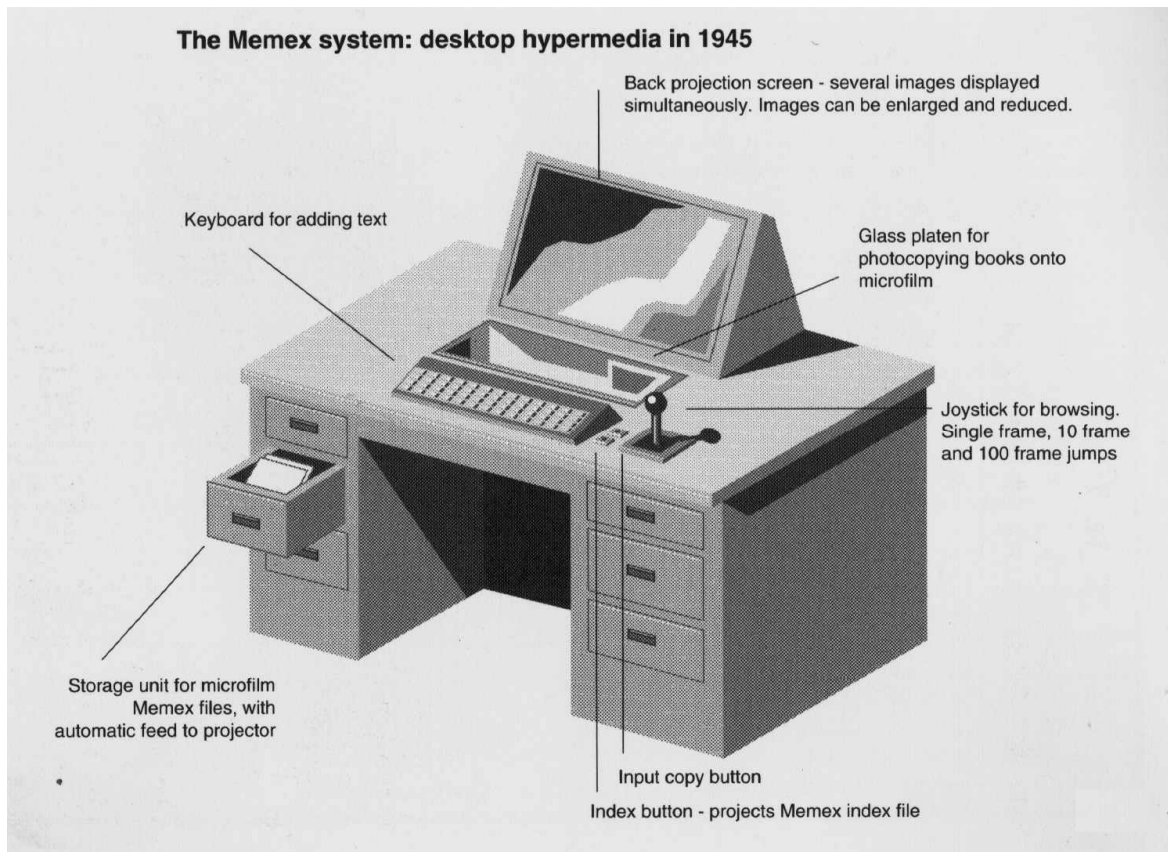
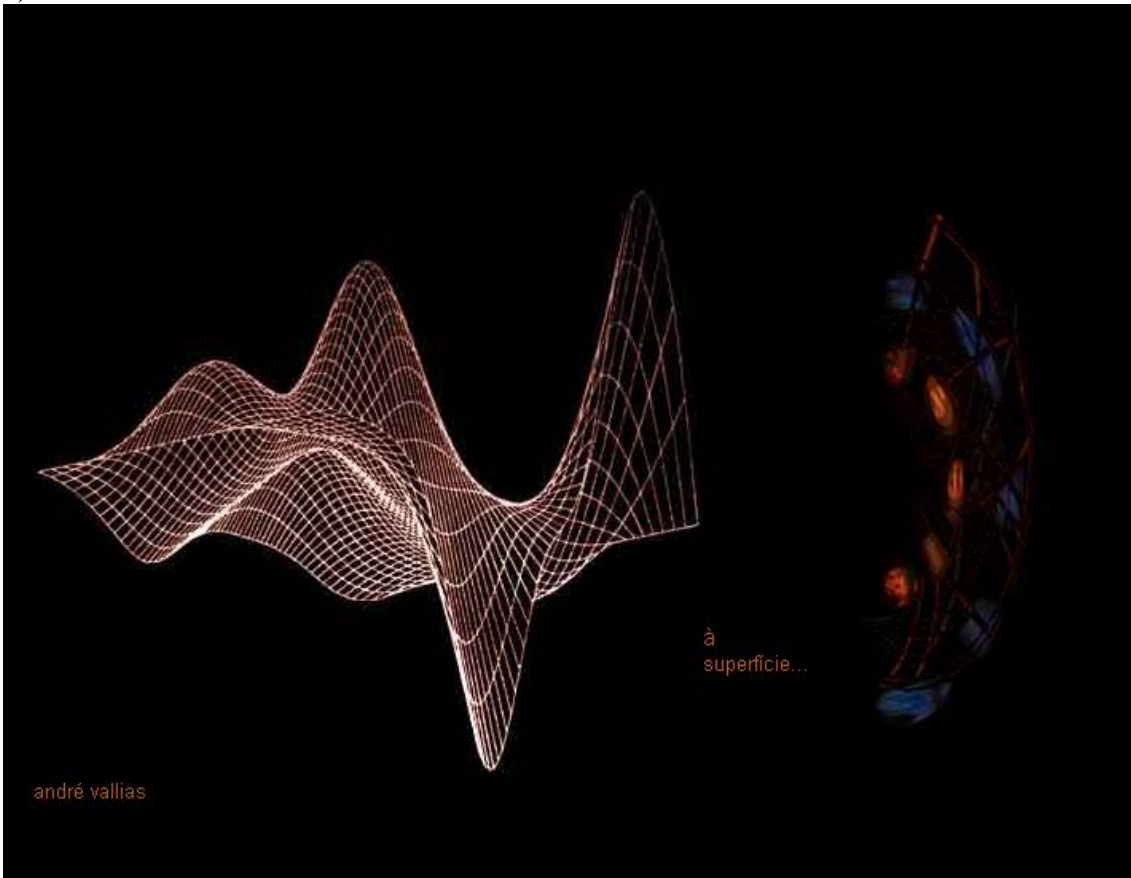


FIGURA 35 – *Memex*

Fonte: COTTON, Bob; OLIVER, Richard. *Understanding hypermedia*. Londres: Phaidon Press, 1993, p. 22.

a)



b)

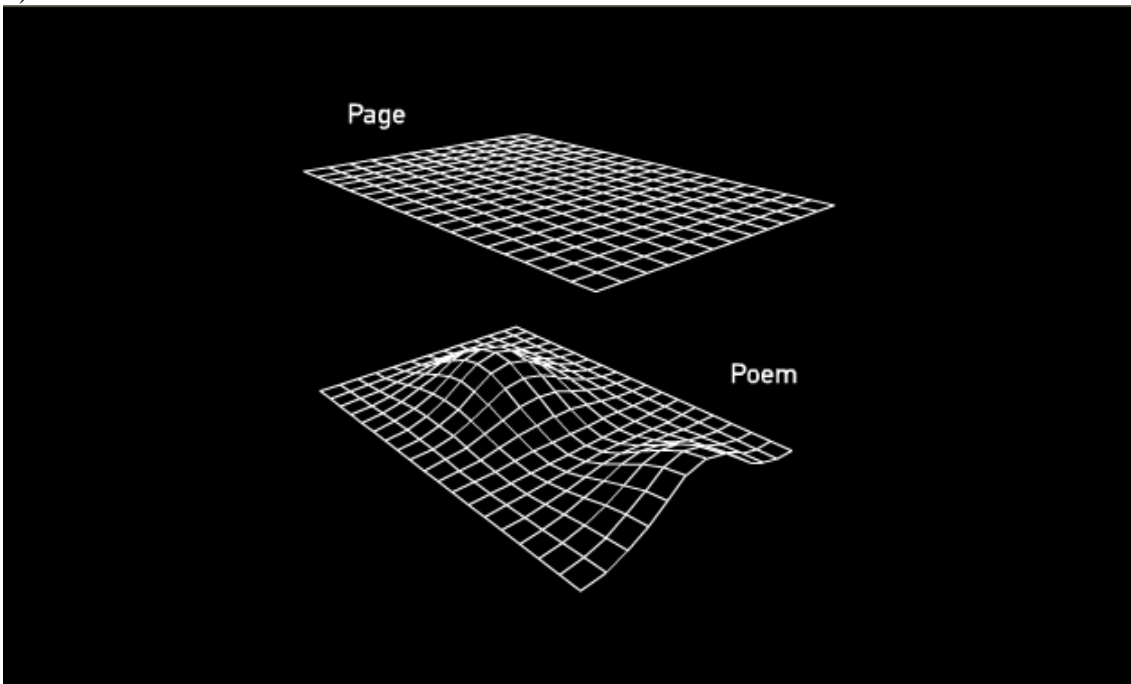


FIGURA 36 – *Aleer*

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





a)

ana está débil no meio da noite  
o mundo agora nos  
através da  
a esta bondade extrema  
e ana sente uma  
náusea doce  
ana sente o fim  
a impossível ilusão serena de que os  
anos ruíram, e que  
é uma grande aceitação

b)

grita horror  
grita horror  
grita horror  
grita horror  
porque não há vida sem felicidade porque  
grita horror  
grita horror  
grita horror  
grita horror  
grita horror

FIGURA 38 – *O amor de Clarice*

Fonte: <http://www.telepoesis.net/amorclarice/index.html>

a)



b)



c)



FIGURA 39 – O Palavrador

Fonte: a) e b) <http://www.ciclope.art.br/pt/downloads/palavrador.ph>

c) [http://2.bp.blogspot.com/\\_pW7kCEixZI0/SdD39GDDdI/AAAAAAAAACI/ji1DHLWAWQY/s1600-h/P2230211.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_pW7kCEixZI0/SdD39GDDdI/AAAAAAAAACI/ji1DHLWAWQY/s1600-h/P2230211.jpg)

# Community of Words

by Sílvia Laurentiz / Martha C Cruz Gabriel

quick tour help

Digite suas palavras:  
Enter your words:

OK

Sobre o trabalho  
About the work

ia

S F

vagina  
aging  
imaginação  
inability  
regina  
vagina

S F S F S F S F S F S F S F S F S F

cap plásticascap osama eca webart arte escola reflexão nice ecacap  
capetacapetaosama eca webart arte escola reflexão nice ecacap  
capsula amar ecaca webart martha martha escol reframed solstice ecacap  
"cap" amanhã pecado.... artearte artearte

the vagina girl...  
theory vulvula...  
that osama love the

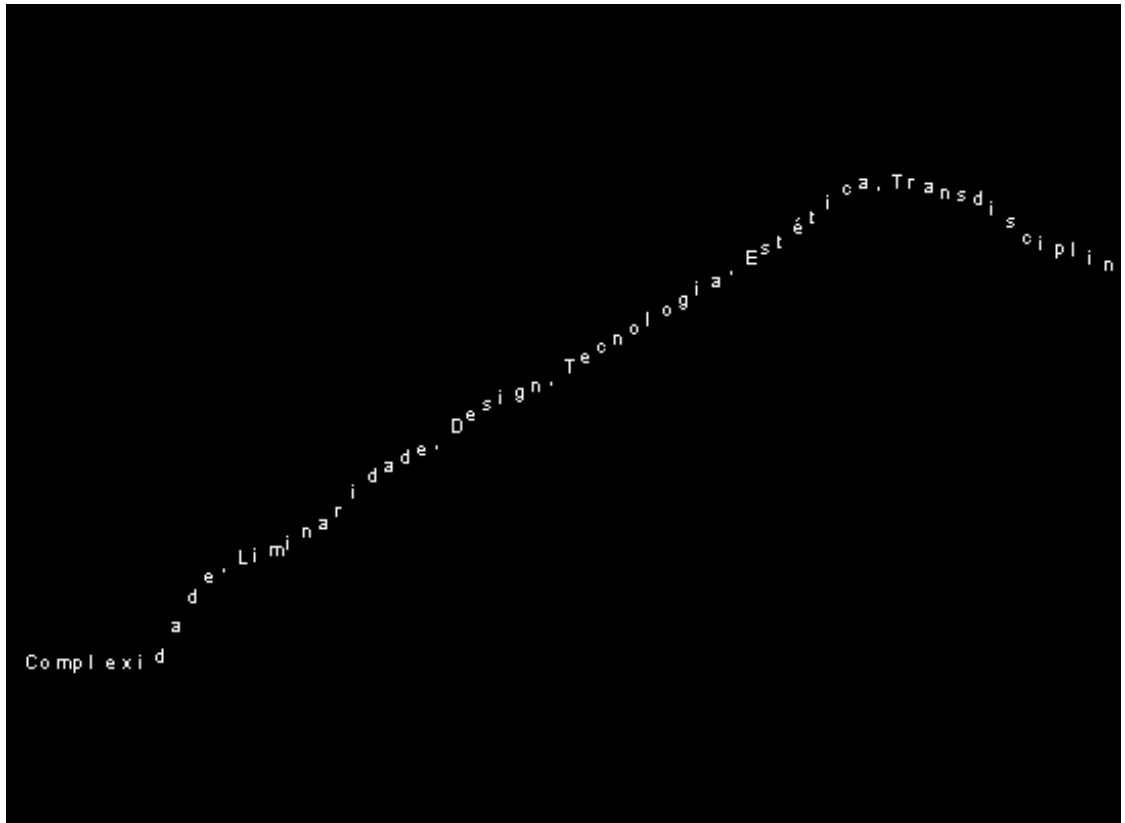
ecacap  
pecado....  
pecado  
decay

ecacap  
pecado....  
pecado  
decay

FIGURA 40 – Community of Words

Fonte: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>

a)



b)

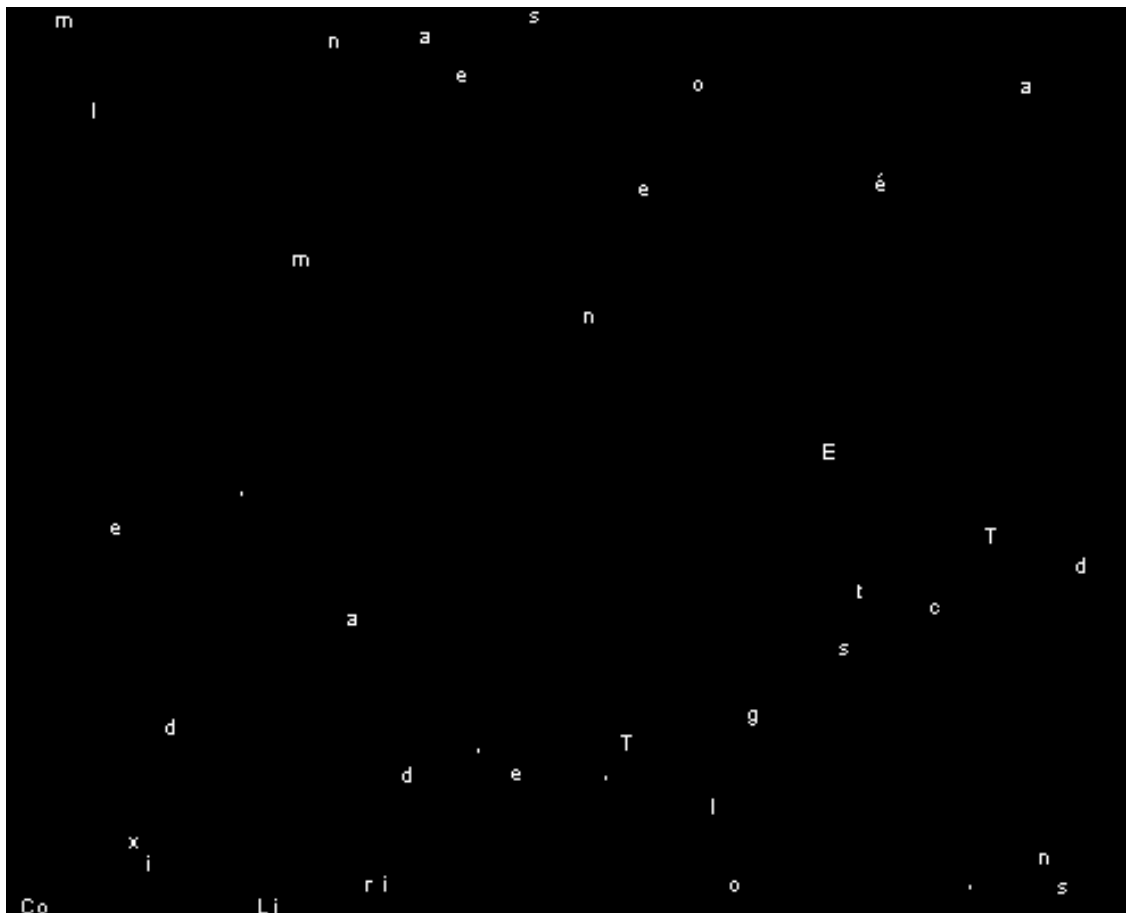


FIGURA 41 – *Cidade* (2001) – Silvia Laurentiz

Fonte: <http://www.cap.eca.usp.br/slaurentiz/slaurentizpor.html>

a)



b)



FIGURA 42 – *Poética*

Fonte: <http://www.poetrica.net/>

a)



b)



FIGURA 43 – Poemas encontrados

Fonte: [http://www.po-ex.net/flash/nunof/emofract\\_rss\\_folha1.swf](http://www.po-ex.net/flash/nunof/emofract_rss_folha1.swf)



FIGURA 44 – *O Motor Textual*: livro infinito

Fonte: BARBOSA, Pedro. *O Motor Textual*: livro infinito.

a)



b)

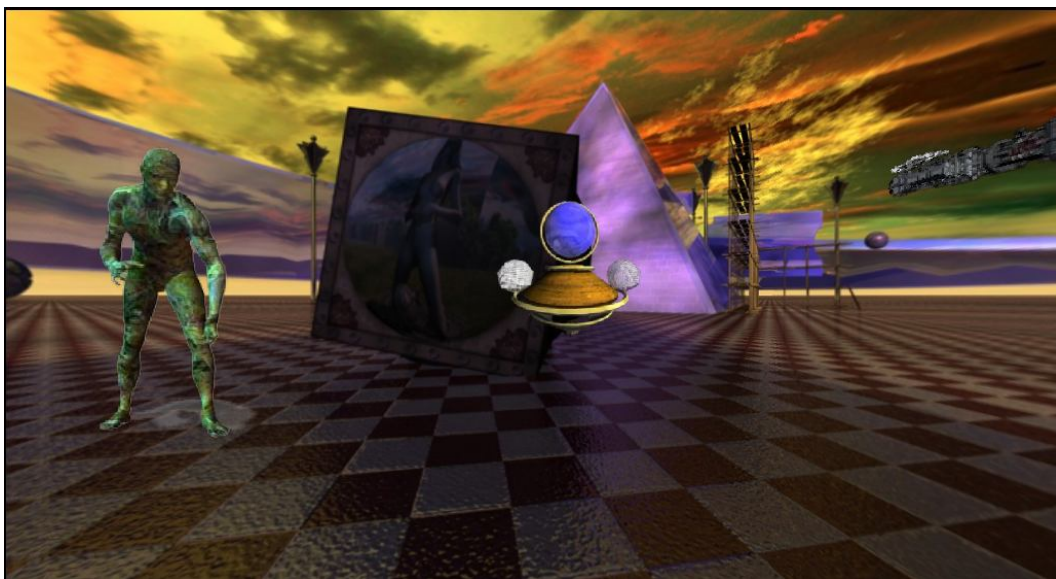
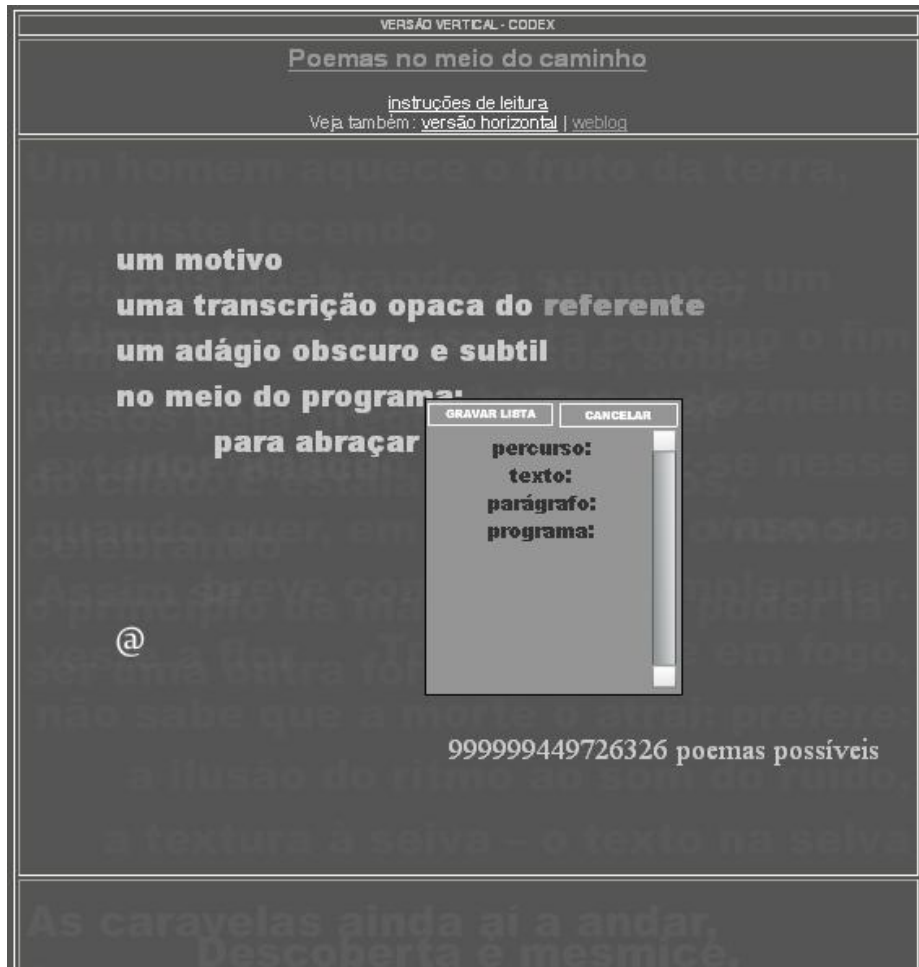


FIGURA 45 – *AlletSator*

Fonte: <http://po-ex.net/alletsator>



a)



b)



FIGURA 46 – *Poemas no meio do caminho*

Fonte: a) <http://www.telepoesis.net/caminho/caminho0.html>

b) <http://www.telepoesis.net/caminho/caminho1.html>

Ajuda

# 1. Definição do poema

Bem-vindo\$verso1\_1 ao poemário\$verso1\_3  
o seu auxilia\$verso2\_3 de poemas\$verso2\_5  
combinatórios\$verso2\_6  
Para escrever\$verso3\_2 o seu poema\$verso3\_5  
esqueça\$verso4\_1 as instruções\$verso4\_3  
Depois de cria\$verso5\_3 o seu poema\$verso5\_6  
pode\$verso6\_1 publicá-lo\$verso6\_2 na  
galeria\$verso6\_4 de poemas\$verso6\_6  
Divirta-se!\$verso7\_1

# 2. Criação de Categorias e Listas

tente  
pode  
evite

verso6\_1

guardar categoria

Criar Categoria

Cat. pré-definidas

# 3. Configuração / Opções

animação automática

com edição de listas

edita o/ ctrl+click

com som

lista por palavra

intervalo sons

A  B

Reusar Upload

Dir W/P Poemas

Autor Rui Torres

ID do poema  
00C001EA41339A D7C7225D 600EA6E5960025D86A

# 5. Ler Poema e enviar para blog

Mostra poema

Publica poema

# 4. Poema-programa XML

```
<poema created="1222717076">
<config autho="Rui Torres" audio_on="true"
auto_anim="true" reader_box="true"
jumpy_box="false" strictbind_wl="true"
wp_dir="Poemas" audio_freq="0"/>
<texto verso="Bem-vindo ao poemário" ordem="1,3"
taxon="verso1_1,verso1_3"/>
<texto verso="o seu gerador de poemas
combinatórios" ordem="3,5,6"
taxon="verso2_3,verso2_5,verso2_6"/>
<texto verso="Para escrever o seu poema"
ordem="2,5" taxon="verso3_2,verso3_5"/>
<texto verso="siga as instruções" ordem="1,3"
```

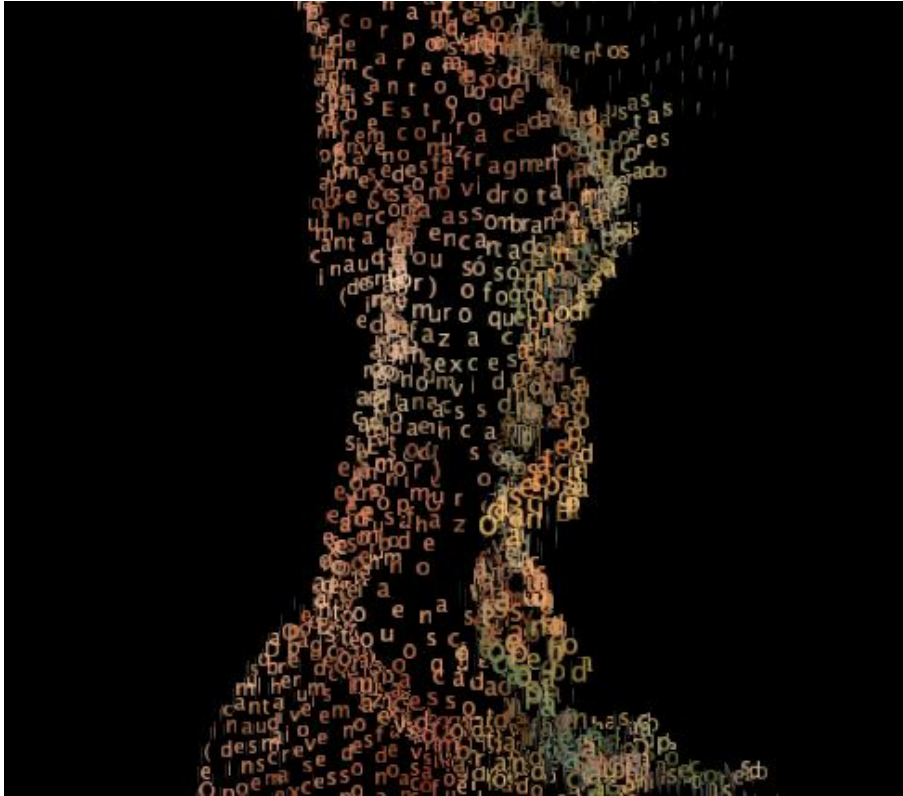
Gera XML

Guarda XML

FIGURA 47 – Poemário

Fonte: <http://www.telepoesis.net/galeria-poemas/peditor.php>

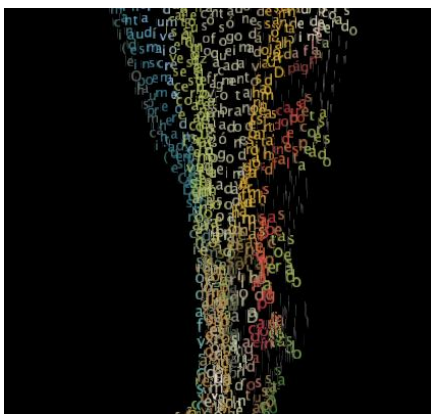
a)



b)



c)



d)

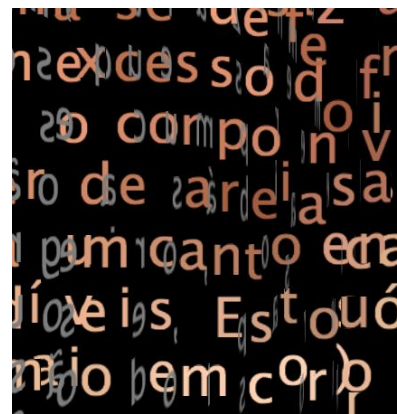


FIGURA 48 – Penélope  
Fonte: [www.epoesia.com.br](http://www.epoesia.com.br)

## ANEXO B – Entrevistas

### Entrevista com Silvia Laurentiz

(Por *email* – março de 2010)

**Primeiro, é um prazer poder contar com sua participação em minha pesquisa. Muito obrigada pela disponibilidade!**

**Seus trabalhos extrapolam barreiras de linguagem. Isso é muito interessante porque trabalhar com arte/ literatura em meios tecnológicos requer uma visão mais ampliada. Como você vê a relação entre poesia e tecnologia nos dias de hoje?**

**Silvia Laurentiz** - Eu que agradeço a oportunidade para difundir minhas pesquisas. Começo dizendo que sofro forte (e declarada) influência da poesia concreta, que já extrapolava os limites da poesia tradicional. Depois, a poesia visual veio tentar um maior desprendimento das questões da lingüística. Evidente que há um tênue espaço entre chamar meus trabalhos de poesia e ‘arte com imagens e palavras’. Na verdade a idéia da origem da palavra em grego ‘poíesis’, é a de criação, do fazer, ou da ação de se fazer, o que já confere um grau de abertura para estas visões alargadas do que vem a ser poesia. Mas eu gostaria de dizer que o outro sentido da poesia, enquanto ‘a arte de se escrever em verso’ é também ambíguo. Primeiro, pois nem tudo que é escrito em verso é poesia. Depois, pois a idéia de verso nasce de um domínio de uma técnica. E, para mim, o fazer poético está intimamente ligado aos fatores da linguagem, e estes, por sua vez, levam à técnica. É o que questiono no meu trabalho ‘móBILE\_4’, por exemplo. Qual é a métrica de um poema hoje? Assim, separar linguagem da técnica seria um despropósito, da mesma forma que, com a linguagem digital, querer manter a poesia presa apenas as suas características advindas do texto impresso.

**Como pude perceber por meio de nossa conversa em agosto/2009, seus trabalhos parecem, desde cedo serem encaminhados conforme um pensamento semiótico consciente em relação à exploração de questões relacionadas ao espaço. Isso é algo que acontece naturalmente ou é já uma estratégia? Em *Econ* (1999) mesmo já percebo isso. Houve momentos em seus trabalhos em que a discussão sobre o espaço se tornou de grande importância para a concepção deles? Como você vê o elemento espaço em suas obras?**

**Silvia Laurentiz** - Sempre tenho um pensamento semiótico, embora nem sempre consciente. Mas no caso de meus trabalhos, este é meu maior trunfo e maior castigo também. Na verdade, costumo dizer que a pesquisadora influencia a artista e vice-versa. Digo que este é também um problema, pois há momentos que uma sufoca a outra. Os trabalhos acontecem naturalmente, mas influenciados pela pesquisa, por uma nova tecnologia experienciada, por um novo conceito apreendido, por uma inquietação sugerida pela relação híbrida que me coloco ao iniciar um diálogo interdisciplinar, etc. Mas, repito, meu olhar é um olhar semiótico, e os trabalhos surgem desta síntese produzida por este olhar. A discussão do espaço vem também deste mesmo modo, naturalmente, pois as tecnologias caminham para isso. A insatisfação com a tela ‘chapada’ tem me levado a tentar ‘sair’ dela. Atualmente estou trabalhando com ‘realidade aumentada’, buscando

com que a interface seja o próprio corpo e o ambiente, assim ampliado, interaja com os poemas.

**O espaço aparece como elemento de linguagem em *Móviles, Community of Word*. Nesse último há até a pesquisa em comunidade multi-usuário. Não vejo a utilização do espaço para poesia em seus trabalhos como algo meramente ilustrativo. Há uma implicação semiótica quanto ao elemento espaço. Que implicações você para a poesia, a utilização de ambientes multi-usuário?**

**Silvia Laurentiz** - Bom, em primeiro lugar é preciso dizer que procurar por uma poética no sentido anteriormente proposto, de algo próprio da ‘ação de fazer algo’ (do grego *poiesis*), em trabalhos que estarão em rede, interativos, imersivos, e que permitem a participação de múltiplos usuários, nos coloca diante de novas possibilidades e ampliam e/ou potencializam esta questão.

Só para iniciar o problema devemos ressaltar que em trabalhos desta natureza as informações transmitidas não estão limitadas na clássica relação emissor-mensagem-receptor, visto que não há emissores intermediando significados particulares aos receptores. Espaços virtuais deste tipo parecem criar estados de reciprocidade, ubiquidade, partilha e simultaneidade que não podem ser observados em outros canais de informação. Assim, além da já bastante falada leitura hipertextual propiciada pelos meios digitais (LANDOW, 1992) e dos diferentes modos de representação num mesmo suporte (verbo, som, animações, filmes, imagens) acrescentaríamos este potencial de expansão do espaço partilhado e distribuído de todos e entre/para todos (LÉVY, 1999). Além disso, também causarão mudanças importantes nas performances individuais (ou coletivas) de cada sessão - chamaremos de sessão uma duração de ‘tempo de participação’ no ambiente, ou a “totalidade da atividade contínua” (ROSENBERG, 2002:57). O usuário interfere, interage, participa, modifica, navega, enfim, cria, registra, inventa, constrói e relê signos, mantendo ainda relações com outros usuários simultaneamente. Trabalhos deste tipo delegam funções criativas à fruição da obra, fazendo da leitura um ato de construção contínuo. E, também, acabam por propiciar uma subjetividade em rede, que já tratei em um texto chamado “Subjetividade em rede, um sistema complexo”, e recomendaria para complementar esta pergunta.

**Quando a poesia ou mesmo a arte em geral vai para instalação, além da questão do espaço se evidenciar, o apelo sensorial dos experimentos pode ser ainda maior, sobretudo quando a imersão está presente. Como foi conjugar esses dois elementos na instalação *1º Subsolo* (é aquela que você me contou que simulava um estacionamento)?**

**Silvia Laurentiz** - Este trabalho foi um marco para mim, pois foi o primeiro que realmente ‘saiu’ da tela em busca de novas interfaces. O ‘corpo que caminha’ é o que interage com o ambiente projetado, que é um ambiente sintético criado pela máquina. É também um diálogo entre câmeras. A câmera que registra o ‘corpo que anda’ repassa estes dados para a câmera virtual do programa tridimensional, que ‘move’ o ambiente do estacionamento. E aqui há uma discussão interessante.

O vídeo (as imagens capturadas pelo vídeo) do ponto de vista computacional, oferece dados não estruturados, e a inteligência artificial tem se empenhado em conseguir

interpretar, reconhecer padrões e criar associações com informações deste tipo. O dado não-estruturado tem uma tal complexidade, dada sua estrutura lógica e semântica, que tem sido um desafio tanto para cientistas quanto para os artistas. Na área das imagens de vídeo, um grande empenho tem sido em conseguir fazer com que se identifique faces de imagens capturadas por câmeras de vigilância em locais públicos, outro exemplo. No 1º subsolo (de Silvia Laurentiz e Andrei Thomaz) usamos um software livre, o *eyesweb* (e o uso software livre tem sido uma política que temos tentado utilizar no Departamento de Artes Plásticas de ECA-USP), que é capaz, a partir de imagens pré-gravadas ou capturadas em tempo real, de processá-las, interpretá-las de maneira a obter *outputs* (saídas de dados) estruturados para outros aplicativos e sistemas. Primeiro, podemos extrair o background das imagens automaticamente, depois podemos dizer quantas pessoas estão na sala, qual o volume da área de cada uma delas, e onde elas estão posicionadas no ambiente (inclusive se estão se movimento, em qual direção, etc). Há também como fazer uma análise de movimentos, pois podemos ter tudo isso parametrizado, ou seja, colocado a partir de parâmetros matemáticos, coordenadas de espaço, gráficos, vetores, enfim... Daí, escolhidos os parâmetros de análise deste espaço, envio estas informações para outra câmera, agora virtual, de um ambiente tridimensional interativo, que atua na movimentação/navegação do espaço projetado na sala. Assim, número de pessoas e coordenadas x e y de cada uma delas (e estaremos utilizando mais de uma câmera, cada uma responsável por um dos eixos do espaço) orientam a navegação no ambiente interativo. E, a área, associada ao número de pessoas (pois o software reconhece em cada pessoa manchas, e consegue também determinar o tamanho destas manchas), determinamos uma outra intervenção, que faz uma mudança de inclinação no cenário, sugerindo que naquele lado do ambiente teríamos maior peso, e, portanto isto o inclinaria, tombando a câmera (virtual) para este lado; o que se comportariam como o tombadilho de um navio em um mar revolto. A forma para se encontrar o equilíbrio então seria que as pessoas se comportassem colaborativamente e conseguissem manter o cenário estável para poder conseguir navegar nele. Assim, câmeras presenciais adquirem informações, agora dados estruturados, e conversam com câmera virtual, que controla a performance do ambiente que simula um ambiente tridimensional também. Ou seja, uma meta representação (câmera a câmera) que vem proporcionar novas questões para a representação espaço-temporal.

**Nota-se em alguns de seus experimentos a pesquisa em sistemas auto-organizados, trabalhados por meio de algoritmos e códigos genéticos, como, por exemplo, em *Andarilho*. Na evolução genética de palavras, critérios que envolveram fonética e semântica ao mesmo tempo originaram neologismos. Como você vê as possibilidades de uma poesia construída com base em aspectos da Inteligência Artificial? Como se poderia trabalhar a questão da construção de sentido ou esse aspecto também deveria ser repensado?**

**Silvia Laurentiz** - Veja, não era intenção delegar a poética à máquina. Sempre estivemos explorando a função poética da linguagem, mas é diferente de se dizer que a máquina está sendo autonomamente poética. No meu modo de ver, muito ainda há de se fazer para que a máquina possa ser criativa, por exemplo. Mas dá para pensar em poesia construída com base em aspectos da Inteligência Artificial. O “Comunidade de Palavras” usava filtragem de informações que é um dos princípios básicos da inteligência artificial.

**Em se tratando ainda da Inteligência Artificial, o que a poesia ganha ou ganharia com a simulação da vida?**

**Silvia Laurentiz** - Penso o uso de algoritmos que representam funções e dinâmica de algo vivo da mesma forma que penso os de inteligência artificial. Mas gostaria de acrescentar algo mais ao que já disse na questão anterior. A procura por comportamentos orientados por/a um propósito, aprendizado, autocontrole, auto-reprodução, adaptabilidade e, ainda, certa iniciativa e autonomia deve causar efeitos importantes e provocar outros sentidos do que aqueles patrocinados por programas deterministas e mecânicos. Evidente que, embora o computador possa ser capaz de alguns tipos de raciocínio, ele deveria ser capaz também de ‘raciocinar abduktivamente’ para que possa ser considerado criativo e conseqüentemente, inteligente – mas não é isso que venho procurando. Além disso, o tempo de desenvolvimento, as formas de raciocínio envolvidas, o caráter surpreendente das respostas, os procedimentos autônomos e dinâmicos do sistema, garantem um novo papel para a poesia e mudam a receptividade desta obra que ora emerge. Também explorem o potencial que padrões emergentes em sistemas complexos podem trazer à linguagem...

**Gostaria que você falasse um pouco sobre os conceitos que levaram à criação de seu trabalho exposto em Brasília no ano passado (era o *Deluz* não era? É que não consegui ir a página do congresso não está mostrando tudo). Pelo que vi a tradução entre códigos é ponto forte do experimento não é?**

**Silvia Laurentiz** - O trabalho *Desluz* foi produzido pelo grupo Poéticas Digitais da qual fiz parte até aquele momento. Em março deste ano (2010) saí oficialmente deste grupo e inaugurei um grupo de pesquisa chamado “Realidades” e que falarei melhor na última pergunta. Por isso gostaria de reportá-la à página do grupo <http://poeticasdigitais.wordpress.com/> onde encontrará todas as informações sobre este trabalho.

**Em meio ao turbilhão de procedimentos de linguagem que se tem hoje em se tratando de arte e tecnologia (como modelagem 3D, apelo ao inacabado, ao interativo, diversos atravessamentos sígnicos, conexão entre arte e game), em *Pedralumen* parece haver um contraponto. Ainda há espaço na arte para o contemplativo, não há?**

**Silvia Laurentiz** - O trabalho *Pedralumen* também foi feito pelo grupo Poéticas Digitais, onde fui vice-coordenadora até então, mas agi mais efetivamente neste trabalho. Por isso, tenho alguns comentários a fazer sobre este. Temos um cubo virtual azul na web com uma pedra em sua base, seguindo um pouco a descrição que está no site do grupo. Ao acessá-lo, o interator escreve uma palavra e escolhe um lugar onde colocá-la. As palavras podem se sobrepor, ou se compor com outras dispersas e espalhas pelo cubo. Na galeria, uma pedra, dentro de um cubo de Leds azuis (8X8X8), que responde às intervenções virtuais, variando com a intensidade e frequência da luz, de acordo com as escolhas e nomeações. A web-instalação *Pedralumen* trata de escolhas, inscrições e partilha, do processo de dar nome às coisas, de colocar marcas e de escolhas de território, criando espaços partilhados de luz, provocando ações em cadeia de maneira simbólica e física. Para minhas pesquisas com a poesia foi importante, pois trata de uma poesia em trânsito, que explora a idéia de mapas e suas representações – dos mapas geográficos, topológicos, aos mapas conceituais. Enquanto Mapas Conceituais são ferramentas gráficas visando a organizar e representar o conhecimento que são estruturados a partir de conceitos fundamentais e suas relações, e que aqui este conceito é explorado de forma transgressora, pois se articulam as palavras

(idéias) a partir de uma distribuição tridimensional referenciando uma ‘pedra’. As relações acontecem entre as distâncias encontradas em cada indivíduo participante (suas distâncias no globo terrestre recuperado pelas ferramentas da rede) e suas localizações de sentido e posições tomadas como demarcações territoriais desta ‘pedra’. É instigante perceber visualmente como estas coordenadas dinamizam a luminosidade dos Leds no cubo que está na instalação. Por outro lado, deixar o acesso para participação distante da peça de Leds traz a discussão sobre a contemplação, estado paradoxal diante de trabalhos interativos digitais, onde a ação, a participação, a interação é solicitada ininterruptamente em diversos e diferentes operações. Devo dizer que perturbou algumas pessoas, que solicitavam interagir em tempo real na exposição. Houve até quem pegou seu notebook, acessou a rede Internet e, ao lado do cubo de Leds, começou a interagir no site para conseguir receber os sinais luminosos em resposta a sua participação...

**Em *Incógnito* a materialidade da letra é explorada num ambiente tridimensional. Como foi a elaboração do trabalho? Interessante é que, me parece que a palavra constitui o próprio espaço explorado no vídeo poema e o som também contribui para a ideia de ambiência.**

**Silvia Laurentiz** - O videopoema "incognito" é uma viagem virtual na raiz, no interior da palavra "cognito". Portanto, é sim uma navegação no espaço tridimensional da palavra. As letras, tridimensionalmente distribuídas no espaço, são percorridas internamente por uma câmera subjetiva, sem nunca serem totalmente reveladas, criando planos e sobreposições de camadas nesse caminhar visual. De maneira similar, o som também é uma navegação interna pelos espaços interiores da palavra falada, trazendo o som das arestas, sobreposições sonoras, sem se deixar reconhecer a palavra inteira. O videopoema "Incógnito" (de Gilberto Prado e Silvia Laurentiz) tem som de Fernando Iazzetta, é uma animação de duração: 2'19".

**Quando a lógica da programação começa a interferir na escrita poética, há algumas questões polêmicas que vão surgindo. Por exemplo, a aura do poeta, do artista passa a ser rasurada. Como falar em subjetividade quando se tem um experimento alimentado por banco de dados, sobretudo, quando não há um controle moderador do autor?**

**Silvia Laurentiz** - Repito a recomendação do texto "Subjetividade em rede: Um sistema complexo", pode ser achado na Internet, mas que foi também publicado na edição do evento estéticas tecnológicas produzido pela Priscila Arantes e Lúcia Santaella. Sobre a questão da 'aura' do poeta, acho que o Walter Benjamin já resolveu isto, não?

**Há planos de ou novos trabalhos em andamento? Gostaria de falar um pouco sobre isso?**

**Silvia Laurentiz** - Acabo de iniciar o GRUPO DE PESQUISA REALIDADES - *da realidade tangível (extramentis) à realidade ontológica (intramentis) e seus correlatos*. Apresentando rapidamente o grupo, poderia começar dizendo que há uma relação entre arte e ciência que vem se apresentando cada vez mais em trabalhos artísticos, e que não conta ainda com produção interpretativa sistemática, principalmente por não possuir uma tradição na arte capaz de arcar com este viés. Dos ambientes de realidade virtual aos de realidades mistas e aumentadas; das mobilidades híbridas à computação ubíqua; das



representações às simulações e emulações, podemos encontrar um amplo espectro que contempla de games, a sites, arte interativa e instalações, e que desafiam e redirecionam o termo 'realidade'. Em uma época caracterizada pela crescente complexidade, nosso questionamento está em como lidar coerentemente com sistemas que nos dão acesso ao 'semioticamente real' e que por ora chamaremos de 'realidade'. Conseqüentemente, há uma carência de iniciativas institucionais firmadas sob critérios acadêmicos, que venham a ser capaz de analisar esta produção contemporânea dos últimos anos, e que este grupo tenciona arcar. Além disso, apesar de seu caráter teórico, este grupo de pesquisa acredita na relação entre teoria e prática também como forma de exercício estético e crítico, e, portanto, estará entre seus esforços de pesquisa a produção de trabalhos experimentais nesta área. Portanto, será aqui que desenvolverei meus projetos futuros, e que devem surtir efeitos nas poesias digitais que realizarei a partir de agora.

## Entrevista com Pedro Barbosa (novembro de 2010)

Portugal (cidade do Porto), novembro/ 2009

**Em seu artigo “Aspectos quânticos do cibertexto”, você propõe um enfoque diferenciado da textualidade. Como seria a aplicação dos conceitos de partícula e onda ao texto?**

**Pedro Barbosa** - Não se trata de aplicar os conceitos matéricos de partícula e de onda ao domínio do texto. Assim, *tout court*, seria um absurdo! Trata-se, sim, de mudar de paradigma, de paradigma epistemológico. E de superar a lógica binária, aristotélica, em favor de uma lógica modal polivalente em que o princípio da identidade, da não-contradição ou do terceiro excluído, possa ser superado por uma lógica ternária do “terceiro incluído”. A crítica e a hermenêutica literárias já faziam um pouco isso ao interpretar um texto surrealista, por exemplo, abdicando da lógica da não-contradição. Uma síntese integradora dos opostos que o pensamento quântico já faz com a alternância/junção dos conceitos de onda/partícula? Mais isso. Uma espécie de dialéctica taoísta em que o yin e o yang se tornam complementares e não exclusivos. Uma síntese dos opostos: tudo, neste universo dual em que habitamos nesta dimensão física parece funcionar assim: a energia resulta dessa dinâmica dos opostos (o positivo/negativo na energia eléctrica, o masculino/feminino na energia biológica, a alternância dia/noite, vigília/sono, realidade/sonho, verdade/mentira, etc.). A velha tríade da dialéctica hegeliana: tese/antítese/síntese? Mais do que isso. Acredito que a nossa época se caracteriza por uma profunda mudança de paradigmas a todos os níveis. Mas a teoria do texto, ou antes, a teoria do sentido (a semântica) só ganharia em passar do modelo atomístico do estruturalismo para um modelo ondulatório: o estruturalismo é de certo modo o atomismo aplicado ao âmbito das ciências humanas. E o pensamento atomístico, redutor e parcelarizante, está a ser substituído por um modelo epistemológico dinâmico e integrador. Da busca dos elementos mínimos que são os átomos de tudo (elementos químicos ou fonemas, letras, palavras), governados por uma gramática combinatória infinita (tanto na natureza como no texto), talvez seja hoje necessário passar a uma teoria ondulatória mais fluida da linguagem. Repare-se que é assim que funciona e sempre funcionou o plano do sentido no que chamamos de hermenêutica com a sua semiose ou interpretação perpétua. O sentido é uma espécie de vasto padrão ondulatório que se espraia por toda a superfície de um texto: cada palavra que se acrescente ou se retire a um texto altera esse padrão global de sentido, tal como uma pedra atirada à superfície de um lago já engelhado pelas ondas do vento. E essa palavra, tal como essa pedra, vai contaminar o seu efeito como uma onda que se espraia por toda a rede textual, produzindo um novo padrão de interferências. Por isso é que a interpretação de um romance ou de um poema pode não ter fim, como bem sabe.

**A consideração do texto por meio desses “aspectos quânticos” seria um caminho para tentar amenizar o problema da inabilidade de uma boa parte da crítica em lidar com o texto poético em meio digital?**

**Pedro Barbosa** - O que eu pretendo nesse ensaio é mostrar o quanto o modelo estruturalista atomístico ganharia em ser substituído por um modelo quântico ondulatório no domínio do sentido. E sobretudo no domínio das novas textualidades: cibertexto, texto automático, texto virtual, hipertexto. São já modelos ou estruturas potenciais e hiperdimensionais do texto, bem diferentes do texto linear que parece estar a encerrar o ciclo da chamada era gutenberguiana

na sua passagem para a era digital. Repare-se: como compreende o neurologista o funcionamento do cérebro senão falando hoje em “ondas” cerebrais?

O conceito de “onda” não está só na física.

Permita-me que tente esclarecer melhor este aspecto com um acrescento que introduzi recentemente ao ensaio que começou por referir:

«Porquê o termo "quântico" aplicado ao domínio do texto? Em nome de uma moda passageira? Não, não se trata só de uma metáfora.

Tentamos encarar aqui o texto, e a produção de sentido, já não propriamente dentro de uma perspectiva atomístico-estruturalista, e sim num outro paradigma, próximo do pensamento quântico. Isto porque se podemos, por um lado, considerar cada palavra como um “átomo de sentido”, por outro lado a produção de sentido no discurso vai-se fazendo dinamicamente de palavra em palavra, num jogo onde todas as palavras interagem umas sobre as outras, havendo de uma palavra para outra uma espécie de salto qualitativo de informação, um "salto de sentido" equivalente a um "salto quântico" de energia informacional. De palavra em palavra opera-se então no discurso uma sucessão de saltos de sentido, de tal modo que o sentido final do discurso decorra da inter-relação e do entrelaçamento em rede de todas as palavras contidas no texto. Um simples “NÃO”, introduzido no início de um discurso, transmuda-o logo de um registo positivo para um registo negativo. É esse o truque em que assenta o romance de Saramago, a *História do Cerco de Lisboa*: uma simples gralha, um “não” introduzido por um revisor de provas, vai alterar irremediavelmente o discurso do historiador – como se fosse uma onda espraiando-se por sobre toda a superfície do texto. Realçamos: uma “onda” e não uma “partícula” pontual. Há aqui uma espécie de "não-localidade" (como diria um físico quântico), e até à última palavra qualquer texto está sempre sujeito a mutações de sentido. Qualquer palavra interage com todas, tal como uma única pedra lançada a um lago vai interferir sobre todo o padrão de ondulação existente na superfície das águas. As palavras, assim encaradas no interior do discurso, poderiam então ser descritas como fenômenos ondulatórios – mais do que como partículas bem localizáveis na rede textual, base da perspectiva estruturalista que, no século XX, mais não foi do que a emergência do pensamento atomístico nas ciências da linguagem. Transitamos assim de um pensamento estrutural para um pensamento quântico: tal qual um electrão ou um átomo, uma palavra também pode ser vista como partícula (no plano matérico do significante) ou como onda (no plano flutuante do sentido). A última palavra de um texto interage a distância com a primeira, podendo operar no todo uma alteração final de sentido. Enfim, todas as palavras de um texto ligam-se entre si gerando um complexo padrão de interferências ondulatórias cujo resultado final é o que chamamos de “sentido”. Algo idêntico ao modo como a física quântica descreveria um “objecto”, ou seja, um padrão resultante de interferências ondulatórias entre as múltiplas partículas de matéria que o constituem, parecendo estas relacionar-se entre si independentemente da distância a que se encontrem no universo...

É esta propriedade da “extensão” das palavras, algo “não-localizável” inerente ao plano da construção do sentido, aquilo que me parece comum e partilhável entre a teoria do texto e a teoria quântica da matéria.

Por “não-localidade”, na física quântica, entende-se a propriedade derivada da natureza não-corpuscular das partículas subatómicas, encaradas estas na dualidade onda-corpúsculo. O carácter local ou corpuscular de uma partícula opõe-se assim ao carácter extenso e não localizável de uma onda. Se uma palavra (considerada esta no seu aspecto matérico de “significante”, sonoro ou gráfico) nos aparece como uma

partícula localizável e tem uma posição definida no texto, como determinar, por outro lado, no plano imaterial do “significado” (ou melhor, no plano semântico), o sentido que lhe corresponde e que parece planar inespacialmente por todo o texto como uma onda vibratória? As ondas não têm atributos pontuais, a sua natureza caracteriza-se antes pela sua extensão. Tal como os sistemas quânticos, que possuem ao mesmo tempo propriedades locais, características dos corpúsculos, e propriedades de extensão, atributo das ondas, também as palavras (na sua dupla dimensão de significante e de significado, material e mental) podem, a nosso ver, ser descritas complementarmente na sua intrínseca dualidade: como sistemas quânticos ambivalentes, simultaneamente ondas e partículas. Isto implica que as palavras apresentem propriedades quer de corpúsculo, com localização precisa (lexicologia, sintaxe), quer de extensão, de onda vibratória (ao nível semântico). Consoante a perspectiva em que sejam analisadas, as palavras (tal como as partículas atômicas) também se manifestam ao observador quer sob um aspecto quer sob o outro.

As textualidades inauguradas com o advento da informática, caso do texto virtual, do texto automático, do texto generativo ou do hipertexto, requerem uma correspondente forma outra de encarar a construção do sentido. Ora os pressupostos basilares do *pensamento quântico* revelam-se expressivamente operatórios para esta nova teorização do texto.»

### **De alguma forma, essa nova abordagem do texto poético também leva a repensar a teoria sobre as “funções da linguagem” concebida por Jakobson?**

**Pedro Barbosa** - Certamente que sim: embora não coloque em causa o seu notável trabalho. Contudo, talvez tenha chegado a hora de o superar com a emergência de novas estruturas textuais de que o hipertexto caso é o mais divulgado. Na realidade, o chamado hipertexto é até homólogo do próprio funcionamento natural do cérebro, que funciona em paralelo e não de modo linear.

Lembro, com algum humor, uma ocasião em que, num enorme anfiteatro de uma das universidades portuguesas mais conservadoras e tradicionais, ousei falar sobre “cibertexto” e li um exemplo de texto automático infinito gerado em computador (apenas li uma parcela, claro, rsss). Isso gerou muita polémica, algo agressiva contra mim. E vai daí um jovem entusiasmado pega do microfone e diz em minha defesa: «Hoje, após o que aconteceu neste dia e nesta cidade, Jakobson deve estar a dar muitas voltas no túmulo». De certo modo sentime feliz com isso. Embora admire muito a sua obra, atendendo à época em que foi produzida! Aliás lembro-me de, ainda estudante, ter assistido a uma conferência sua, nessa mesma universidade, e já no final da sua vida. Era um homem fisicamente muito frágil mas um pensador poderoso. Simplesmente as novas textualidades mudaram o padrão ao qual a sua teoria da comunicação se aplicava. O texto automático gerado em computador, bem como todo o texto generativo, são textos plurivalentes de sinais parcialmente não-intencionais, o que altera desde logo o esquema linear da comunicação emissor/receptor. E como aplicar o modelo de Jakobson ao hipertexto e à hiperficção, que são estruturas hiperdimensionais e labirínticas de sentidos? Veja-se como se processa atualmente a comunicação na Grande Rede Mundial onde o anonimado e a dispersão parecem pulverizar os conceitos estabelecidos de emissor e de receptor...

Claro que se eu quiser enviar-lhe a si uma mensagem eletrônica para tomarmos chá a uma determinada hora e num determinado local, o modelo comunicacional de Jakobson continua a ser válido! Há que localizar essa mensagem no espaço e no tempo, para que emissor e receptor se encontrem numa confeitaria dentro do mesmo espaço físico material. Mas o

mesmo tipo de comunicação já não acontece no imenso e anônimo espaço imaterial da World Wide Web. WWW que eu prefiro designar de NOOSFERA, pois na realidade ela corresponde à materialização informacional do conceito de Teilhard de Chardin na sua antropogênese: litosfera, hidrosfera, atmosfera, biosfera, noosfera. De certo modo na Internet encontra-se hoje vazada toda a noosfera gerada pelo ser humano...

**Nessa nova abordagem do texto (por meio de aspectos quânticos), o papel do leitor também é ressignificado, não é?**

**Pedro Barbosa** - Exatamente: daí precisarmos de novas terminologias que começam a emergir para dar expressão aos novos conceitos: escreitor, wreader, écrivecteur, spectacteur, etc., são exemplo de palavras em várias línguas que exprimem o papel cada vez mais actuante e participativo do leitor na sua relação com o acto da escrita.

**Até o presente momento, quais foram as suas maiores descobertas ao trabalhar com poesia em computador?**

**Pedro Barbosa** - Não desejo ser juiz em causa própria. Aliás limitei-me um pouco ao papel de “aprendiz de feiticeiro”, pois nada quase havia sido feito quando comecei em 1976 a trabalhar com poesia automática gerada em computador. É preciso lembrar aqui um livro inaugural, «Art et Ordinateur, escrito em 1971 por Abraham Moles (um ser excepcional, hoje tristemente esquecido, com quem tive a sorte de acabar por vir a trabalhar em França – acasos da vida!). Creio que foi esse livro que de certo modo me inspirou para iniciar experiências com texto automático gerado em computador (a que na época, à falta de melhor termo, chamei de “autopoemas” e depois apelidei de “literatura cibernética”). O “demónio do acaso” fascinava-me já e sem saber porquê: mas espantosamente foi em Belém do Pará, aonde fui convidado a ir muitos anos depois, que compreendi a razão. Ao contrário do que a crítica da época parecia definir hesitantemente como jogo textual, ludismo estético, neobarroquismo, e outros termos pejorativos desse tipo, eu “sentia” que não era assim. Como era possível que dos jogos do acaso emergissem sentidos que ultrapassavam a imaginação do próprio autor? Aí o computador funcionava como uma espécie de telescópio de complexidade que parecia atirar-nos para um outro lado da linguagem humana. Mas essa dimensão “metafísica” do texto aleatório foi estranhamente só na Amazónia que a compreendi, 25 anos depois. O texto aleatório obedecia ao que considero os dois grandes polos dinâmicos de todo o movimento energético no universo: o jogo de equilíbrio entre a ordem e a desordem, o determinismo e o acaso, a tradição e a inovação. Ou o fatalismo e a liberdade da tragédia clássica grega. O que é a linguagem do ponto de vista atomístico-estruturalista? Uma combinatória infinita de um número finito de sinais. A gramática é o sistema de regras dessa liberdade infinita do dizer. E nesse jogo ordem/desordem está contido tudo quanto já foi dito, está a ser dito neste momento, e tudo o que está ainda por dizer. É assim que trabalha um programa de computador para gerar um texto automático tendencialmente infinito: aquilo que eu hoje gosto de chamar “cibertexto”, por referência à Cibernética, enquanto ciência da automação (de kybernêtike, piloto em grego). O jogo do texto ensinou-me a chave do jogo da vida: entendida esta desde o ponto de vista em que nos encontramos inseridos na qualidade de seres humanos.

**De que maneiras a ciberpoesia, OU CIBERLITERATURA (eu permitir-me-ia alargar aqui o conceito, Ana Paula) em sua forma generativa, pode ser um modo de desfazer velhas dicotomias cartesianas que ainda assolam o pensamento ocidental?**

**Pedro Barbosa** - Permita-me uma vez mais que tente esclarecer este aspecto com um outro acrescento introduzido recentemente ao ensaio que referiu:

«De facto o pensamento oriental convive melhor do que o Ocidente com esta dualidade antitética, em particular a tradição taoísta configurada no símbolo:



Este símbolo do Tao reflecte visualmente o estado de interdependência das duas polaridades universais do real. Uma está contida na outra, interpenetram-se e integram-se numa síntese transcendente da dualidade: a tese/antítese/síntese do pensamento dialéctico. *Contrarii sunt complementa*.

Considerem-se então, por exemplo, estas duas seguintes asserções:

A - «O segredo de viver está na capacidade de **esquecer**»

B - «O segredo de viver está na capacidade de **lembrar**»

Ambas fazem sentido, apesar de semanticamente opostas. Não se trata mais de “*ou isto ou aquilo*” (princípio do 3º excluído), mas sim de “*e isto e aquilo*” (princípio do 3º incluído). É algo como se A e -A convivessem simbioticamente, traduzindo dois aspectos diametralmente diferentes da realidade: a faceta Yin e a faceta Yang. A afirmação A é subtractiva e a asserção B é aditiva. E ambas são válidas porque ambas traduzem as duas faces opostas da realidade, o positivo e o negativo, a luz e a sombra, o masculino e o feminino, de cuja oposição energética parece nascer o movimento e a vida no universo. São as duas faces da mesma folha de Sussure, o verso e o reverso, sempre coexistentes e indissociáveis num UNVERSO DUAL.

Contudo, no pensamento científico contemporâneo, começa a emergir a noção de um MULTIVERSO, a “n” dimensões, suportado por uma teoria de mundos paralelos. Como exprimir linguisticamente uma tal visão multifacetada do Real? O **cibertexto**, na sua **multiplicidade variacional** intrínseca, parece constituir de certo modo uma estrutura textual homóloga do modelo de um **multiverso**. É o que adiante veremos.

O aspecto contra-intuitivo do mundo quântico, nos seus resultados experimentais, é aquilo que a torna fascinante como modo de pensar (se assim se pode dizer), pois é também esse mesmo aspecto contra-intuitivo que na ciberliteratura (em particular no texto aleatório automático) nos manifesta resultados textuais contraditórios e tantas vezes perturbadores, mas nem por isso não significativos...

O curioso é que esta lógica “não-aristotélica”, constatada no comportamento da matéria, tem afinidades com o modo em que se articula o texto poético, para não dizer todo o pensamento mítico-simbólico. No terreno artístico, como em todo o pensamento metafórico, o princípio da identidade ou do terceiro excluído cede lugar a uma espécie de princípio cumulativo chamado já “princípio do terceiro incluído”. Ou seja: A é A, mas pode ser também B, ou C, ou D... »

**Há um artigo em sua página na internet em que você escreve sobre uma “semiótica do artificial” citando um texto que você encontrou certa vez na internet acerca de uma pessoa que apresentava postura distópica em relação à tecnologia. Pensar o texto de modo semiótico seria um caminho para entender melhor a poesia [LITERATURA ?] generativa?**

**Pedro Barbosa** - Certamente que sim, pois partilho de uma visão da Semiótica como uma espécie de “teoria de tudo”: nesta visão pan-semiótica (um pouco na linha de Umberto Eco) tudo é troca de sinais e todas as ciências ou áreas do conhecimento podem ser tratadas como trocas de informação. O que faz o caçador ou o pescador quando busca a sua presa na floresta ou no rio? Interpreta sinais na natureza, ou não será? O que faz a meteorologia senão interpretar também os sinais do grande livro do cosmos? Ou o que faz o biólogo senão analisar as trocas de informação entre o ser vivo e o seu meio-ambiente? Nesta perspectiva, toda a relação do ser humano com o mundo (e vice-versa) pode ser vista como uma troca permanente de sinais e portanto de informação. Uma espécie de ecologia semiótica. Por exemplo: como é definida clinicamente a “morte física”? Não é determinada pela ausência de sinais vitais do organismo enviados para o meio exterior? Ou, inversamente, caracterizada pela incapacidade de reagir aos sinais provenientes do exterior?

Porque não, então, definir o «*stress*» da vida urbana contemporânea como uma sobrecarga de informação recebida pelo cérebro em tal dose que este se torna incapaz de a processar em tempo útil? Imagine-se um simples condutor de automóvel numa grande metrópole e a imensa quantidade de sinais de todo o tipo que tem de perceber, interpretar e a que tem de reagir... Brincando um pouco mais com a semiótica médica: o “*stress*” seria então para a Semiologia uma doença contemporânea resultante de um «excesso de semiose». Ora, quando o psiquiatra receita um tranquilizante, o que faz? Faz semiótica cerebral. Dá um comprimido de neurolépticos que bloqueiam ou estimulam determinados neurotransmissores de “sinais” químicos entre as células cerebrais.

Estarei assim tão equivocado? Rss

**Encontramos em *AlletSator* algumas aplicações do conceito de espaço bem interessantes. Como você vê a espacialidade nessa obra?**

**Pedro Barbosa** - Confesso que não sei a que nível do espaço se refere. O espaço teatral? O espaço referencial do mundo imaginário? O espaço textual sempre em metamorfose na dinâmica temporal do sintetizador de texto (Sintext) em que foi gerado?

Na minha perspectiva, ousaria dizer que os nexos de sentido gerados em espiral para o libreto da «ópera electrónica» são “atemporais” - o universo cósmico-imaginário que as palavras geram penso que é a-tópico, ou utópico, fora deste espaço-tempo a que chamamos realidade. Mas haverá aí algo de uma temporalidade mítica? Um tempo cíclico? Não sei, digo-o apenas pelo catastrofismo apocalíptico que impregna o tema-base da peça que se inicia em palco com o fim do planeta Terra. Será que o texto, escrito em 2000 (e representado em 2001) preanunciava ou glosava o mito, hoje candente, de 2012?

Daí as várias etapas do espectáculo: MIF (/fim-início: “Planeta Aluga-se”), KCAB (/passado), WON (/agora) e ORUTUF ORP (/pro futuro) – em 3 tempos, passado, presente e futuro.

**Hoje, o que há de mais desafiador para o poeta que queira criar o texto poético em meio digital?**

**Pedro Barbosa** - O futuro é por definição insondável na dimensão 3D, de tempo linear, em que nos encontramos: o futuro faz-se fazendo-se - no presente. Só quando ele se tornar presente ou passado saberemos como foi – mas então já não é mais futuro... rss

Ou seja: o desafio para o poeta da era digital será o mesmo que para o poeta da era pré-digital: a aventura da criação!

## Entrevista com Rui Torres

Portugal (cidade do Porto), novembro/ 2009

**Tenho observado vários poetas começarem a trabalhar com poesia digital por meio da tradução intersemiótica. Os primeiros trabalhos de Silvia Laurentiz, por exemplo, caminham nessa direção (como *Icon* em que ela faz uma releitura do poema de Melo e Castro). Isso é mesmo recorrente. Como você vê a tradução intersemiótica como caminho de acesso para essa produção hipermediática?**

**Rui Torres** - Eu sempre trabalhei com intertextualidade. Eu entendo a intertextualidade também no sentido dessa ligação histórica. Meu Mestrado foi sobre Herberto Helder, um poema-montagem, poema-colagem, meus trabalhos dialogam com Florbela Espanca, Fernando Pessoa. De fato há muito esta tendência de reconstituição do passado. [...] Toda literatura material, experimental que se centra no significante, em toda uma série de contextos de espaço, tempo, etc, ela, de fato, vai sempre dialogar com outras épocas e tentar estabelecer o laço, o fluxo.

**Você tinha falado (na conversa inicial, antes da gravação) sobre trazer poetas que ainda não dominam o aparato tecnológico para trabalhar no núcleo de pesquisa. Como você vê essa questão hoje: o poeta sendo um conhecedor do software. Ou essas coisas não estão, necessariamente, ligadas?**

**Rui Torres** - A mim interessa conhecer. E se me perguntarem, acho que todo poeta deveria conhecer o sistema de programação. É como um poeta não dominar a língua. Não é a língua tanto na sua expressão, na fala, na escrita, mas é a língua no conhecimento semiótico, científico. Nossos grandes poetas, Herberto Helder, Fernando Pessoa, dominavam completamente as ferramentas. Mas, a ferramenta é a mesma, é a linguagem que tem agora novas possibilidades de configuração. Eu acho que todos os poetas que querem trabalhar nesta área, que é a “literatura material”, devem conhecer linguagem de programação, assim como os poetas concretos conheciam a linguagem da publicidade, *design* gráfico, etc. Agora um poeta que queira continuar a dominar a sua própria linguagem não precisa saber linguagem de programação para ser considerado poeta. [...]

**É, observamos mesmo, o aspecto colaborativo em seus trabalhos. Mesmo quando o poeta conhece bem a ferramenta, o trabalho colaborativo pode ser interessante, não é?**

**Rui Torres** - Sim

**Aproveitando o ensejo, em relação aos programas, já ouvi você falando sobre o que você denomina “mentalidade *windows*”. Como você vê a questão dessa mentalidade *windows*?**

**Rui Torres** – Eu acho que isso tem a ver com plataformas fechadas, isto é, produtos que são comerciais. Eu sou a favor da abertura, da criação de estruturas de programação e criação de hipermídia usando ferramentas que são abertas, usando ferramentas que são criadas pelo



próprio. Qualquer editor tem uma série de efeitos, de transição, pós-produção. São os filtros e esses filtros são o que eu chamo de mentalidade *Windows*. Eles servem para publicidade, para comunicação, para estratégias. Não servem para a criatividade. Daí o poeta precisa saber programar seus próprios filtros, sua própria pós-produção, porque a pós-produção ganha uma significação própria. [...] Nos meus trabalhos, por exemplo, o que faço é criar uma espécie de estrutura de programação em *flash*. O *flash* não é um programa aberto, mas eu tenho o *flash*, e com o *flash* eu faço, monto filtros em *swx* que depois são alterados em várias formas. E depois o outro, o utilizador do meu *software* [...]. Eu crio esses filtros, eu programo todos esses filtros de forma que o leitor nunca precise trabalhar no *flash*.

**Em aula na pós, Lucrécia Ferrara dizia que a teoria de Jakobson acerca das funções da linguagem tem sido mudada, pois a poesia não está apenas no resultado que se pode ver na tela ou com o qual se pode integrar, mas também no próprio código. Uma linha de investigação ligada a isso é a poesia do código (*code poetry*). O que você pensa a respeito da poesia do código?**

**Rui Torres** – Está dentro do que eu chamo de literatura material – através da expressividade. Procurar no código uma estética ou algo que possa ser expressivo não me preocupa tanto como ver isso refletido na execução, na leitura feita. [...] Só no momento da execução, da espacialização é que me preocupa encontrar essa tal semântica que tantas vezes falta. Mas, não posso rejeitar isso, como pesquisa é importante. [...] Procurar a melhor forma de, num código, conseguir criar textos variacionais, como é o meu caso, é um objetivo, nem que seja para uma questão prática. Quanto mais ordenado pode estar um código, mais eficaz ele vai ser, mais rápido, mais fácil de distribuir, portanto, mais fácil de alterar. O código é um texto completamente híbrido.

**Sobre a interatividade. Sempre que se fala em poesia na internet vem esse tema quase que automaticamente. O que você pensa, a interatividade deve ser mesmo pressuposto?**

**Rui Torres** - Os meus poemas são interativos. Mesmo quando falo de instalação nos trabalhos meus, eles envolvem, na sua concepção, sistemas ubíquos em termos de a animação e a criação serem geradas pela interação física. [...]

**Sobre a imersão sempre presente em seus experimentos. Fico pensando na submersão, quando o espectador se perde completamente na experiência.**

**Rui Torres** – O *flâneur*, essa pessoa que divaga pelo texto por prazer, portanto, o leitor que eu tenho como ideal, esse leitor vai, de fato, andar perdido e é essa “perdição” que me interessa. [...] A mim, interessa esse perder-se. Agora, qual é o problema? O problema é quando eu passo para o lado de investigador de hipermídia. O que eu sinto um pouco pela experiência é que as pessoas, para elas se perder é gastar dez segundos na “poesis”. [...] As pessoas não aguentam mais que dez segundos, não têm mapa mental para aquilo, enquanto que uma pessoa que tem um percurso acaba por definir as regras do jogo. O *AlletSator* que é a nossa obra mais complexa, profunda (são cinco anos de trabalho), tem percursos e nós temos que fazer. [...] A única forma de garantir que haja uma certa forma de coesão que não limita a liberdade e a questão do mapa. Os mapas são cada vez mais importantes na criação de hipermídia. Não só a criação de mapas visuais que representam a estrutura, mas mapeamentos de dados.

**Existir no mundo é existir em espaços, em todos os sentidos, do mais individual ao mais grupal, dos físicos ao abstratos, sem considerar o tempo, claro. Pensando nessas novas linguagens advindas do digital, da cibercultura, é, talvez, a relação que hoje se constrói com o espaço a justificativa para o pensamento diagramático sobre o qual você fala.**

**Rui Torres** - Os textos virtuais abertos abrem fendas no espaço-tempo. É o que Pedro Barbosa chama de textos quânticos porque eles podem estar e ser e não ser ao mesmo tempo, poder gerir informação positiva e negativa com a mesma intensidade e nessa virtualidade [...] o texto eletrônico, o texto generativo é uma prova de que também há fissura no espaço-tempo no sentido em que eu, potencialmente, posso gerar múltiplos textos diferentes ao mesmo tempo.

O diagrama permite conciliar num dos elementos da raiz vários ramos constitutivos, e depois, com as espacialidades, escondemos ou mostramos. Portanto, outra questão importante do espaço na internet está relacionada com a visualização, que neste momento, está relacionada com a história do rei que pede às pessoas para fazer um mapa o mais fiel possível do território e o mapa mais fiel vai ser o próprio território (Borges). Hoje em dia, o que temos é que a informação que está digitalizada, que está programada de modo modular e complexo dentro daquelas especificações de que Manovich fala, a linguagem pós-mídia. Todas essas características contribuem para que a compatibilidade crie um mapa dinâmico da realidade. Mapa esse que é gerado consoante a alteração na realidade. [...] Os mapas hoje em dia [...] cria-se um mapa por meio de um algoritmo que está a ler em tempo real o site. Então, se eu altero “aqui”, o mapa atualiza. Meus trabalhos também são assim, eu mexo aqui no texto e o texto se altera. [...] Pela primeira vez, o espaço pode realmente ser representado.

**Petry estuda o que ele chama de “topofilosofia”. Como você vê a questão do espaço em *AlletSator*? Houve discussões sobre o pensamento por espaços quando da concepção da obra?**

Em *AlletSator*, um aspecto fundamental é o espaço e como popular esse espaço de personagens. Mesmo na interação com um personagem 3D, nós temos que pensar como colocar no espaço. Em *AlletSator* e em outras obras que envolvem as tais panorâmicas 3D, temos que popular o espaço e ao popular o espaço tem-se a reflexão sobre o que é colocar um personagem no espaço virtual. É absolutamente fundamental porque o percurso não é só um percurso linear e textual, mas um percurso que envolve uma topologia, uma posição.

**Essa questão do leitor, quando vai se localizando no espaço, a sensação de perda e reencontro que parece haver em *AlletSator*, essa percepção do espaço, acaba interferindo nos próprios processos de subjetivação.**

Constantemente. O que temos não é apenas uma superfície plana. Nós temos uma superfície com profundidade. Então temos de tomar decisão de quais movimentos vamos deixar fazer, quais movimentos desejávamos que se fizessem, qual a possibilidade de interação com os movimentos. É fundamental criar um mapa.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)