

POESIA NA ERA TECNOLÓGICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS NOVAS MANEIRAS DO FAZER E DO EXISTIR POÉTICO

Roselene Berbigier Feil (UFGD/PPGL/CAPES)

A poesia frente às novas tecnologias eletrônicas apresenta alguns elementos que merecem atenção e tem despertado o interesse de estudiosos do hipertexto como expoente da comunicação na modernidade. O computador aparece como uma ferramenta que traz nova materialidade ao corpo da poesia, um poema não é poema porque se parece com um. A barreira da “aparência” já foi transposta há tempos pela iniciativa dos primeiros poetas modernos, dentre eles: Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé. Materialidade talvez não seja o termo correto a ser utilizado dentro desse espaço virtual, o que se pretende dizer é que no meio digital o som, a cor, o movimento e os efeitos visuais são incorporados à forma poética dando uma nova ordem para as palavras e, não poucas vezes, as tornando dispensáveis. Em um sistema de simbiose, a palavra e a imagem se entrelaçam. As rimas, por exemplo, tradicionais nos poemas mais clássicos, neste novo universo estão ligadas mais ao sentido das palavras e não tão somente ao som. O suporte digital, portanto, aparece como um meio facilitador da fusão dos aspectos verbais, visuais e sonoros de um poema.

Não há como assumir uma postura tradicional diante da poesia, esperando dela apenas uma distribuição regular em versos, em que fundo e forma, métrica e a rima estariam presentes como regra. A poesia sai das páginas impressas e ganha tridimensionalidade. Na expansão dos signos a doutrina linear se desfaz em busca de uma espacialização e a visualidade é explorada. Assim, sem postular termos hierárquicos pode-se transitar livremente entre o verbal, o sonoro e o visual como pretendido, por exemplo, no projeto “Verbivocovisual” desenvolvido pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari. Augusto esclarece alguns pontos do projeto:

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para essa as palavras são signos, enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os *poemas concretos* caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, "verbivocovisual" – é o termo de Joyce – de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (CAMPOS, 1955, s/p.)

É inquestionável que as tecnologias eletrônicas se apresentam como um meio em que a poesia assume características peculiares e o encontro das diferentes linguagens é facilitado. Entretanto, não é correto pensar que foi apenas com o advento da era tecnológica que as experimentações poéticas e a união da palavra escrita com a imagem e o som se tornaram possíveis.

Quanto às possibilidades de estruturação da poesia, Stéphane Mallarmé, desde o final do século XIX, em *Un coup de dés*, já apresentava uma nova maneira de ordenar a poesia e “lançar” as palavras sobre o papel. A poesia passa a completar, com Mallarmé, seu sentido não apenas através das palavras, mas na relação entre os signos e o espaço, inclusive os espaços “em branco” das páginas onde os versos são escritos passam a fazer parte do verso. Na década de 50, os poetas concretistas brasileiros, sob a influência deste autor, de Ezra Pound e de E. E. Cummings distanciaram-se da utilização do verso tradicional e se preocuparam com a organização do poema no espaço. Diante das novas maneiras do uso da linguagem, a poesia concreta passa a explorar o aspecto visual. Em 1952, os Campos e Pignatari criaram um grupo intitulado *Noigandres*. A revista, de mesmo nome, servia de suporte para difundir as ideias e os

experimentos da linguagem poética. É no segundo número de *Noigandres*, 1955, que aparece o termo poesia concreta, no qual Augusto de Campos lançou a série *Poetamenos*, trazendo contribuições significativas para a poesia.

Percorrendo o universo mallarmáico, não se pode esquecer o relato de Arlindo Machado:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas enumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. (MACHADO, 1996, p. 165)

Assim, percebe-se que o “sonho de Mallarmé” revelava a pretensão de não se restringir a uma forma única e a um modelo fixo de leitura. Imerso em um jogo de combinações, em que as regras não são determinadas e as fórmulas não estão prontas, um campo de experimentações e possibilidades se abre, os poemas já não tem forma definida, são manipuláveis à vontade do leitor e à aleatoriedade de um lance de dados. Análogo a este “lance”, movimentos e combinações diferentes se estabelecem, permitindo um processo infinito de construção e reconstrução da forma textual. Essas constatações permitem uma reflexão acerca do hipertexto e das possibilidades que o receptor tem de participar de uma obra plástica ou literária. O termo hipertexto apesar de não ser novo, ainda precisa de definições mais claras, pode-se dizer, a princípio, que, quanto à etimologia o prefixo hiper - (do grego "υπερ-", sobre, além) remete à superação das limitações da linearidade, isto é, não sequencial do antigo texto escrito, possibilitando a representação do pensamento, bem como um processo de produção e colaboração entre as pessoas, ou seja, uma (re)construção coletiva. No hipertexto diversas barreiras são rompidas e passam a cooperar em simbiose, dentre elas a intertextualidade, a precisão, o dinamismo, a velocidade, a acessibilidade, a estrutura em

rede maleável, a interatividade, a organização multilinear e a transitoriedade, esta última talvez seja o grande contributo para o novo modo de “fazer” poesia.

As reflexões encaminham à ciência de que o receptor pode ressignificar, recriar e reordenar a obra. Ser apenas um mero contemplador não se enquadra mais dentro das possibilidades e dos caminhos abertos ao apreciador da arte poética. O leitor é convocado a participar e, portanto, desempenha uma função de co-autoria na obra.

Esse espaço significativo que o espectador conquistou dentro da obra permite refletir acerca do processo criativo da poesia, quem poeta já não é “um” é “vários”. Uma teoria que cai por terra é a de gênio criador e de talento inato, pois a obra revela o seu sentido através da interação do receptor. A tríade autor-obra-receptor concretiza a ideia de processo e não apenas de projeto único, de forma fixa e imutável.

Ao se verificar que o receptor se tornou um co-autor da obra e que o processo de criação não se restringe apenas ao autor, estabelece-se uma nova relação: o autor já não é mais o mesmo e o público assume um novo papel. Neste sentido atribuir valores exclusivos a um único autor passou a ser uma tarefa complicada; é no entrelaçamento autor-receptor que a obra se configura, indo além do que se entendia como “Estética da Recepção”, termo cunhado por Wolfgang Iser e Hans-Robert Jauss. Dentro da teoria literária essa corrente afirma que a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor, no caso aqui tratado, pelo poeta. A experiência primária de uma de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva diretamente ligadas ao receptor. A recepção da obra se transforma em participação na obra. Nessas circunstâncias, é válido questionar sobre qual o conceito e a função do autor e, em busca de uma resposta recorre-se a Michel Foucault que assim discorre sobre o assunto:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produto, mas

através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57)

Foucault traz uma ideia relevante, na medida em que afirma que a função e a concepção de autor não são sempre as mesmas. Em uma determinada época e em um determinado lugar isso se configurará de um modo diferente. Aquilo que o texto atinge não é algo pré-dado, mas uma transformação do material pré-dado que contém. Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto. O jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque mantém o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele, uma vez que não há texto finito em si mesmo.

Pode-se conjecturar que as tecnologias eletrônicas são um meio que estreita as relações entre autor e público. Dessa forma, qual seria, portanto, o estatuto da autoria diante das novas mídias digitais? Para responder a essa pergunta, é preciso lembrar que, como já atestava Foucault, o conceito de autor se modifica durante os tempos. Os textos são lançados num espaço virtual e cabe ao receptor interferir sobre eles. Toda gama de textos está disponível a espera de sugestões, modificações e continuações de seu conteúdo. Alguns autores recebem colaboração dos leitores na construção de suas obras o que as torna uma obra coletiva, que ganha novo fôlego sempre que um “leitor” se dispõe a “participar” dela. Cada vez mais os “navegadores” da internet podem acessar e ressignificar obras, além de se sentirem à vontade para criarem e exporem seus textos. No que diz respeito à interação no mundo digital, Lucia Santaella nos atesta que:

O adjetivo “interativo” surgiu como um termo mais inclusivo para descrever o tipo de arte da era digital, a ciberarte, na qual a rapidez de

transformação da tecnologia tem expandido notavelmente o campo de atuação do artista. Estes interagem com as máquinas computacionais, uma interação complexa com um objeto inteligente, tendo em vista criar interações com os usuários que, graças à internet, irão receber a arte em suas próprias máquinas, manipulando essa arte ao participar de rotinas pré-programadas que podem variar e ser modificadas de acordo com seus comandos ou movimentos. Longe de se limitarem ao mero clicar do *mouse* ou à navegação na rede, que também são formas de interatividade, os artistas criam trabalhos que são verdadeiramente participativos, levando aos seus extremos o potencial colaborativo das redes e a impermanência radical da interatividade. (SANTAELLA, 2005, p. 63)

Pode-se afirmar que não é apenas o campo de atuação do artista que se mostra expansivo com as modificações da tecnologia, mas também a área de atuação do próprio receptor. A interação com as máquinas não se restringe somente ao autor, pois o público manipula e participa da obra. A criação não é mais um ato exclusivo do artista; o espectador está a todo o momento criando e recriando. Além de necessitar de uma série de profissionais que trabalham para que o suporte virtual seja adaptado à arte: designers, programadores de mídia e demais funções ligadas à área técnica. Não seria exagero afirmar que a poesia adquiriu uma função social, não nos moldes de poesia de panfleto ou poesia engajada, mas como geradora de trabalho e renda.

Seguindo, ainda, a ideia de criação e de interação, um fator que merece atenção é o da leitura dos textos. O suporte se modificou assim como o modo de ler também, ou seja, ler não significa apenas correr os olhos linha a linha sobre o papel ou receber passivamente o conteúdo da obra, mas escrever um novo texto. A reescritura da obra faz com que, através da participação ativa do receptor, o texto receba sentidos diversos e inesgotáveis.

Não se pode esquecer que a materialidade ou a fisicalidade do texto se transfigurou. O contato entre leitor-texto estabelece uma nova ligação, isto é, a relação palpável e

concreta com os materiais impressos se encontra diluída quando se trata da tela do computador. Pensar na maneira como se ordena o texto no espaço virtual se mostra relevante em um contexto que se quer moderno a qualquer preço. No hipertexto, texto em formato digital que se liga a outras informações, o leitor tem a possibilidade de escolher o seu próprio caminho de leitura. De link em link, uma estrutura nova se forma e um percurso diferente é trilhado. O caráter linear e sequencial do texto se rompe. Início, meio e fim já não estão mais pré-determinados e dados de antemão; a estruturação da leitura e da escrita do texto são delegadas ao leitor. As ideias estão interligadas e distribuídas no ambiente hipertextual. Elos, nós, rede e não-linearidade, eis os conceitos que se manifestam dentro do hipertexto.

Frente a um livro impresso, por mais que suas páginas sejam folheadas aleatoriamente e se tenha a possibilidade de saltar do fim para o começo com escalas no meio do texto, ainda assim há um sentido de “prisão” a uma sequência lógica e estruturada. Tentativas de quebrar com a linearidade textual são encontradas no meio impresso, mas são sobremaneira limitadas pela materialidade do texto que, de certa forma, regula o sentido do texto. Mesmo diante dessa busca por uma não-linearidade, os materiais impressos não possuem ferramentas adequadas para que isso se realize, com as tecnologias eletrônicas que esse projeto pode se concretizar. Assim, as mídias digitais permitem transpor os limites já estruturados e acessar um campo diverso de leitura. Dentro das inúmeras possibilidades de construção textual, Machado afirma:

A disponibilidade instantânea de todas as possibilidades articulatórias do texto favorece uma arte da combinatória, uma arte potencial, em que, ao invés de se ter uma “obra” acabada, tem-se apenas seus elementos e as leis de permutação definidas por um algoritmo combinatório. A “obra” agora se realiza exclusivamente no ato de leitura e em cada um desses atos ela assume uma forma diferente, embora, no limite, inscrita no potencial dado pelo algoritmo. (MACHADO, 1996, p.180)

Com isso, verifica-se que a obra está em construção e não há um vislumbre de finitude para tal empreita. A cada nova combinação, um sentido novo se revela. As molduras fixas que prendem e delimitam as obras são abertas para uma área de multiplicidade e de articulações. As leituras diversas, portanto, trazem um dado e uma organização diferente para a obra.

Pensar em uma permanente modificação e em um distanciamento de uma estrutura única e fixa da obra, permite-nos refletir acerca do ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936). As questões postas por Benjamin podem ser transpostas para o campo das novas tecnologias eletrônicas. De acordo com o seu pensamento, as técnicas de reprodução trouxeram alterações nas manifestações artísticas. Assim:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1994, p. 167)

As reflexões de Benjamin giram em torno da “aura” e o do caráter único da existência da obra. Frente à reprodutibilidade no hipertexto, esses dois elementos se desintegram. A perda do valor aurático e da unicidade da manifestação artística, reorganiza a tríade autor-obra-público. No século XXI, há que se pensar a obra de arte não apenas no que se refere à era da reprodutibilidade técnica, mas também a era digital.

Como se verifica, as mídias eletrônicas permitem a interligação de ideias e de contextos diferentes. De forma não linear a leitura se concretiza e as combinações possibilitam gerar novos textos e novas obras. Com isso, por meio das ferramentas tecnológicas que as tentativas de romper com linearidade no meio impresso e o “sonho de Mallarmé”, de dar forma a um livro múltiplo, podem realmente se efetuar.

As configurações visuais incorporadas ao poema não é um aspecto novo. As vanguardas históricas, do início do século XX, são uma prova de que as formas visuais presentes no poema não é um fato recente. O futurismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo pensavam na relação entre o texto e a imagem. Nessa formação híbrida, podemos citar as obras *Page-Objet*, de 1934 e *Poeme-Objet*, de 1935, ambas de André Breton, como exemplos desse encontro entre visualidade e signos verbais. Vale lembrar que os poemas citados neste trabalho não estão corporificados no texto devido à proteção, ou pseudo-proteção, que a tecnologia impõe à poesia. Uma proteção questionável já que o leitor pode interagir com o texto e “fazer” o poema às suas infinitas maneiras. O poema pode ser configurado sem palavras, de modo que a escrita não apresenta um papel superior ao da imagem. A partir dessa perspectiva, Antero de Alda, em *Vocabulário de inverno*, de 1984, abdicou dos signos verbais e explorou o aspecto visual. Esta obra é interessante, na medida em que subverte os valores da poesia tradicional. Quando se pensa no cruzamento palavra-imagem, deve-se lembrar que esse binômio passou por um processo de separação e de fusão de seus respectivos conceitos. Essa separação construiu uma forma binária e hierarquizada de conceber o visual e o verbal. Para Foucault, a indistinção entre esses dois signos perdurou até o fim do Renascimento, em suas palavras:

A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver. O ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz. (FOUCAULT, 2007, p. 59)

Nessas circunstâncias, o entrelaçamento entre imagem e escrita se encontra desmanchado, mas esse rompimento não é definitivo. Uma busca em restabelecer os “vasos comunicantes” desfeitos é encontrada no final do século XIX e início do XX.

Interdependência, similitudes e aproximações são termos que voltaram a ser destacados na caracterização do binômio verbal-visual.

Nesse caso, cabe uma questão: o que legitimaria uma obra como literária ou como plástica, já que a imagem não se restringe ao artista e a palavra não se limita apenas ao poeta? Essa é uma reflexão importante, tendo em vista que há vários trabalhos que se encontram nesse limiar entre a obra plástica e a obra poética. Na nova forma de exposição da poesia ocorre não somente uma harmonia sonora, visual e verbal, mas intelectual também, essa harmonia deve-se ao fato de haver uma necessidade de horizontes intelectuais ao menos parecidos: autor e leitor devem compartilhar experiências mínimas para que a interação e o efeito catártico da poesia se realizem em sua amplitude.

Para Siegfried J. Schmidt, a poesia visual é o espanto do falante perante a própria língua, concretizado em evento estético na frágil fronteira entre percepção ótica e linguística. O poeta visual Heinz Gappamyr distingue a poesia discursiva da poesia visual através de alguns tópicos: ponto de partida da poesia discursiva: percepções, experiências, lembranças; ponto de partida da poesia visual: conceitos e signos; forma linguística da poesia discursiva: frases, estrofes em sequência convencional, paradigmas integrados no sintagma, metáforas, símbolos; forma linguística da poesia visual: substantivos, verbos, adjetivos, advérbios isolados, sílabas; ausência de sintaxe no sentido convencional; ausência de metáforas. Schmidt considera que do ponto de vista linguístico o texto visual é ainda-língua, e do ponto de vista comunicativo é ainda-linguagem; encontra-se na fronteira entre já-língua e ainda-língua, já-sentido e ainda-sentido, ou seja, o texto visual opera no nível metassemântico, não argumentando nem demonstrando, mas sim mostrando o sentido.

Como já fora apontado anteriormente, a presença de formas visuais no poema é antiga, entretanto o termo poesia visual é mais recente. Segundo Menezes “o termo poesia visual é mais específico, refere-se a um fenômeno poético do século XX, em que o cruzamento das linguagens é decorrência direta do panorama visual das grandes cidades e dos meios de comunicação” (MENEZES, 1998, p. 13-14).

Nas experimentações poéticas, os meios digitais possibilitam não só uma gama de manipulações, como também, geram novas formas, constituindo-se como uma ferramenta de criação, é significativo citar o poeta português Antero de Alda. Ele faz um trabalho situado entre o experimentalismo semiótico e alguma iconografia lírica documental. É considerado pela crítica uma referência na associação da poesia, da imagem e dos recursos midiáticos. Antero de Alda tem aberto caminhos novos no que diz respeito à poesia animada por computador, introduzindo várias técnicas de interação e multimídia.

Vários poemas são apresentados, em uma primeira versão, em forma “impressa” e só posteriormente ganham uma animação computadorizada. Diante disso, não se pode esquecer que muitos princípios explorados no espaço virtual já tinham sido adotados no material impresso. O que essas tecnologias fazem é valorizar os princípios concebidos anteriormente, permitindo uma configuração particular da poesia. Assim, encontra-se uma sintonia entre a poesia original, distribuída no papel e a sua tradução para as tecnologias eletrônicas.

Ezra Pound, em *ABC da Literatura* (1981) classifica os poemas em três tipos fundamentais e essa tripartição passa a ser questionada com o advento da poesia em mídias já que ocorre uma fusão e a separação dos elementos se apresenta, muitas vezes, impossível. O primeiro tipo, segundo Pound, é composto por aqueles em que predomina a *fanopeia*: imagens, comparações e metáforas. O segundo tipo é caracterizado pela presença da *meloquia*: música, mesmo dissonante ou antimúsica e o terceiro tem predominância da *logopeia*: “dança das ideias entre as palavras”.

A poesia concreta estabelece uma tensão de palavras-coisas no espaço-tempo citando o “plano-piloto para poesia concreta”, subscrito, em 1958, pelos Campos e Pignatari. Com uma estrutura dinâmica que se dá pela multiplicidade de movimentos concomitantes num realismo total, contra uma poesia de expressão subjetiva. Uma arte da palavra que torna o poema-produto: objeto útil. Caracterizado pela linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso: uma mescla entre fundo e forma. Com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal.

Nessas circunstâncias, torna-se relevante a reflexão acerca de alguns poemas – *Poema Bomba* e *Greve*, ambos de Augusto de Campos e *Dentro*, de Arnaldo Antunes – que exemplificam a existência de uma versão impressa e de uma computadorizada. No *Poema Bomba*, com sua primeira publicação na década de 80, em forma impressa, as letras das palavras “bomba” e “poema” encontram-se distribuídas no espaço de modo a causar uma impressão de explosão. Nessa versão, realizada em preto e branco, a fragmentação dessas duas palavras permite uma inversão das letras, transformando “p” em “b” e “m” em “e” ou vice-versa. Sua transferência para o computador foi acrescida de movimento, som e cor. As letras amarelas, a princípio, encontram-se aglomeradas na região central do espaço, depois começam a se movimentar e se dispersam para fora da tela. Saltando de um fundo vermelho, os signos verbais se apresentam como fragmentos de uma explosão, em uma melodia contínua de desintegração e reunificação das partes. O som acompanha o movimento das letras, alternando-se na emissão repetida das palavras “poema” e “bomba”. Nos poemas apresentam-se variações ao nível da expressão que conferem à relação sígnica uma motivação pouco usual: assim, o “poema-flutuante” flutua, o “poema-elástico” estica, o “poema ao vento” voa, o “poema-reflexo” reflete, o “poema de passagem” passa... A programação do poema e do objeto pelo conteúdo da sua expressão pode estar enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia pode revelar.

O outro poema de Augusto de Campos, *Greve*, foi impresso originalmente em 1961. Sobre uma folha branca encontramos a palavra “greve” repetida várias vezes e grafada em letras pretas. O poema se completa na sobreposição da transparência de uma outra folha preenchida com as seguintes palavras: “arte longa vida breve escravo se não escreve escreve só não descreve grita grifa grafa grava uma única palavra”. É através do encontro das duas páginas que o poema revela o seu sentido. Na versão computadorizada desse mesmo poema, um elemento novo se faz presente: a cor. Com um fundo azul, a mesma seqüência de palavras, que agora se faz com letras brancas, alterna-se entre o aparecimento e desaparecimento, ao fundo, da repetição da palavra “greve”, grafada em vermelho. O contraste dessa cor, imersa em um movimento de presença e ausência da palavra, cria um estado de alerta e causa a impressão de uma

interdição da situação. A “greve” converge à atenção para os encontros e desencontros dos signos verbais. Vigilante e resistente a “greve”, portanto, complementa o sentido do poema.

Décio Pignatari diz que: “A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas do que da literatura” (PIGNATARI, 2005, p. 09) e os concretistas exploram essa interação de maneira maravilhosa. A poesia concreta acaba com o símbolo, o mito, com o mistério. É o mais lúcido trabalho intelectual para a intuição mais clara da poesia, acaba com as alusões, com os formalismos nirvânicos da poesia pura, tornando a beleza ativa, não feita para a contemplação, mas para a interação.

A poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. A mudança no suporte, ligada à evolução da poesia – cantada na Grécia pelos Aedos e Rapsodos, ganha materialidade com a escrita e com a imprensa, no momento sai do papel e ganha outro espaço – mídia, publicidade, etc.

Já o poema *Dentro*, de Arnaldo Antunes, foi publicado primeiramente no livro *Tudos*, 1990, em branco e preto. Na composição e decomposição da palavra “dentro” e “centro” o poema se estrutura “de dentro, entro, centro sem centro”. As palavras se encontram em um processo de distorção. Neste momento, nota-se uma tentativa de se criar um volume circular para a forma do poema e uma preocupação em explorar o aspecto tridimensional. Em três novas versões, presentes no livro *Nome*, o poema sofre transformações. Os limites que o plano bidimensional do papel pode manifestar são superados no mundo digital. Diante das novas tecnologias eletrônicas, Arnaldo Antunes relata:

O que mais me seduz na relação com o computador em si não é a maior facilidade ou a maior velocidade de poder realizar coisas que eu podia realizar sem o computador, e sim o novo repertório mesmo de recursos disponíveis. São recursos que não poderiam existir se não fossem a partir daquele advento. Coisas que você nunca poderia realizar se não fosse com o auxílio do computador. Isto é o mais fascinante e o que me fascina: fazer, criar realmente a partir dele. (ANTUNES, *apud* ARAÚJO, 1999, p. 108)

Dessa maneira, percebe-se como o suporte digital apresenta ferramentas singulares para a ordenação do poema. Através do computador é possível criar, recriar e unir em um mesmo suporte a imagem, a palavra, o som, o movimento e a profundidade.

Os poemas citados acima são exemplos da transposição da obra de um suporte impresso para um meio digital. Assim, frente às novas possibilidades de criação, o poema ganha novos recursos e assume novas formas. No entanto, muitos ideais preconizados no poema impresso são conservados pelo suporte eletrônico. Com isso, pode-se dizer que nesse entrelaçamento de ideais, os suportes digitais se apresentam como uma extensão dos princípios pré-concebidos na forma impressa. O novo corpo que o poema ganha sistematiza as variadas possibilidades de experimentação que essas novas ferramentas permitem estruturar. A poesia que sempre foi considerada o “gênero lírico” agora pode ser lida como “gênero usual”: poemas objetos recolocam a poesia dentro da realidade, tiram a poesia da estante empoeirada e a levam para o contato corpo a corpo com o leitor. O apelo que se dá através da interatividade traz o não-usual para o mundo de hoje.

O poema interativo será sempre novo, a dimensão poética do “autor” jamais será alcançada pela proeminência de um número infinito de ações, leituras e re-leituras. Percebe-se um vale-tudo com muita criatividade, uma abertura na percepção das coisas que permite novos sentidos à moda do leitor. A sensação do momento é criar, romper, ter opinião diante do potencial poético lançado à rede mundial de computadores todos os dias, cada poema se torna único e porque ele é diferente do que aquele que o poeta fez.

Antes de uma conclusão, é importante lembrar que não se pode pensar a poesia a partir de uma perspectiva evolucionista, ou seja, em compreendê-la sob um espectro contínuo e progressivo de desenvolvimento, pois, do contrário, se cometeria no equívoco de acreditar que a tecnologia eletrônica seria o ápice do processo de evolução. Uma prova disso, é que muitas ideias já foram postas anteriormente, tanto no que diz respeito ao convívio mútuo da linguagem verbal e visual, quanto na tentativa de criar

um volume dentro da bidimensionalidade do papel. O que se permite pensar, por fim, é no advento da era digital como um meio capaz de agregar novos elementos e de potencializar a forma poética. Para finalizar um assunto que ainda engatinha coloca-se uma questão a ser respondida interativamente: Como seria cooperar com Camões refazendo “Os Lusíadas” no computador? A proposta está lançada.

Referências

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, vídeo poesia*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Augusto. *Noigandres*. Vol. 2. São Paulo: 1955.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Jose Paulo Paes. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.



1º CIELLI - Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários
4º CELLI - Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários

Universidade Estadual de Maringá – UEM

Maringá-PR, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – *ANAIS - ISSN 2177-6350*
