

PERSPECTIVAS DE LEITURA PARA POÉTICAS DIGITAIS

Flaviano Maciel Vieira*

RESUMO: Novas formas de fazer poesia surgem em meio aos suportes computacionais. Esse novo fazer poético apresenta uma inovadora forma de escrita para os olhos, conseqüentemente categorias poéticas próprias do suporte computacional começam a se configurar nos sistemas criados nestes meios. Isso exige dos leitores novos olhares e interpretações, numa adequada forma de ver-ler-ouvir-traduzir a poesia. A proposta desse artigo é apresentar uma possível metodologia de abordagem de poéticas digitais, independente da tecnologia e programas disponíveis no momento histórico de suas composições. A base teórica que auxiliará na explicitação da abordagem será a semiótica triádica de Charles Sanders Peirce. A importância da semiótica peirciana está em dispor de um modelo teórico que abrange o estudo dos signos verbais e não-verbais. Para Décio Pignatari (2004), a semiótica peirceana destina-se a desempenhar um papel de relevo, tanto na crítica literária quanto na teoria. Espera-se, neste sentido, contribuir com o percurso conceitual-teórico geral já existente sobre poesia em meios computacionais, algo que vem sendo tão bem desenvolvido por autores como Julio Plaza, Antônio Risério, Philadelpho Menezes, José Augusto Mourão, Pedro Barbosa, Jorge Luiz Antonio, Alckmar Luiz dos Santos, Pedro Reis e Rui Torres, só para citar alguns importantes pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia digital. Semiótica. Metodologia de abordagem.

Dando seqüência a uma pesquisa que se desenvolve desde 2009, através do LES – Laboratório de Estudos Semióticos, da UFPB, coordenado pelo prof. Dr. Amador Ribeiro Neto, e que resultou na dissertação de mestrado intitulada *Poesia Digital e Tradução Intersemiótica*, defendida em 2011, no PPGL da UFPB, também sob orientação do mesmo professor, este artigo¹ é o resultado de uma constante inquietação, enquanto pesquisador, em relação ao fenômeno da poesia digital. Em tempos de revolução tecnológica, pesquisas neste sentido são fundamentais para melhor entendermos as novas reconfigurações literárias, principalmente no campo da poesia.

O que motiva este trabalho é uma reflexão sobre as poesias digitais em busca de um delineamento sistemático em torno de algumas possíveis categorias

* Universidade Federal da Paraíba. Imeio: flavianoptextos@gmail.com.

¹ O presente trabalho integra parcialmente as pesquisas de minha tese de Doutorado, em andamento, intitulada *Em busca de possíveis modos de se ler a poesia digital*, com orientação do prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior (UFPB) e co-orientação do prof. Dr. Jorge Luiz Antonio (UNISO – Universidade de Sorocaba).



Esta obra foi licenciada com uma Licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

poético-digitais existentes nos mais variados poemas feitos com os recursos do computador. Será usado, para isso, o suporte teórico vindo da Teoria_Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce, principalmente o que se refere à sua segunda tricotomia dos signos, que diz respeito às relações entre os signos e seus objetos, em suas formas de representação simbólica, indexical e icônica (esta última vista também na perspectiva da imagem, do diagrama e da metáfora).

O papel da abordagem semiótica da literatura é criar um discurso crítico pautado pela metalinguagem, à medida que constrói e desconstrói modelos poéticos através de sistemas estruturais. São muitos os autores que influenciaram os estudos semióticos sobre os textos literários: Lévi-Strauss (noções de arquétipos nas estruturas literárias); Roland Barthes (crítica eclética: semiologia, marxismo, psicanálise etc.); Todorov (crítica semiótica-estruturalista); Greimas (sistemas de significação literária, relações actanciais, modulações etc.); Tinianov (sistemas correlatos e cultura dinâmica); entre outros.

A semiótica peirceana nos parece das mais eficientes para abordagens desses tipos de objetos estéticos, funcionando como chave de acesso fundamental para a poesia computacional, desengajada da noção antiga de língua e pautada pela diversidade da linguagem polifônica. Tais características cabem perfeitamente a um olhar semiótico, já que ocorrem nesta nova linguagem redefinições estruturais de signo e sentido. Entre outros, dois livros foram fundamentais para nortear a aplicação da semiótica peirceana em objetos literários: *Semiótica e Literatura* (2004), de Décio Pignatari, e *Semiótica Aplicada à Linguagem Literária*, de Expedito Ferraz Júnior.

Com a semiótica de Peirce, os enfoques ganharão certo sentido de organização do fenômeno em questão. Dessa forma, ficará mais evidente perceber como pode ser analisada a semiose dos signos poético-digitais, seja na perspectiva de suas qualidades e propriedades internas, seja nas

referências que fazem daquilo que indicam, com seu poder de significar, ou seja, nos tipos de efeitos que estão aptos a produzir em seus interpretantes.

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

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

Para a autora, a literatura eletrônica exige uma leitura diferente da literatura impressa, sendo necessário distinguir a literatura que nasce da transposição do papel para o digital e a literatura que é produzida exclusivamente pelo digital (*digital-born*). A perspectiva adotada neste trabalho é a do estudo que busca entender este *digital-born*, ou seja, as poéticas produzidas no meio computacional, “cuja morfogênese é inseparável dos recursos digitais” (2012, p. 233). Diz Santaella que Viires (2006, p. 2) concebe a expressão ciberliteratura, ou as similares, designando três ramos da produção.

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

Tal panorama demonstra que as perspectivas da ciberliteratura são várias e que será necessária uma boa definição do(s) objeto(s) que se quer estudar e do que se entende por poesia digital. Sendo assim, apresentaremos um olhar conceitual – sem pretensão de esgotar as possibilidades de análise – sobre as recorrências de determinadas categorias através da ênfase dos modos de representação nos objetos observados e chamar atenção sobre seus processos de significação e as eventuais misturas das categorias e predominâncias de uma(s) ou outra(s).

A tentativa de sistematização de categorias poético-digitais e o esforço de pesquisa neste sentido demonstram que é preciso ter cuidado quando se trata conceitualmente de poesias digitais. Afinal, nem toda poesia digital é hipertextual ou interativa, assim como nem toda poesia digital é em vídeo ou animada, citando apenas alguns exemplos de equívocos conceituais facilmente vistos em muitos textos que tratam de poesia digital.

Pierre Lévy (1999) reflete sobre as implicações culturais das novas tecnologias e pergunta quais são as novas formas artísticas relacionadas ao computador e à rede. Seguindo esta preocupação, acreditamos que definir categorias analíticas é um passo fundamental neste processo de busca por uma metodologia de investigação eficiente que possa dar conta, em parte, do fenômeno da poesia digital.

Antes de apresentar as categorias, vejamos alguns importantes endereços para leituras e pesquisas de poesia digital e uma rápida contextualização sobre o tema:

ERRÁTICA, revista virtual organizada por André Vallias (http://www.erratica.com.br/?id_obra=119); a revista digital *ARTÉRIA 8*, organizadas por Omar Khouri e Fábio Oliveira Nunes: (<<http://www.arteria8.net/>>); *ANTERO DE ALDA*, Scriptpoemas organizados por Rui Torres: (<<http://www.anterodealda.com/scriptpoemas.htm>>); e *Art Digital Brasileira e Poesia na Web*, página organizada por Jorge Luiz Antonio

(<<http://www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm>>); e a página *Poemas Multimídia*, de Paulo Aquarone (<<http://www.pauloaquarone.com/poemas.html>>). Neles, pode-se observar vários exemplos de toda essa reconfiguração semiótica por que passa a poesia em meios digitais numa tela de computador.

O que seria poesia digital?

Estamos diante de novos objetos estéticos que representam a passagem da logosfera para a videoesfera, o que representa a existência de novas unidades de significação textual que passam a sistematizar-se numa nova gramática do discurso, com novos paradigmas e novas constituições sintagmáticas, através das mais variadas ações sígnicas, graças à inovação do suporte. Esta nova escritura (nem sempre, mas muitas vezes) hipertextual, hipermidiática, não-linear, transmutável e interativa, apresenta uma infinidade de semioses possíveis, em que tanto os signos tecnológicos quanto os que convergiram de outras artes, como a pintura, a música e o cinema, por exemplo, reconfiguram-se através dos *softwares* numa linguagem de *bits*². Este fenômeno poético é, mais do que nunca, híbrido, e é justamente este super-hibridismo, multipotencializado em meio à revolução tecnológica, que torna as obras digitais repletas de semioses diferentes, inesperadas e inovadoras, exigindo, assim, uma ampliação do leque teórico do leitor e do crítico para se realizar abordagens efetivas e eficientes, já que apenas a teoria da literatura não mais dá conta de traduzir, numa linguagem metalinguística apropriada, o que os novos signos representam.

² Bit (simplificação para dígito binário, "*Binary digiT*" em inglês) é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida. Usado na Computação e na Teoria da Informação, um bit pode assumir somente 2 valores, por exemplo: 0 ou 1, verdadeiro ou falso. Embora os computadores tenham instruções (ou comandos) que possam testar e manipular bits, geralmente são idealizados para armazenar instruções em múltiplos de bits, chamados bytes. (Wikipédia) – acesso em 13/05/2013.

O quem vem sendo chamado de poesia digital ou poesia eletrônica, entre outros termos³, faz parte das novas linguagens iconográficas – de natureza audiovisual e eletrônica – instauradas em nosso contexto cibercultural. A iconografia poética coloca em crise os diversos sistemas de representação existentes, devido às suas novas características que se diferenciam enormemente das técnicas instauradas pela tradição. Essa realidade nada mais é do que o momento de uma convergência pela qual vem passando a palavra poética, o que é natural dada a natureza intersemiótica da poesia.

É na década de 50 do século passado que surgem as primeiras discussões preocupadas em entender o fenômeno das relações das artes com as tecnologias. É em Londres, em 1968, que Max Bense e Jasia Reichardt realizam a exposição “Cybernetic Serendipity”. É nela que, pela primeira vez, segundo Julio Plaza⁴, expõem-se obras criadas com o auxílio do computador e em que se coloca a polêmica sobre o computador poder ou não criar obras de arte e se estas obras possuem valor estético. No Brasil, em São Paulo (1969), Waldemar Cordeiro realiza a exposição “Computer plotter-arte” e procura identificar a arte computacional com as tendências da arte contemporânea de cunho “construtivo” e “industrial”. Já o ensaio “Art ou non-Art?”, ainda segundo Júlio Plaza, surgido em *Dossiers de l’audiovisuel*, n. 15 (1987: 41-4), apresenta vários depoimentos de artistas, posicionando-se a respeito destas questões.

Vejamos alguns deles: Philippe Queau diz que “a iconografia computadorizada se anuncia como uma nova ferramenta de expressão artística que dispõe de um duplo campo de investigação formal e sinestésico” (QUEAU apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVI); “Gene Youngblood aponta que o computador terminará por englobar todos os meios, todos os sistemas diferenciados de que

³ Jorge Luiz Antonio (2008) faz um levantamento de vários termos usados por escritores e artistas de todo o mundo ao se referirem à poesia realizada no suporte computacional. São expressões de acordo com a observação que faz das inúmeras formas de expressão artístico-computacional-poéticas a que teve acesso em sua pesquisa. Algumas delas são: Infopoesia, Poesia-código, Poesia programa, Poesia internet, Vídeo-poesia, Poesia interativa, colaborativa e performática, Ciberpoesia, Poesia hipertextual, Poesia hiperfídmias, Holopoesia, Autopoema, Click poetry, Poema acróstico / mesóstico, Anipoema, Arte assistida por computador, Biopoesia, Cibervisual, Poesia cinematográfica eletrônica, Poesia-do-clique, Clip-poemas digitais, Poesia gerada no/pelo computador etc. Jorge Luiz Antônio, atualmente, prefere o termo tecno-arte-poesia.

dispomos atualmente; fotografia, cinema e escritas funcionarão a partir de um certo código numérico” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVI); Yoichiro Kawaguchi expõe que “é natural e evidente que a arte tradicional e a infográfica recorrem a métodos diferenciados para perceber o tempo e o espaço, mas pode-se pensar, hoje, que virá o tempo onde a imagem e o som infográficos vibrarão sobre o mesmo diapasão de qualidade que as artes tradicionais” (KAWAGUCHI apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII); Françoise Holtz-Bonneau salienta que “a pesquisa sobre a arte numérica não pode estar restrita à técnica. [...] A imagem numérica chama a criática. [...] Entendo por 'créatique' uma criação artística gerada por computador [...] onde a geração da imagem será analisada e determinada, não pelos expertos em sistemas-expertos, mas pelos expertos em imagens, considerados enfim como os especialistas da criação artística infográfica” (HOLTZ-BONNEAU apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII); e para A. Moles “A arte não é uma coisa como a 'Vênus de Milo' ou o 'Empire State Building'; é uma relação ativa do homem com as coisas, mais-valia de vida, programação da sensualidade ou experiência de sensualização das formas; é sempre o mesmo jogo: 'formatar' o ambiente ou ser 'formatado' por ele [...] não é mais o resultado de uma continuidade espontânea do movimento da mão, mas uma vontade de forma...” (MOLES apud PLAZA; TAVARES, 1998, p. XVII).

Todas estas e outras discussões levantadas ao longo de seis décadas demonstram que questões como relações sinestésicas nas artes, sistemas diferenciados a partir de um código numérico binário, relação das obras digitais com as artes tradicionais, criação artística feita por computadores, novas reconfigurações das formas etc., precisam continuar sendo alvo de reflexões já que novos referentes têm sido criados nas composições poéticas e, por isso mesmo, preocupa-nos considerar – nos mais variados aspectos – estas novas produções de nível estético em seus encontros com a tecnologia.

Para entender melhor esta discussão das relações da poesia com a tecnologia, é preciso lembrar, mesmo que panoramicamente, o processo pelo qual a poesia se desenvolveu até os dias de hoje. Salvo alguns exemplos esparsos na

antiguidade clássica e na Idade Média, é a partir do Simbolismo que a poesia vem cada vez mais interagindo com as outras artes e querendo “saltar” fora da folha de papel, através de cruzamentos sinestésicos nos quais as unidades textuais são recheadas de porções verbais, sonoras e visuais. É a “floresta de símbolos” baudelairiana.

Este processo de potencialização intersemiótica ganha força com as vanguardas europeias e amadurece com a poesia concreta, que seria uma espécie de poesia pré-digital, devido às sugestões que apresentou (ideia de movimento dos ícones, espaço em branco carregado de significado, parataxe, não-linearidade, visualidade etc.), características que agora são básicas na poética dos computadores.

Este momento atual de convergência ocorre devido ao novo meio em que o fazer poético insere-se: um suporte computacional. Mudar de uma folha de papel para uma tela de computador vem possibilitando aos poetas e artistas em geral novas formas de expressão, através de linguagens artístico-poético-computacionais, que possibilitam melhor sintetizar esteticamente o momento histórico que ora se opera, o da revolução digital.

Esta nova configuração da palavra, esta nova forma de “escrever” com a palavra, em meio a uma tela de computador, onde se processam *bits* em forma de feixes de luz, que bailam no espaço do ecrã numa linguagem binária e ao sabor dos *softwares* (programas de computador), representa uma nova forma de escritura poética, o que não anula as anteriores, obviamente.

A poesia mais uma vez segue sua natureza intersemiótica e passa a dialogar com os signos que melhor representam esta nova revolução atual: os signos tecnológicos. Tem-se então processos de semioses poético-digitais nos quais se estabelecem ações realizadoras de novas formas, com novos modos de fazer, de criar, através de novos métodos de recodificação.

Está bem claro, portanto, que nosso tempo é de misturas: uma imensa possibilidade de linguagens, códigos e hibridizações são proporcionadas pelos meios tecnológicos que homogeneízam e pasteurizam as diferenças.

Este novo fenômeno requer do leitor e da crítica, portanto, uma nova forma de aproximação, já que as linguagens digitais, como diz Julio Plaza, “tendem cada vez mais para a desmaterialização” (PLAZA, 2010, p. 206). Segundo o autor, o caráter *transductor* e de *interface* das novas formas eletrônicas tem uma importância ainda não avaliada na sua dimensão exata.

As perspectivas de leitura para poéticas digitais

Pode-se definir como *modelizações poético-digitais* – emprestando o conceito de modelização dos semióticos russos – a busca por um modelo estrutural que apresenta uma gramaticalidade organizadora da linguagem, nesse caso a linguagem binária dos computadores. Estas *modelizações* também podem ser vistas como *ressonâncias de sentido* em meio às *semioses poético-digitais*. Tais ressonâncias de sentido ou modelizações são o resultado do esforço de compreensão dos signos poéticos em meios eletrônicos-digitais para se conferir uma unidade dentro da estruturalidade dos sistemas realizadores de semioses desta natureza.

Estas semioses apresentam, de acordo com o método que será apresentado, seis categorias essenciais, movidas por leis próprias. Elas não surgem isoladamente nos objetos, mas interagem e interpenetram-se nas semioses realizadas pelo receptor. Nem todas as categorias podem aparecer numa obra, mas muitas dialogam no mesmo objeto de acordo com certa predominância de uma ou mais de uma delas.

As categorias serão apresentadas e comentadas de forma panorâmica, naturalmente dada a pouca extensão de um artigo, mas cada uma delas apresentará um campo significativo para pesquisas e desenvolvimentos teórico-conceituais, já que representam semioses novas e inovadoras, numa

nova configuração poética que apresenta imensas possibilidades de pesquisas no campo da ciberliteratura, especificamente no campo da poesia digital. Pesquisar, por exemplo, a poesia migrante – obras que foram traduzidas intersemioticamente das folhas de papel para a tela do computador, como os poemas concretos que foram digitalizados – já exige uma pesquisa de grandes proporções. Da mesma forma com o estudo da nova dimensão da sonoridade poética, ou com o estudo da nova forma imaterial e transmutável do verbo na tela de um computador, ou mesmo se se resolver pesquisar a imagística na poética digital, tão repleta de hibridismos entre as artes, a poesia, o design e a tecnologia. Enfim, são vários os caminhos de pesquisa.

Esta proposta de leitura segue um percurso conceitual teórico já iniciado por outros, com maior ou menor fôlego, e é apenas mais uma em meio a outras já existentes, como, por exemplo, as negociações da poesia com os processos digitais, que está implícita em *Poesia eletrônica* (2008) e *Poesia digital* (2010), de Jorge Luiz Antonio, referências obrigatórias para este tipo de pesquisa. Ele já cita a noção de predominância das dimensões sígnicas ocorridas nas obras, por exemplo. Fala, como muitos outros (José Augusto Mourão, Antônio Risério, Philadelpho Menezes, Wilton Azevedo, Rui Torres, Julio Plaza etc.), das dimensões verbais, visuais, cinéticas, sonoras, interativas e hipertextuais. No entanto, nenhum deles se concentra objetivamente numa sistematização destas novas formas discursivas, analisando-as em grupo(s) e isoladamente, assim situando-as melhor dentro de um complexo em que muitas interagem intersemioticamente entre si. Diz Jorge Luiz Antonio no artigo “Leituras da Tecno-arte-poesia”: “É importante mapear as leituras existentes e estabelecer um percurso” (ANTONIO, 2012, p. 67).

É este o nosso desafio: contribuir para este caminho ao dar sequência a um campo de discussão teórico-crítico já iniciado. Nossas formulações, através de observações e de um raciocínio abstrato, pretendem seguir em busca de algumas verdades que devem aplicar-se aos mais diversos exemplos de poesia digital, situando cada obra a ser analisada dentro de um sistema semiótico que possa auxiliar na abordagem. Tal perspectiva, além de estender

as dimensões poéticas costumeiramente apresentadas (verbal, sonora, visual, hipertextual, hipermidiática, interativa, animada, cinética) e categorizá-las em certa ordem, redefinindo posições, além disso aborda cada uma delas, indicando caminhos de pesquisa.

Cada categoria estudada deve ser vista em seus diferentes níveis, não podendo ser analisadas sempre numa mesma perspectiva. Ou seja, cada poética digital, em meio às mais variadas tipologias, traz um nível próprio para cada categoria apresentada.

Por outro lado, a presença de uma categoria numa obra não determinará que esta seja sua maior qualidade compositiva, já que seu nível de representação pode estar menos expressivo, por isso não sendo tão importante quanto outras categorias em meio às semioses de cada objeto. A divisão que será apresentada será apenas didática, já que nenhuma das categorias pode ser interpretada sem ser à luz de outra ou das outras.

Em meio a uma exposição panorâmica sobre cada uma delas, algumas abordagens servirão de exemplos da metodologia exposta.

Categorias poético-digitais:

1. Categoria verbo-digital

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

Um elemento metodológico fundamental para uma análise neste sentido é a devida articulação dialógica que deve ser estabelecida entre a tradição poético-verbal, vinda da bidimensionalidade do papel, e a palavra-poética convertida

em *bits*. A forma de representação da palavra no meio digital – em sua essência imaterial e transmutável – vai dizer muito sobre as relações sógnicas que poderão ser estabelecidas quando se fizerem as devidas relações intersistemas.

Diz Antonio Risério, no **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**, que é importante entender o “significado geral da estruturação da informação estética verbal, sob os efeitos das tecnologias contemporâneas de inscrição sógnica” (RISÉRIO, 1998, p. 43).

Entender a unidade estrutural na qual a matriz sógnica verbo-digital está inserida, seja através de que recurso tecnológico ou programa for⁴, é entender a informação estética verbal dos novos meios a que se refere Risério.

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

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

⁴ Sem dúvida, em maior ou menor grau, certo conhecimento de programação e de *softwares* são fundamentais na abordagem de poemas digitais. Concluem isso, em seus textos citados neste trabalho, Lúcia Santaella e Pedro Reis. Fiquemos com as palavras de outra defensora desta perspectiva, Irene A. Machado, no ensaio *Gêneros no Contexto Digital*: “Se para o contexto de investigação de Bakthin bastava afirmar que ‘por trás de todo texto está uma língua’, no ambiente cultura digital é necessário introduzir alguns acréscimos (...) É preciso considerar também as ferramentas que constroem os gêneros. A tela dialógica é construída por programas capazes de modelizar as interações. Desse conjunto resulta o ‘enunciado concreto’ da comunicação digital” (MACHADO, 2002, p. 75).

opera na interface” (PIGNATARI, 2004, p. 13). É esta interface entre os vários signos diferentes que representa a própria essência da categoria verbo-digital e da poesia digital em geral. Esta interface apresentará o lirismo da obra, sua forma de representação e o papel da tradição no sistema. Neste sentido, a semiótica peirceana é fundamental para observar o funcionamento dos legissignos e dos sinsignos, assim como dos ícones, dos índices e dos símbolos nas obras, além de suas misturas e relações com as outras relações tricotômicas.

A estética do estranhamento e sua fixação verbal podem ser abordadas através da compreensão de suas formas de representação. Isso quer dizer que os signos digitais verbais-poéticos estarão amalgamados num determinado nível semiótico de relação inter-códigos, repleto de mobilidades plásticas, e precisarão ser decifrados para a realização das leituras e explicação das semioses, demonstrando o desempenho dos signos.

O estudo das coordenações entre sons e significados, próprios do estudo das línguas, deve ser encarado, no contexto da poesia feita com computadores, como o estudo de uma nova língua (computadorizada) que funde-se com os signos verbais.

A palavra passa a se realizar através de feixes de luz que transitam no espaço do ecrã. Sendo assim, pode aparecer e desaparecer, ou aumentar de tamanho, ou mesmo transformar-se num ícone ou em vários. Além disso podem ser expressas de forma mais ou menos tradicional (sintaxe linear, mesmo tamanho e cores dos caracteres etc.); de forma artística e visual; em forma de ícones animados; em forma de oralidade nos vídeos etc. São extremamente transmutáveis graças aos cada vez mais potentes *softwares*. Por isso mesmo precisam ser analisadas neste sentido de imaterialidade, pois oferecem novas formas de expressão que conduzem a leitura a novas percepções sensitivas e a novas configurações do inteligível.

1.1. Subcategorias do verbo-digital

Com certo cuidado podemos atualizar teoricamente as categorias poéticas poundianas de melopeia, fanopeia e logopeia em meios digitais. Os mesmos efeitos poéticos de som, imagem e jogo de sentidos podem funcionar, em alguns casos, como em *Soneto Digital⁵*, de Fernando Aguiar, por exemplo, da mesma forma e irem além, à medida que estão envolvidos na interface com as imagens na tela do computador, que são lidas primeiramente com os olhos, e com a sonoridade das caixas de som ou dos fones de ouvido.

A melopeia encontrada na linguagem dos poemas que compõem a obra, exatamente como na bidimensionalidade da folha do papel, em meio a um discurso linear, ganha um novo tecido semiótico, através da iconicidade (imagem) presente no espaço do ecrã, com, entre outros signos, vários dedos dispostos na tela, sugerindo os 14 versos de um soneto, o que lembra um trabalho de artes plásticas ou uma pintura impressionista.

Esta reconfiguração pode ser vista e estudada como uma subcategoria do verbo-digital chamada de melofanologopoética-digital. Cada uma das três (melopaico-digital, fanopaico-digital e logopaico-digital) devem ser analisadas quando efetivamente presentes e envolvidas em determinadas formas de escritura digital.

Tanto a subcategoria melopaico digital quanto a fanopaico digital não devem ser confundidas, respectivamente, com a categoria imagético-digital (imagem computadorizada no espaço do ecrã, em forma de feixes de luz e numa linguagem binária) nem com a categoria sonoro-relacional (inter e multimidiática).

⁵ AGUIAR, Fernando. Annexes: Imaginary Post Office. In: ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais** / *Electronic poetry: Negotiations with Digital Processes: Theory, History, Anthologies*. São Paulo, SP: Navegar; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes, 2010. DVD.



Imagem 1: *Soneto Digital*, de Fernando Aguiar.

A essência desta categoria é fundamentalmente a natureza da reconfiguração do verbal em meios eletrônicos, convertido em *bits*, isso em vários níveis de transgressão com a tradição. Diante da dialética tradição/ inovação, este conceito de verbo-digital deve ser estudado principalmente sob a perspectiva do legissigno e do sinsigno, já que tanto signos movidos por convenções poéticas quanto signos resultados de singularidades específicas do suporte computacional passam a dialogar na poesia dos verbos-digitais, suscitando nossos hábitos interpretativos e ao mesmo tempo nos conectando aos objetos destes novos signos.

Existem, enfim, vários níveis de representação do verbo-digital, desde casos em que umas poucas palavras surgem na tela, predominando o imagético-digital e o sonoro-relacional, como em *Comédia*, de André Vallias, em <<http://www.youtube.com/watch?v=74yluV5UtsE>>; até casos em que tanto palavras escritas digitalmente quanto palavras orais vindas das caixas de som surgem aos montes, de forma simultânea, dificultando, ou mesmo impossibilitando, o leitor de determinar um único caminho de leitura, como em *Candles for a street corner*, de Robert Kendall, em <<http://www.bornmagazine.org/projects/candles/video.htm>>, só para citar dois exemplos diferentes de representação do verbo-digital.

2. Categoria sonoro-relacional

As mídias das sonoridades eletrônicas e digitais, sejam caixas de som, fones de ouvido ou qualquer outro objeto produzido para o mesmo fim, são o meio pelo qual a categoria sonoro-relacional se apresenta, através da produção de gráficos sonoros que funcionam como imagens acústicas que mobilizam passagens do qualissigno (possibilidade lógica do signo) para um signo icônico, dando ideia de um ou mais objetos. Será preciso relacionar os legissignos (leis, convenções) e os sinsignos (signos indicativos) em meio aos processos semióticos existentes nas obras.

Observa-se/ouve-se em muitas obras diferentes tipos e níveis de semioses com efeitos audíveis, ora apresentando-se reproduções sonoras da tradição, com sons facilmente identificáveis e canções famosas, por exemplo, ora apresentando, ou mesmo misturando, inovações acústicas próprias dos efeitos computacionais, algo conseguido apenas na linguagem de programação dos computadores.

É importante destacar que esta sonoridade não deve ser abordada sem as devidas relações semióticas com as outras categorias existentes na obra, como a verbo-digital e a imagético-digital, por exemplo. Sua função semiótica é relacionar-se com os outros signos para gerar novos signos, que, por sua vez, reverberam na estrutura da obra, gerando semioses poéticas dinâmicas, polissêmicas e polifônicas.

Os ícones acústicos são responsáveis por boa parte do lirismo digital das obras, dando o tom necessário para possíveis leituras interpretativas. Tem-se a possibilidade de mesmices e estranhezas sonoras, combinações e relatividades, charadas e testes, que nos levam a um estranhamento da linguagem, oferecendo-nos novas possibilidades de ver/ler/ouvir a poesia. Pode-se inclusive se apresentar a possibilidade do que Wilton Azevedo chama de “processo de resposta interativa”, quando sons são produzidos de acordo

com a interação do leitor-autor que manuseia os signos de acordo com suas escolhas, gerando sons consequentes destas escolhas de “navegação” do poema.

Isso demonstra que na poesia digital – em muitos casos, mas não em todos – os paradigmas sonoros da língua entram em tensão com novas formas de sonoridade, advindas de novas mídias e que, algumas vezes, funcionam como a própria poesia sonora (parte das poéticas contemporâneas) dialogando com signos tecnológicos e verbais para compor esta poética dos meios computacionais. A sensação de nossos ouvidos agora é outra, porque precisa traduzir tais sons de maneira nova. Estas traduções são justamente o plano inteligível e interpretativo entrando em cena para se explorar novas significações. A obra digital *Oraculum*, de Joesér Álvarez (<<http://arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/Joeser.htm>>), oferece-nos um bom exemplo da presença marcante da *categoria sonoro-relacional*, quando apresenta um *sample* de um mantra recitado por monges tibetanos quando passamos o *mouse* sobre as palavras dispostas na tela.

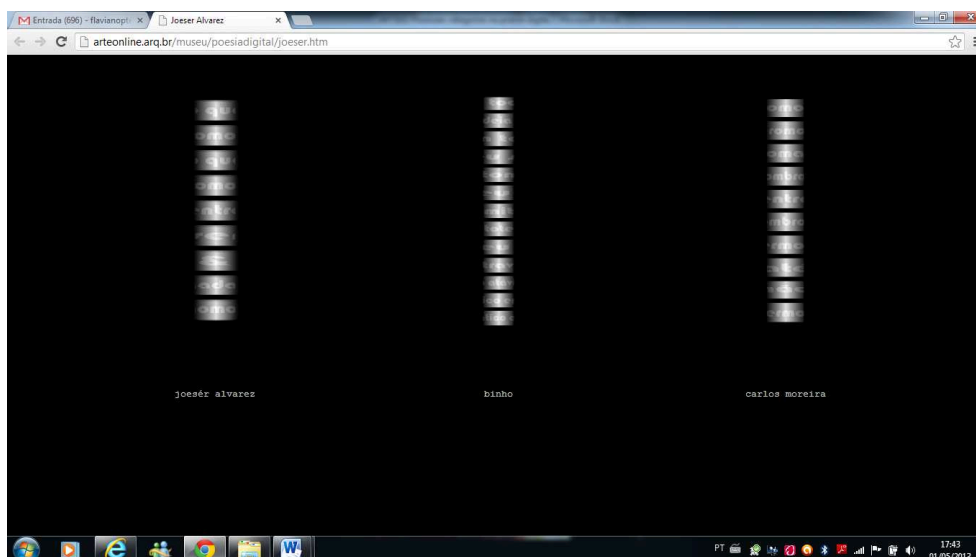


Imagem 2: *Oraculum*, de Joésér Álvarez.

Este som envolve e envolve-se com as semioses realizadas pelas palavras (mistério, transcendência etc.), assim como com as cores (escuras – preto e cinza) e a visualidade, já que faz uma analogia, através dos ícones na tela,

com tambores, elementos próprios de situações que envolvem rituais. Possibilita-se, assim, o funcionamento de várias semioses nas relações intersemióticas estabelecidas.

Como os sons explorados podem ser conhecidos ou não, também deve ser vista sob a perspectiva das singularidades do sinsigno e também, quando for possível, perceber o diálogo com as convenções, agora focando os legissignos. Num poema, por exemplo, podemos nos deparar com um refrão de uma música, ou som de um carro, ou o latido de um cachorro, mas também podem ser explorados sons novos, ininteligíveis, fora das convenções de leitura.

O poema “Roda lume”, de Melo e Castro – que pode ser encontrado no DVD de J. L. Antônio (ANTONIO, 2008) – apresenta a categoria sonoro-relacional como sendo uma das predominantes e responsáveis pelos efeitos semióticos nas relações entre os sistemas. A sonoridade neste poema é baseada em códigos verbais orais já estabelecidos pela tradição, no caso os sintagmas e paradigmas orais encontrados nas palavras roda e lume.

Já André Vallias, em <<http://www.youtube.com/watch?v=74yluV5UtsE>>, apresenta uma sonoridade que deve ser vista como sinsigno indicial dicente, ou seja, signo afetado diretamente por seu objeto, o que leva o campo da *segundidade* peirceana a um destaque na abordagem.

São justamente os ícones diagramáticos na tela que dialogam com esta sonoridade adequada ao sistema icônico imagético, também estranho e misterioso, que apresenta poucas palavras na obra.

Enfim, cabe ao analista saber identificar os quadros indiciais das realizações sígnicas e relacioná-los tradutoriamente com as outras categorias que estejam presentes e predominantes nas poesias digitais abordadas.

3. Categoria imagético-digital

Além da nova configuração dos paradigmas sonoros e verbais, temos também uma nova configuração dos paradigmas visuais que geram novas formas de se sentir/interpretar a poesia. As imagens poéticas consagradas pela tradição e vistas por Ezra Pound como elementos da *fanopeia* passam a dialogar com variados tipos de outras imagens de natureza computacional, tais como gráficos, diagramas, imagens representativas da pintura, da fotografia, do vídeo e também pelas animações em geral, recuperando e traduzindo, assim, a memória artístico-histórica disponível instantaneamente através das formas eletrônicas.

Sendo assim, a boa coordenação entre as imagens do poema, independente de suas naturezas (dentro desta *categoria imagético-digital*), seja em uma ou em várias telas, é [esta boa coordenação] imprescindível nesta nova forma sensitiva de interpretar tais paradigmas e sintagmas, ou tais ícones e símbolos, como diria Peirce.

Nesta reconfiguração do plano inteligível do discurso, é importante observar o caráter relativo das visualidades, já que semioses podem ser exploradas em imagens poético-digitais estáticas e também em visualidades que apresentam movimento de ícones, como nas imagens animadas em *java script* e *flash*, por exemplo.

O grande desafio é aprender, cada vez mais, a ler com os olhos, desvendando os caminhos de leitura possibilitados pelos quadros indiciais do poema, em sua interface gráfica, num verdadeiro design de gêneros na construção dos ambientes.

Será preciso desvendar, neste cenário, a iconicidade imagética, diagramática e metafórica dos signos em meio aos processos de semiose instaurados. Para isso, fundamental é perceber os quadros referenciais relativos aos segmentos precedentes ou consequentes no próprio discurso, em busca da auto-

referencialidade dos signos. Esta iconicidade, também chamada de endofórica, é uma referência icônica a outros momentos ou lugares de uma mesma estrutura textual, o que se configura num princípio da recorrência da linguagem em meio a reiterações, paralelismos, repetições etc., seja em uma ou mais realizações na superfície imaterial e transmutável do ecrã. Ou seja, será preciso explorar cuidadosamente as várias telas de leitura e o efeito do todo ou dos todos.

São vários os caminhos de leitura com os olhos. Neles, os signos indiciais implícitos e explícitos dão o tom lírico da composição, seja com a presença ou não das categorias HHMI (que será vista mais a frente) e/ou sonoro-relacional. Serão os *softwares* peças importantes na criação dos signos periféricos, sejam estáticos ou em movimento, em uma ou mais telas. O que se tem, muitas vezes, é um lirismo não, ou quase nada, especificado, o que gera estranhezas na percepção. No entanto, os ícones e os signos icônicos serão responsáveis por uma gramaticalidade visual com combinações e relatividades das imagens, numa nova sintaxe para os olhos-leitores. Este lirismo imagético surge de um grande diálogo entre o design, o desenho, a pintura, o vídeo, a fotografia e a computação gráfica, o que configura uma verdadeira estética do estranhamento.

No livro **Poética e Visualidade**, Philadelpho Menezes chama atenção de como a poesia de hoje é uma arte, mais do que nunca, de especialistas da linguagem que “têm plena consciência dos instrumentos utilizados na construção de um poema” (MENEZES, 1991, p. 9). Segundo o autor, a ampliação da articulação dos códigos representa uma articulação da própria linguagem. A leitura da articulação imagética, por parte do interpretante, é fundamental neste processo.

Já Julio Plaza, no livro **Tradução Intersemiótica** (2010), diz que “performances estéticas” são realizadas através das formas eletrônicas. Os meios eletrônicos geram efeitos poéticos (Poe) que apresentam ressonâncias entre suas imagens e o expectador. Diz Plaza:

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

A pesquisa em torno da *categoria imagético-digital* possibilita repensar as inter-relações entre as imagens nos diversos sistemas de linguagens que propiciam as performances citadas por Plaza, estes “efeitos encantatórios em instantes de qualidade”. Assim como o autor estabelece em sua Tradução Intersemiótica (tese de seu doutorado) uma visão co-extensiva à formulada por Haroldo de Campos sobre a Tradução Poética, nossa pesquisa estabelecerá uma visão co-extensiva com a teoria de Julio Plaza, adicionando elementos que seriam somados a suas reflexões sobre “performances estéticas” em meio aos suportes eletrônicos.

Enfim, a imaginação criativo-constructiva por parte do interpretante é fundamental para preencher os “vazios” que as imagens podem apresentar. Deve ocorrer uma reinvenção do olhar para melhor captar a essência *imagético-digital* de uma obra. Através de uma relação dialética entre texto e leitor, o efeito estético – embora motivado pelo texto – exige do leitor atividades perceptivas e imaginativas voltadas para as imagens digitais, já que tal leitura consiste na reanimação de imagens sensíveis provenientes das percepções anteriores e nas infinitas possibilidades de combinação de imagens simples em outras mais complexas.

Todas as poesias digitais apresentam a categoria imagético-digital, afinal, são poemas para serem vistos/lidos nas telas de um computador. No entanto, cada obra traz níveis imagísticos diferentes a serem pensados na captação das semioses para serem levados em conta de acordo com suas importâncias semióticas dentro dos sistemas. Em muitos casos, por exemplo, o verbo-digital – ou características do hipertexto e/ou do interativo – podem abafar a categoria

imagético-digital no momento das leituras, levando a um enfoque primeiramente em outras relações semióticas.

Vejamos dois exemplos, um com um nível simples e baixo da categoria imagético-digital, a obra *tempoespaço*, de Paulo Aquarone, encontrado no endereço <<http://www.pauloaquarone.com/tempoespaco.html>>; e outro com uma complexidade imagética de maior nível, a obra *logo logos*, de Jorge Luiz Antonio e Regina Célia Pinto, encontrada em <<http://www.arteria8.net/home.html>>. No primeiro exemplo, apenas legissignos se apresentam em semioses sem grandes efeitos de desautomatização da linguagem. Já no segundo, os símbolos (as palavras lago, logo e logos) são iconizados para sugerir uma superfície de um lago, em movimento de “ondas” constantes que redefinem e redistribuem espaços na tela, sugerindo o movimento das ideias (logo(s)) numa atmosfera líquida (lago). É o próprio efeito poético de transformar símbolos em ícones, agora superpotencializados através dos recursos computacionais e dos potentes *softwares* da linguagem digital.

4. Categoria HHMI (hipertextual, hipermidiática, multimidiática e interativa)

Na *categoria HHMI*, o caráter hipermidiático (interpenetrações das mídias) e multimidiático (justaposições das mídias) potencializa e transforma as semioses, assim como a hipertextualidade e a interatividade subvertem de forma profunda as formas estéticas.

A união destas quatro características numa só categoria englobadora diz respeito aos traços comuns que, em maior ou menor grau, apresentam-se: a hipertextualidade quase sempre ocorre ao sabor das decisões do leitor-autor que direciona suas leituras com as possibilidades interativas existentes, assim como a hipermidialidade e a multimidialidade – geradoras de hipertextualidades – são traços já presentes por natureza nas obras digitais.

Quando esta categoria predomina numa obra, isso quer dizer que as possibilidades de leitura e interpretação/criação serão imensas. Conceitos como navegar num site são aplicados aqui como navegar num poema. Isso, obviamente, faz da leitura um momento de escolhas, um caminho a percorrer/sentir/ler escolhido pelo próprio leitor, que se transforma em coautor potencial das possibilidades textuais que a obra pode oferecer.

A categoria HHMI representa uma escrita digital em expansão que se vale de uma linguagem de programação possibilitadora de performances geradoras de vários lirismos desfacelados em meio a uma migração de formas discursivas cheias de combinações, relatividades e correspondências aproximativas. Para Peirce, um signo pode ter vários objetos, o que ele chama de objeto complexo (PEIRCE, 1975, p. 96). Esta perspectiva semiótica de observação dos objetos complexos é fundamental na abordagem da categoria HHMI.

A categoria HHMI traz em si, como vimos, uma escrita multi e intermediática, interativa e hipertextual, o que propicia relação de participação. Tal relação diz respeito ao percurso interativo da escrita escolhido pelo leitor dentre as várias possibilidades que os *softwares* usados na composição dos poemas apresentam.

Pedro Reis, no artigo “Media digital: novos terrenos para a expansão da textualidade” (2012) reflete sobre as transposições dos limites convencionais da textualidade em meios digitais e demonstra como “as transformações de maior alcance que esta literatura digital pode produzir no contexto de texto são provocadas pelos textos mais interativos” (REIS, 2012, p. 256). Pergunta-se o autor: “Qual será o estatuto de uma obra cujas manifestações textuais são incessantemente mutáveis? O que lê o leitor quando lê um percurso entre uma infinidade de percursos possíveis?”. Tais perguntas nos levam a reflexões em torno das ações dos leitores e seus percursos de leitura, operando variações textuais e alterando o texto lido/percorrido, o que conseqüentemente passa a alterar o próprio conteúdo.

Antônio Risério, no livro *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, fala de uma “materialidade” textual através de arranjos sígnicos. Diz ele que “o olhar crítico vai estar direcionado [...] mais para o plano ‘estrutural’ do que para o plano ‘semântico’ das mensagens poéticas” (RISÉRIO, 1998, p. 43).

Como orienta o autor, a leitura deve focar menos as possibilidades semânticas de um resultado final de leitura do que o processo de construção das obras, sua estrutura. O que Risério diz nos ajuda a entender as dificuldades de leitura das poéticas digitais com categoria HHMI predominante, já que diz respeito à noção do sistema funcional dos textos.

Uma característica marcante desta categoria diz respeito à materialização/desmaterialização dos signos no espaço do ecrã do vídeo, quando, de alguma forma, são acionados na tela do computador.

José Augusto Mourão, no livro **Para uma poética do hipertexto**, diz que esta desmaterialização – espaço resultante da virtualização e simulação – funciona da seguinte forma:

Se nenhuma forma é dada a priori, segue-se que toda a forma é um agenciamento provisório de singularidades moventes e livres e que o homem ou o acaso são livres de as reunir de outro modo. E se nada está gravado no mármore da necessidade, então tudo pode ser criado (MOURÃO, 2001, p. 2)⁶.

Esta liberdade criativa a que alude o autor é própria do caráter hipertextual e interativo de muitas poesias digitais, demonstrando que o plano semântico não é mais fundamental do que o plano estrutural e que estudar a categoria HHMI exige, como podemos perceber, a necessidade de um esquema que possa dar conta destas singularidades moventes carregadas de possibilidades permutacionais, combinatórias e interativas.

⁶ Endereço eletrônico: <<http://www.triplov.com/hipert/>>.

Tudo isso traz uma complexidade que deve ser trabalhada a partir da relativização dos níveis de cada um dos seus componentes (hipertextualidade-hipermidialidade-multimedialidade-interatividade), o que pode demandar uma pesquisa em torno de subcategorias.

Cada obra que apresentar uma predominância semiótica desta natureza (HHMI) vai apresentar níveis próprios para cada componente. Isso quer dizer que a presença da interatividade, por exemplo, pode ser menos expressiva do que os hipertextos em determinada poesia digital e isso fazer diferença, ou vice-versa, assim como interatividade e hipertextualidade podem aparecer numa harmonia sígnica numa obra, ou não.

Cada poesia traz sua poética e a poética digital, com natureza HHMI, traz a possibilidade de criação de infinitas outras, transformando o leitor, como vimos, num coautor. A tríade leitor-texto-autor entra em crise e dá espaço a novas formas de aproximação entre leitores, autores e textos. A própria noção de unidade textual se descontrói diante desta nova configuração. A unidade passa a ser menos importante do que o caminho seguido, único e, muitas vezes, incontornável no processo de leitura.

Um bom exemplo deste tipo de essência pode ser visto no poema *Amor de Clarice*, de Rui Torres (<http://telepoesis.net/amorclarice/>). Nele, apresentam-se leituras hipertextuais através da interação possibilitada ao leitor que também torna-se autor do(s) texto(s), já que se pode mover e reposicionar os signos verbo-digitais. Poema já bastante estudado, serve como exemplo já bem definido de poesia digital: hipertextual, interatividade, possibilidade de coautoria, diálogo com a tradição e inovação da escrita, movimento dos ícones na tela, interação entre artes diferentes, tradução intersemiótica etc.

Outra obra, agora de maior complexidade e transgressão com a tradição, que pode servir de exemplo já que também é predominantemente composta pela categoria HHMI, é *Antilogia Laboríntica* (<www.refazenda.com.br/aLeer/>), de André Vallias. Nela, as possibilidades são muitas e os caminhos de leitura,

infinitos. Legissignos dividem espaço com ícones, diagramas, imagens, e a hipertextualidade e intertextualidade oferecem uma redistribuição sígnica na tela que exige do leitor uma boa capacidade de sistematização em sua leitura, podendo fazê-la de várias maneiras a partir das sequências de leitura percorridas. Neste caso, a interatividade predomina em relação à hipertextualidade, já que esta tem limite no texto, mas aquela não, o que exemplifica o fato de que cada elemento da categoria HHMI deve ser visto em seus níveis semióticos.

5. Categoria tempo-poético-digital

O tempo de leitura de poemas entra em nova perspectiva com a poesia digital, já que a inscrição sígnica de obras impressas cede lugar a textos em gestação. Isso quer dizer que a categoria tempo-poético-digital deve ser vista como uma característica importante na textualidade das obras digitais poéticas, característica esta que deve ser levada em consideração nas abordagens das semioses de cada objeto estético analisado.

Pedro Reis, no artigo já citado que trata das reconfigurações da textualidade em meios digitais, aponta que “a informática introduz igualmente a temporalidade como elemento constitutivo dos textos, tanto no modo de produção como no da leitura” (REIS, 2012, p. 262). Isso demonstra que o tempo é um elemento que não pode ser desconsiderado nas abordagens das novas configurações da textualidade das obras, já que os textos poéticos criados através de recursos computacionais contemplam, segundo o autor, mais constituintes exteriores à língua, como o tempo e o movimento, por exemplo.

Diz Pedro Reis em relação a esta nova perspectiva de leitura:

Em vez de estar presente, o texto surge, sendo que o seu aparecimento pode ser global e instantâneo ou, então, pode apresentar-se sob forma de um encadeamento de chegadas controladas dos seus elementos, havendo a considerar vários fatores como os intervalos de tempo entre a chegada desses elementos, a

colocação da inscrição ou ainda as direções do deslocamento (REIS, p. 261).

O que o autor demonstra é que cada obra tem, em maior ou menor nível, formas de representação que demandam tempos próprios de apresentação. Tem-se o tempo das essências imagético-digitais, das semioses verbo-digitais, das relações intersemióticas, assim como o tempo dos programas que cada obra apresenta para operar realizações sógnicas, como, por exemplo, a passagem de imagens numa tela para outras telas, a mudança de cores e tamanhos dos ícones e o acesso a todas as possibilidades interativas que a poesia apresenta, entre outros. Tudo isso pode interferir na poética das obras, já que no ecrã, diferentemente da bidimensionalidade do papel, a poesia (o texto) tem certa duração e diversas fases temporais.

Diante disso, observa-se uma profunda alteração da leitura, à medida que o leitor precisa ter sua atenção focada em diversos elementos textuais, como sons, cores, letras, sílabas, palavras etc., e também focada nos processos de realização desses mesmos elementos. Diz Pedro Reis sobre a instauração da representação da temporalidade no texto digital:

A questão do tempo e do ritmo não está totalmente ausente na experiência de ler um livro de poesia impressa, dado que uma certa duração se encontra inscrita na experiência temporal vivida pelo leitor. Porém, um poema animado em computador encontra-se sujeito à duração de uma maneira dupla: nele se encontra a noção temporal também verificável na leitura impressa que corresponde ao tempo da leitura do poema, variável segundo a vontade do leitor, dado que este pode interromper a leitura, retomá-la ou renunciar de forma definitiva, mas a esta acrescenta-se uma segunda noção temporal tributária da duração da animação que é determinada quer pelo funcionamento material do computador, nomeadamente a sua velocidade de processamento, quer pela vontade do autor. Neste sentido, verifica-se uma expansão da noção de tempo, que na literatura impressa se encontra exclusivamente no domínio da atividade leitoral, enquanto que na literatura digital ela invade também o domínio do próprio texto. Esta instauração do movimento e conseqüentemente da temporalidade como elemento estrutural do poema constitui, pois, uma inovação introduzida por esta corrente poética (REIS, 2012, p. 263).

Como explicitado pelo autor, esta característica da temporalidade, conseqüente do movimento dos ícones na(s) tela(s) dos computadores, representa um novo

campo de significação na textualidade dos textos digitais, já que os poemas animados em computador podem oscilar entre aparições rápidas e “fugidias” – determinando, assim, efemeridades e evanescências – e a fixação permanente da escrita.

O poema visual *panpaz*⁷, de Clemente Padin, em sua versão digital, por exemplo, desenvolve seu potencial estético graças aos recursos computacionais empregados, os quais possibilitaram um aumento significativo de informação estética na obra após a tradução intersemiótica realizada.

Na perspectiva semiótica, entre outras coisas, é importante levar em consideração – nas mais diversas relações tricotômicas observadas – as relações dialógicas entre ícone (imagem) e símbolo (palavra), em seus vários níveis relacionais. Neste objeto, as categorias HHMI e *sonoro-relacional* não estão presentes, o que não desqualifica a construção poética estabelecida. O que, enfim, se observa nesta tradução é uma poesia visual reconfigurando-se numa obra digital, com a adição do movimento do ícone poético, o que gera inevitavelmente novas leituras.

Já um poema como *Nous n'avons pas compris Descartes*, de André Vallias, (<<http://andrevallias.com/poemas/nous.htm>>) apresenta um maior e mais complexo tempo de realização de leituras. Será importante, enfim, observar estes tempos de leitura em suas influências nas poéticas e vice-versa, como as poéticas influem no tempo de leitura.

6. Categoria de tradução-intercódigos

Cada tradução é, como diz Julio Plaza, no livro **Tradução Intersemiótica** (2010), um momento de recriação, de metacriação, de prática crítico-criativa, de diálogos intersignos, como “síntese e re-escritura da história”. Isso quer

⁷ Disponível em: <<http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/poesias/clemente2.htm>>. As categorias predominantes que devem ser encaradas neste tipo de poesia digital é a da *tradução-intercódigos* (próxima categoria a ser vista), do *verbo-digital*, *imagético-digital* e *também o tempo-poético-digital*, já que os poucos segundos de realização do poema podem sugerir a velocidade do objeto representado pelo ícone indicial da estrutura verbal que nos faz ver um *bumerangue* através do posicionamento das palavras pan e paz. Logo, esta categoria precisa ser trabalhada e bem configurada em meio às semioses

dizer que a captação desta categoria em uma leitura requer uma competência semiótica acentuada por parte do analista para não se perder o caráter dialético dos signos no diálogo com a obra anterior. Segundo o autor:

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

Sendo a tradução vista pelo autor como poética sincrônica, ele reflete sobre as semioses entre os signos de naturezas diferentes, verbais e não-verbais, em meio a um dialogismo entre passado e presente, observando como a tradução entre as variadas artes é fundamental neste processo. A categoria da tradução-intercódigos representa a própria dinâmica essencial dos objetos estéticos que apresentam poesia digital. Isso pode ser estudado em dois sentidos. Primeiro, seguindo a perspectiva da poesia migrante, de tradução de uma obra em outra, por exemplo, numa migração da folha do papel para a tela do computador.

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

Será preciso perceber a diminuição ou aumento do tom lírico na tradução realizada, observando e levando em consideração, nas análises, as informações redundantes na obra traduzida, assim como as potencializações semióticas desempenhadas pelos signos no suporte informático, e também levar em consideração as informações novas – e consequentes novas semioses –, isso graças às peculiaridades do novo suporte. Ou seja, é imprescindível, na categoria de tradução-intercódigos, manter o foco da abordagem voltado para a força poética atingida na tradução intersemiótica realizada. Um bom exemplo pode ser visto na obra *Cinco Poemas Concretos*,

de Cristian Caselli⁸, em <<http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>>. Neste caso, temos releituras das poesias concretas que potencializam as semioses já sugeridas pelos poemas na bidimensionalidade do papel e indo além ao apresentarem novas possibilidades de leituras, graças aos recursos computacionais. Nela, encontramos algumas poesias concretas que foram reconfiguradas no suporte computacional, adicionando efetivamente o movimento sugerido nas poesias concretas e visuais vindas da bidimensionalidade das folhas de papel.

O autor potencializa ao extremo a essência semiótica dos textos-base, quando consegue sugerir a transformação dos símbolos em ícones. Enfim, o caráter icônico, indicial e simbólico dos signos são muito presentes nesta obra e devem ser observados, assim como os signos icônicos, como a imagem, o diagrama e a metáfora.

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

⁸ Formado em Jornalismo, tem se destacado no audiovisual alternativo carioca por sua produção acelerada (cerca de 30 obras, entre clipes e curtas) de baixo orçamento, sempre fazendo direção, roteiro e edição de todos. Seus filmes podem ser facilmente encontrados no Youtube e no site Curta o Curta. É também curador e responsável pela parte videográfica da Mostra do Filme Livre, que teve sua oitava edição no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ) em 2012.

EUSENCONTROSEUSENCONTROS, de Célia Mello⁹, na Revista *Artéria 8* (<<http://www.arteria8.net/home.html>>).

Na perspectiva da tradução intercódigos-externa dessa obra, temos uma tradução que parte de uma exposição fotográfica, da mesma autora, intitulada *Eusencontros*, para uma poesia digital em que a construção verbo-digital – na exposição delimitada semanticamente em torno do título da obra – ganha contornos de alta poeticidade através dos recursos computacionais utilizados, potencializando ao máximo os efeitos poéticos.

No caso da tradução-intercódigos interna, o sistema verbal efetivamente refrata o sistema icônico, e vice-versa: dispostas na tela paralelamente, estes dois sistemas (verbal e imagético) parecem refletir intersemioticamente um no outro, já que a estrutura truncada do título é, entre outros exemplos, sugerida pelas linguagens das imagens que se sucedem na tela. A ideia de vários eus e seus encontros em oposição a um eu sem encontros (leituras possibilitadas pela construção verbal) são traduzidas explicitamente na sucessão de fotos-imagens que, algumas vezes, sugerem uma mulher se preparando para um encontro, outras dão noções de solidão e tristeza por parte dessa mesma mulher, ou seja, sem nenhum encontro. Este exemplo ilustra justamente esta possibilidade por parte dos poetas programadores de criar obras em que sistemas de naturezas diferentes se refratam implícita ou explicitamente, como ocorre neste exemplo de Célia Mello.

⁹ Célia Mello, nascida em São Paulo, é mestre em fotografia desde 2001 pelo Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da USP; formada em Biologia Marinha pela Faculdade de Biologia e Psicologia Maria Thereza, Niterói/RJ, em 1987. Participou de diversos cursos na área de fotografia. Atua desde 1993 como professora de Fotografia e Análise da Imagem na Faculdade de Comunicação e, atualmente, leciona na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo). Já participou de diversas exposições coletivas e individuais, destacando-se, entre elas, a exposição "*EUSENCONTROSEUSENCONTROS*", Série 1, realizada na Aliança Francesa, em 1994; e, em 2008, na Galeria Colorida, em Lisboa, Portugal. Teve participação na II Semana Sergipana de Fotografia em 1993; II Bienal Nacional de Santos em 1991; I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba em 1996. Participou do 3º e 4º Festival Internacional Paraty em Foco, em 2007 e 2008; e do DeVeracidade - dentro e fora do olhar, em Fortaleza, 2010. Realizadora e editora do site www.fotografiacontemporanea.com.br e da Feira de Fotografia "Captura da Luz". (Informações adquiridas no site da autora). Acesso em 10/04/2013.

O estudo e aplicação dos três tipos de interpretantes da semiótica peirceana (imediate, dinâmico e final), enfim, serão fundamentais na configuração desta *categoria de tradução-intercódigos*, já que as traduções intersemióticas dependem das ações específicas que os signos vão realizar em cada receptor.

O mapa conceitual exposto acima – que envolve as seis categorias poético-digitais e suas interpenetrações semióticas – apresenta, como esperamos ter demonstrado, um método prático e funcional para análises de poéticas digitais, orientando leituras intersemióticas das mais variadas realizações dessa natureza, à medida que estabelece modelos de abordagens que orientam a desconstrução e reconstrução estrutural dos diferentes signos em expansão que passam a operar na tela dos computadores.

Esperamos, também, ter demonstrado vários níveis de aproximação e afastamento com a literatura impressa, comprovando que a tradição poética não é, em nenhum sentido, superada nem excluída pela poesia digital, sendo, pelo contrário, elemento importantíssimo na composição e leitura dialéticas das composições em meios digitais.

As relações triádicas da fenomenologia peirceana giram em torno da *comparação* (possibilidades lógicas), do *desempenho* (fatos efetivos) e do *pensamento* (natureza de leis). Procuramos demonstrar, neste sentido, como estes elementos podem ser trabalhados na poesia digital através da aplicação desse sistema triádico. Para Peirce, “todo signo tem, efetiva ou virtualmente, o que podemos chamar de uma ‘pauta de explicação’ (...) uma espécie de emanção, por assim dizer, de seu objeto” (PEIRCE, 1975, p. 96). Os poemas apresentados e comentados em cada categoria serviram como exemplos para se observar esta “emanção” sígnica peirceana, demonstrando, muito superficialmente, o funcionamento dos signos de naturezas diferentes e a configuração das categorias existentes e suas relações intersemióticas. Foram abordagens rápidas e panorâmicas com intuito apenas de exemplificar de maneira mais direta e prática a metodologia sugerida, não tendo pretensão, portanto, de realizar todas as possibilidades proporcionadas pelo método.

PROSPECTS FOR READING POETIC-DIGITAL

ABSTRACT: New ways of making poetry come amid media computing. This new poetry making presents an innovative form of writing for the eyes, hence categories poetic characteristic of computational begin to configure the systems created in these ways. This requires readers new insights and interpretations in a proper way to see read hear translate poetry. The purpose of this paper is to present a possible approach methodology of digital poetics, whatever their typology is independent of the technology available at the historical moment of his compositions. The theoretical basis to assist in the explanation of the approach is the semiotic triadic trichotomy of Charles Sanders Peirce. The importance of Peircean semiotics is the practical ability of observation of any phenomenon, in our case situating best verbal signs and their new settings in relation to the signs of a different nature. The advantage is the possibility of greater understanding of the poetic phenomenon. To Decius Pignatari (2004), Peircean semiotics is intended to play a major role, both in literary criticism and in theory. It is hoped, in this sense, contribute to the route conceptual-theoretical overview of poetry in computational means existing, something that has been so well developed by authors such as Julio Plaza, Antonio Risério, Wilton Azevedo, Philadelpho Menezes, José Augusto Mourão, Pedro Barbosa, Jorge Luiz Antonio, Alckmar Luiz dos Santos, Pedro Reis and Rui Torres, to name a few leading researchers.

KEYWORDS: Digital poetry. Semiotic. Methodology approach.

REFERÊNCIAS

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

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

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

BENSE, Max. **Pequena estética.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

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

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

COHEN, Jean. **A estrutura da linguagem poética.** São Paulo: Cultrix, 1978.

ECO, Umberto. **A obra aberta** - forma e indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. – João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Irene A. “Gêneros no contexto digital”. In: LEÃO, Lucia (org.). **Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 2002. p. 71-81.

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

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

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

PEIRCE, Charles Sander. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

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

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 1998.

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

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

SANTAELLA, Lúcia. **Por que a comunicação e artes estão convergindo**. São Paulo: Paulus, 2005.

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

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

SANTAELLA, Lúcia. Para compreender a ciberliteratura. **Revista Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, jul./dez. 2012. p. 337-360.

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

TORRES, Rui. Poesia em meio digital: algumas considerações. In: GOUVEIA, Luíz Borges; GALO, Sofia (Orgs.). **Sociedade da Informação**: balanço e implicações. Porto: Edições UFP, 2004. p. 321-328.

VIEIRA, M. Flaviano. **Poesia Digital e Tradução Intersemiótica** – um olhar sobre produções digitais de Clemente Padín, Joesér Alvarez e Fernando Aguiar. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 2012.

Texto enviado em maio de 2013.

Texto aprovado em julho de 2013.