



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p124-139>

Poesia digital: passagens e articulações intersígnicas

Digital Poetry: passages and intersign articulations

*Ângela Cristina Salgueiro Marques**
*Ângela Maria Salgueiro Marques***

RESUMO

A origem do poema pode ser associada à poesia concretista, embora uma parte significativa desse gênero tenha se desenvolvido a partir de experimentos combinatórios que seguiram vanguardas baseadas em códigos matemáticos e combinatórios. A aplicação do hipertexto a sua estrutura possibilita o desdobramento da obra em diagramas de múltiplos devires que permitem passagens entre matrizes lógicas e experiências sensorio-comunicativas. O objetivo deste artigo é mostrar como, na poesia digital, há uma complexa reconfiguração entre linguagens e tecnologias, concentrando-se em alguns de seus primeiros movimentos de experimentação. Para tanto, amparadas pelas reflexões de Antônio (2002), Domingues (1997), Risério (1998), Machado (1993), Ferreira (2008), Menezes (1996) e Plaza (1987), entre outros, privilegiaremos algumas das transformações pelas quais passou a poesia no século XX, mapeando propostas e iniciativas inovadoras que podem ser apontadas como precursoras da poesia digital e das relações intersígnicas que ela promove.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia digital; Poesia concreta; Textualidades eletrônicas; Visualidades; Linguagem

ABSTRACT

The origin of the poem can be associated with concrete poetry, although a significant part of this genre has developed from combinatorial experiments that followed vanguards based on mathematical and combinatorial codes. The application of the hypertext to its structure enables the work to be broken down into diagrams of multiple becomings that allow passages between logical matrices and sensory-communicative experiences. The purpose of this article is to show how, in digital poetry, there is a complex reconfiguration between languages and technologies, by focusing on some of its first experimental movements. To achieve this objective and supported by the reflections of Antônio (2002), Domingues (1997), Risério (1998), Machado (1993),

* Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Belo Horizonte – MG – Brasil – angelasalgueiro@gmail.com

** Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Faculdade de Letras (Literatura Comparada) – Belo Horizonte – MG – Brasil – amsmarques@yahoo.com.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

Ferreira (2008), Menezes (1996), Plaza (1987), among others, we will favor the main transformations poetry was submitted to twentieth century, by mapping innovative proposals and initiatives that can be pointed as precursors to digital poetry and the intersignical relations it promotes.

KEYWORDS: Digital poetry; Concrete poetry; Eletronic textuality; Visualities; Language

Introdução

A poesia digital apresenta uma história marcada por precursores preocupados em integrar a lógica matemática e algorítmica à percepção sensorial criada em torno das novas poéticas tecnológicas. Poetas e matemáticos aglomeraram-se em torno de projetos que buscam transpor “signos materiais” para a imaterialidade do signo no campo digital. É interessante lembrar que, antes da digitalização, o poema já carregava traços de interatividade (poema objeto) e de imaterialidade (poema sonoro). Experiências pioneiras realizadas sobretudo pelos poetas concretistas promovem um intercâmbio entre diferentes áreas do conhecimento humano, permitindo que a matéria se transforme em impulsos eletrônicos e, com isso, ganhe mobilidade, hibridismo e novas dimensões de espacialidade.

A poesia digital, assim como a videopoesia, a holopoesia e a poesia sonora, faz parte do que o artista Eduardo Kac (1996) chama de poesia dos novos meios eletrônicos (*new media poetry*). Ela expressa, de maneira criativa e inovadora, os resultados da hibridação de linguagens diversas como palavra, som e imagem. A interseção entre esses três elementos comunicacionais recebeu de Haroldo de Campos (1992) e Décio Pignatari (1987) o nome de arte “verbi-voco-visual”. A tridimensionalidade é outro fator que possibilita maior ludicidade na interação autor-leitor, mediada pela interface gráfica do programa, que permite que as palavras “fltuem” num rearranjo permanente e nos desafiem com enigmas inusitados. Essa interatividade atinge tal ponto de imbricação que o “título” de autor se dilui entre as atualizações sofridas pelo texto.

O texto de um poema digital pode ser entendido, em um primeiro momento, como uma construção matemática. A matematização do texto, segundo Machado, “[...] 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 definidos por um algoritmo combinatório.” (1997, p. 146). O envolvimento entre a matemática e a poesia desperta o interesse por um fazer poético mutante, dinâmico, em constante entrelaçamento e passagem entre códigos. Sob esse aspecto, o poema digital existe como potencialidade, permitindo um largo número de experimentações, metamorfoses e, principalmente, atualização de devires (DELEUZE, 1974). O processo de escritura de um poema digital não é dado de antemão e, sim, resulta de um diálogo, de uma troca entre o artista e aqueles que interpretam e experienciam sua obra por meio de uma interface de acesso produzida com os meios eletrônicos: programas que lhes conferem

diversos modos de manipulação, navegação (percurso), fluidez, transformações animadas e sonoras etc. Sob esse aspecto, o texto verbo-audiovisual é “[...] um campo de possíveis, de que o sujeito enunciator apenas fornece o programa e o sujeito atualizador realiza parte de suas possibilidades.” (MACHADO, 1997, p. 146).

As mensagens e os sentidos se criam na medida em que o leitor/espectador percorre a obra, isto é, caminha por suas “dobras”, explorando um texto “[...] móvel, caleidoscópico, que mostra suas facetas, gira, dobra-se e desdobra-se à vontade diante do leitor.” (LÉVY, 1996, p. 44). Essa organização topológica do texto, o hipertexto, confere à poesia digital uma de suas principais características: a mutação de conteúdo, forma, dimensão e modos de leitura, criando um tipo de escritura similar ao nosso fluxo de pensamento, topológico, dinâmico, que se utilize de imagens, de “ruídos”, de falhas e, principalmente, de surpresas. A multiplicidade de percursos de leitura propaga a virtualização do texto poético ao infinito. É importante destacar, desde já, que a noção de virtual que aqui utilizaremos não se baseia no princípio do “irreal”, mas sim do “estranhamento”, do “inesperado”, o que leva ao questionamento e ao devir. Alliez (1996) afirma que a virtualização coloca uma nova questão, passa de uma solução dada (atual) a um novo problema. A virtualização é, segundo ele, um dos principais vetores da criação de realidade e de imprevistos, pois promove a desterritorialização, uma problematização complexa do atual, do “aqui e agora”, para um “além-daqui”.

A poesia digital pode ser experimentada por interfaces, superfícies de contato que permitem o diálogo-passagem entre a linguagem sensível (*poiésis*) e a inteligível (conceitos, fórmulas). Além disso, apresenta uma dimensão estética que não se reduz a um fenômeno de mero fluxo de dados, mas revela uma estética comunicacional, pois a experiência proporcionada pela poesia digital consiste em uma combinação entre a manipulação dos meios, a criação de produtos e enunciados que estabelecem um diálogo com a sociedade, e a articulação entre narrativas, sensações e formas de experimentação (VOS, 1996; BRASIL, 1998; FERREIRA, 2008; VALLIAS, 2009).

O objetivo deste artigo é mostrar alguns processos iniciais de criação de poesia digital, em que se buscava reconfigurar a relação entre as linguagens (verbais, não verbais, matemáticas, poéticas etc.) e a tecnologia dentro das mensagens tecno-poéticas produzidas por dispositivos tecnológicos. Utilizamos aqui o argumento elaborado por Guimarães, para quem tais dispositivos permitem a elaboração de tecno-poéticas como experiências resultantes de ligações inéditas entre técnicas e conceitos, “[...] entre fenômenos perceptíveis e modelos inteligíveis.” (2002, p. 149). Ao dialogar com

Liotard (1993), esse autor aposta em uma experiência estética produzida a partir de uma interface homem-máquina em que a fruição sensível configura uma comunicação geradora de “[...] novas tecno-poéticas, como forma de conhecimento e como instrumento de transformações sociais.” (GUIMARÃES, 2002, p. 150).

Para alcançar nosso intuito, privilegiaremos as transformações pelas quais passou a poesia no século XX, mapeando propostas e iniciativas inovadoras que podem ser apontadas como precursoras da poesia digital.

1 Formas e configurações da textualidade eletrônica

As tecnologias digitais exigem dos códigos matemáticos uma peculiar capacidade de conversão, hibridação e expressividade. A compactação da linguagem em estruturas menores (mas não menos significativas), capazes de percorrer distâncias num piscar de olhos, levou a um intenso “[...] trânsito de informações entre suportes, interfaces (conexões, contatos), conceitos e modelos.” (PLAZA, 1993, p. 75).

De acordo com Virilio, as tecnologias digitais tornaram o espaço reduzido a “pontos sem dimensão”; e o tempo a “[...] instantes sem duração, controlados digitalmente por algoritmos de uma linguagem codificada.” (1994, p. 88). Isso significa que digitalizar é aumentar o leque de possibilidades de se “operar” (ou manipular) linguagens e, conseqüentemente, inaugurar novos caminhos de percepção e de produção de sentidos. A serviço da arte e da concepção de novas poéticas digitais, a tecnologia e seus processos de digitalização têm a tarefa de instaurar uma zona de hibridação, um espaço intersticial de passagem “[...] que faz a dobra do humano/não-humano, desterritorializando nossa percepção antes de reconectá-la a outros possíveis.” (COSTA, 1997, p. 65). A interface com o pensamento deleuziano acerca do acontecimento é instigante: Costa (1997) sugere que a combinação de linguagens e percursos de leitura promove acontecimentos nos quais a incompletude, a latência e a coabitação de temporalidades heterogêneas expande a potencialidade das linguagens e produz outros agenciamentos enunciativos, outros recursos semióticos e outras linhas de fuga.

Segundo Vallias (2009), a obra digital possui uma tecnopoética que opera por meio da elaboração de acontecimentos diagramáticos. Segundo Deleuze, “[...] as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos”, e quando “[...] um conjunto de linhas diversas funcionam ao mesmo tempo” (2013, p. 47), temos um diagrama. “O diagrama é o conjunto operatório das linhas e zonas, dos traços e

manchas, cuja operação pode sugerir ou introduzir possibilidades.” (DELEUZE, 1974, p. 104). Os acontecimentos que decorrem das operações feitas no diagrama ganham existência nos intervalos entre o controle e o inusitado, entre o que está dado previamente e a contingência da experimentação. A recepção e experimentação de uma obra digital (ou virtual) torna possível buscar aquilo que está além do que foi predefinido pela matriz: permite encontros inusitados, rupturas, coabitação de tempos, linguagens e diferenças (LYOTARD, 1993).

A passibilidade permite o envolvimento dos sujeitos em experiências dotadas de uma intensidade capaz de suplantar o conceito lógico embutido no modelo. Parente (1993) identifica o perigo da interatividade quando ela não consegue ultrapassar uma relação comunicativa do tipo sensorio-motora entre o homem e a máquina. Essa relação suprime impulsos criativos do sujeito, pois, quando a interatividade não passa de um mapa a ser seguido à risca, quando elimina o imprevisível da troca sígnica, compromete a alteridade, a polifonia e reduz o processo comunicativo a algo desprovido de *poiésis*.

A participação do leitor/espectador na realização de um poema digital pode ser comparada à interligação de palavras, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras etc. Como mencionamos anteriormente, Vallias (2009) compreende essa costura como justaposição de elementos heterogêneos, apresentando-nos a imagem do diagrama. Para Vallias (1996) e Rosenberg (1996), o poema digital é um diagrama aberto e dinâmico, uma rede de reciprocidades que se expande de maneira labiríntica e se projeta para fora da página, formando uma teia na qual se entrecruzam e se justapõem informações sonoras, gráficas, textuais, cartográficas, entre outras. A poesia diagramática pode ser vista como um exercício de justaposição interativa: justapor palavras sobre palavras é usar os *links* do hipertexto, o que produz novos significados e legibilidades por meio de camadas diagramáticas que “[...] podem apresentar as palavras simultaneamente (gerando ilegibilidade) ou separadamente, de acordo com a escolha intencional deste ou daquele fragmento específico.” (ANTONIO, 2002, n.p.). No diagrama, informações são conectadas, sentidos são produzidos em estruturas que se agregam infinitamente a outras (SANTAELLA, 1993): transformados em dígitos, sons encontram-se com imagens que, por sua vez, juntam-se a textos e signos de natureza diversa. O diagrama elabora todas essas linhas em um discurso híbrido, aberto e imprevisível que convida o leitor a apropriar-se de um texto em constante movimento (MACHADO, 1993). Sob esse aspecto, o poema digital resulta da atividade de elaboração de novos regimes discursivos e estéticos (FERREIRA, 2008).

Os artistas não ignoram a imensurabilidade de possíveis contidos numa matriz algorítmica ou no banco de dados de um computador, mas sabem que é importante se desvincular dos “mapas” indicativos e previsíveis oferecidos pelos programas de *software* que utilizarão em seus trabalhos, estabelecendo passagens entre a lógica e o inusitado (LYOTARD, 1993; COSTA, 1997). A esse respeito, Plaza considera que produzir ícones com os meios é “[...] relacionar a materialidade da infraestrutura com a consciência sígnica como superestrutura: os suportes são substratos físicos do mundo, enquanto os signos são substratos fenomenais da consciência.” (1993, p. 86). O que existe entre homem e máquina é uma interface, uma amplificada superfície de contato, que permite um constante fluxo interativo ou permuta entre esse par dialógico (DOMINGUES, 1997). Nesse sentido, o tecno-poético nos oferece derivas, desvios e limiares em sua névoa de virtualidades e devires.

2 Um poema-acontecimento

Quando lemos um poema (digital ou não), atualizamos algo que só existia como potência ou virtualidade. Somos atingidos por sensações que nos “deslocam”, nos instigam, passam por nós, deixam rastros e aguçam nossa sensibilidade. O acontecimento é a força, a intensidade que acompanha a atualização de uma obra. Para Deleuze (2013), a intensidade pode ser definida como uma passagem, uma mudança que desloca pontos de vista, criando algo que não estava dado anteriormente, mas que existia como potencialidade. A potência do acontecimento consiste em produzir fluxos “[...] que entram em relações de corrente, contracorrente, de redemoinho com outros fluxos [...]” (p. 17), fazendo reverberar questões que, por sua vez, existem na confluência de diversas linhas e movimentos.

Dessa forma, o acontecimento se dá no exato momento em que forças criativas agem sobre uma determinada obra ou objeto, fazendo com que entremos em contato – por meio dos signos – com a imaterialidade inerente ao campo da experiência semiótica, da experimentação. Para Brasil, “[...] a noção de acontecimento é aquela que pode ligar o signo à experiência, o sensível ao inteligível, articulando, numa só chave, aquilo que é de natureza psicossocial, ao que é de natureza verbal.” (1998, p. 4).

Stéphane Mallarmé renovou o fazer poético quando, em 1897, publicou o poema “Um Lance de Dados”. Nele, o poeta utiliza o espaço oferecido pela página em branco para abrir “[...] um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para

o qual converge a experiência da música, da pintura e dos modernos meios de comunicação.” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1991, p. 26). Esse poema pode ser considerado um poema-acontecimento na medida em que instiga o leitor a encontrar novas maneiras de extrair sentidos de uma estrutura que, além de ideogramática, é dinâmica, polissêmica e polimórfica. Mallarmé estava à procura de um texto ideal, infinito e renovado a cada dobra, a cada aposta aleatória feita pelo leitor.

“Um Lance de Dados” é visto por muitos como precursor da reinvenção do espaço ocupado pelo poema (BENJAMIN, 1991; RISÉRIO, 1998; SANTAELLA, 2007; MENEZES, 1996). A estratégia estético-estrutural que Mallarmé utilizou para aproveitar o espaço da página em branco escandalizou sua época e se constituiu em vanguarda para seus sucessores. Segundo Machado, trata-se de um poema revolucionário, um poema-constelação que “[...] logra reinterpretar sob novos parâmetros a gramática, a sintaxe, a disposição gráfica, o sentido e a própria razão de ser do poema.” (1993, p. 166). Ressaltando a maneira da disposição das palavras desse poema na página, o poeta Augusto de Campos considera a dinamicidade e a fluidez extática das palavras na superfície branca do papel o “[...] elemento básico da nova ordem expressiva da formulação poética, que repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens.” (1991, p. 178).

No poema de Mallarmé, as linhas escritas se espalham pelo meio, pelo topo e pelo final da página, sem contar com a disposição do texto em dois blocos separados pela dobra central do livro, mas que se interceptam e se imbricam no momento da leitura. Tal disposição na página ressaltaria “o subir ou descer da entonação” (CAMPOS, 1991, p. 151). Os brancos representam o silêncio, da mesma forma que a espacialização da página e os diferentes tipos de letras misturados representam o “ruído” do poema e sua “visualidade diagramática” (SANTAELLA, 2007, p. 341).

Um empecilho, no entanto, colocava-se no caminho do poeta: o suporte. Mallarmé sabia que o máximo de deslinearização que conseguiria ainda seria uma nova disposição topográfica das letras sobre a página. Para que a mecânica combinatória do poema fosse colocada em movimento, “[...] ele deveria ser estruturado como um objeto tridimensional, em que a coordenada de profundidade funcionaria como estoque potencial de palavras ou frases que se poderiam permutar durante o ato de sua realização do poema.” (MACHADO, 1993, p. 168).

Os computadores e suas interfaces gráficas se prestam à tridimensionalidade, à transformação do texto em algoritmos, a vários tipos de arquitetura textuais e vão além:

estão aptos a realizar o sonho da representação do movimento, do virtual, do simultâneo e do eternamente mutante. Quando percorremos a topologia do hipertexto, estamos mergulhando na concretização do projeto de Mallarmé.

3 OULIPO e Alamo: união entre matemática e poesia

Raymond Queneau, em sua obra *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), apresenta a pedra edificadora do grupo francês de pesquisa de literatura experimental, OULIPO (*Ouvroir de Littérature Potentielle* – Oficina de Literatura Potencial), que tinha o matemático François Le Lionnais como cofundador (MACHADO, 1993). Queneau selecionou 10 sonetos, a partir dos quais o leitor poderia, à vontade, substituir cada verso por um dos outros nove que lhe correspondessem (DONGUY, 1997). Dessa forma, o leitor poderia compor 100 trilhões de poemas diferentes que respeitassem todas as regras de organização do soneto (poesia que recebeu o título de poesia exponencial).

O OULIPO pode ser considerado o grupo precursor nas pesquisas relativas à poesia digital. Ele se empenhou diretamente na definição de uma matemática do texto literário (BOOTZ, 1996). Lionnais defendia a “escolha” como a saída do cerco da mecanização e do automatismo que então invadiam o ato de criação. Os primeiros trabalhos de poesia digital se restringiam a submeter textos à mera contagem e identificação de estruturas semânticas, porque se acreditava que a originalidade de um texto estava na escolha das palavras e vocábulos por parte do escritor. Logo em seguida, vieram os programas permutatórios, os quais trocavam palavras de lugar numa frase, interpolavam versos, substituíam letras, aplicando conceitos matemáticos para construir e desconstruir poemas (a escritura em contínua transformação desenvolvida por Mallarmé). Bense (1964) chama de poesia artificial aquela que procura conferir uma solução estatística, estrutural ou topológica a parâmetros textuais gerados pela máquina. A ela se oporia a poesia natural, que exprime a vivência, sentimentos, lembranças, imaginação e conceitos de um eu lírico (o que não exclui a precisão matemática utilizada na construção do poema). Mas será que é possível uma rigorosa separação entre essas duas formas de poesia? Bense não afirma que a poesia digital provoca a supressão da subjetividade criadora, mas fez questão de frisar a invasão da impessoalidade combinatória no discurso poético.

O que mais interessou aos Oulipianos foi compor um texto literário seguindo regras ou restrições específicas (anagramas, palíndromos, heterogramas, traduções,

lipogramas etc.). A lógica da restrição tornou-se uma ferramenta estratégica em seu trabalho. Assim, os escritores que integraram o Oulipo impuseram-se uma tarefa fundamental: inventar novas estruturas, formas ou constrangimentos, capazes de permitir a produção de obras originais. Podemos citar um exemplo de exercício ligado ao OULIPO, com autoria de Raymond Queneau. No livro *Zazie dans le métro* (1959), Queneau cria palavras novas, indiscretas, resultantes de neologismos, registros de oralidade e hibridizações de idiomas. A ambiguidade que encontramos na obra reflete um processo que nunca se fecha, que está sempre sob o signo da insegurança, causando, pela transcrição fonética, um estranho efeito sobre nós, na medida em que o leitor não reconhece as palavras que lhe são familiares e corriqueiras. Esse sentimento de estranheza também pode ser percebido como um tipo de agressão, pois desloca a ordem natural de construção de sentido a partir da leitura de um texto. Os exercícios de Queneau reafirmam como o OULIPO transforma o constrangimento das regras em fluxo criativo que aciona o devir da linguagem em suas várias possibilidades acidentais.

A parceria entre poetas e matemáticos fez surgir também outro grupo, em 1972, originado do OULIPO: o ALAMO (Atelier de Literatura Assistida pela Matemática e por Computador), com objetivos semelhantes ao OULIPO, ou seja, utilizar “[...] a capacidade combinatória das máquinas para fazer produzir um número fabuloso de poemas, frases ou pequenas narrações a partir dum vocabulário de base e de algumas regras sintáticas.” (LÉVY, 1996, p. 62).

4 Na trilha de Mallarmé

Para o poeta Haroldo de Campos, o poema *Isso é Aquilo* (1962), de Carlos Drummond de Andrade, é o marco inicial da linhagem brasileira que seguiu a trilha aberta por Mallarmé: “[...] poema lúdico e visual, já sob a influência nítida da poesia concreta, lançada publicamente em 56, a influência de Mallarmé se deixa explicitar até emblematicamente, no jogo irônico em torno da palavra *ptyx*.” (CAMPOS, 1997, p. 263). Buscando o poema como resultado coletivo e anônimo – experimento em processo –, a poesia concreta repensou o próprio código, sua função poética ou mesmo seu modo de operação: há hibridação e passagem entre verbal e não verbal, uma “comunicação transdutora” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 107) de formas e códigos, um contínuo fluxo poético.

No Brasil, a poesia concreta aproximou, não só no plano do poema, mas também no da poética, o encontro simultâneo de caracteres ideográficos (ideogramas japoneses, por exemplo) com signos e símbolos de origens, formas e cores as mais diversas. Ao tentar levar adiante o projeto de Mallarmé, a poesia concreta “[...] rompeu com os elos residuais do discurso (poemas da fase minimalista, da estrutura geometricamente controlada), convertendo-se, monadologicamente, numa tensão de palavras-coisas no espaço tempo.” (CAMPOS, 1997, p. 264).

A poesia concreta buscava o “poema-produto, o objeto útil, as palavras-coisas” e a poesia digital traduz-se como poema-processo, o poema em eterna construção “laboríntica” (VALLIAS, 1996). Como exemplos de poesia concreta que influenciaram os processos de criação da poesia digital, destacamos os poemas *Quasar* e *Pulsar*, ambos de Augusto de Campos. Os dois textos fazem parte da série “stelegramas”, de 1975. Ambos compõem a obra de Júlio Plaza, a *Caixa Preta*, inspirada em trabalhos de Marcel Duchamp (a Caixa Verde, de 1934, e a Caixa-Valise, de 1938-41). A *Caixa Preta* é, como o nome indica, uma caixa contendo folhas impressas, cartões, um disco de Caetano Veloso com poemas “musicados” de Augusto de Campos, *displays* e objetos plástico-poéticos para montar. Risério (1998), ao analisá-la, aponta já dois conceitos de extrema importância para pensarmos a poesia digital contemporânea: a inesgotabilidade de sentidos e de virtuais a serem atualizados e a importância da experiência dupla de construção e fruição da obra, tanto por parte do autor quanto do coautor.

Nos anos 1980, os trabalhos de Augusto de Campos passaram das mídias gráficas para as holográficas, infográficas e painéis eletrônicos, configurando, ao longo do tempo, as marcas das passagens das formas poéticas concretas às digitais. Veremos alguns aspectos dessa transposição logo a seguir.

5 Poemas por vir

Uma das primeiras experiências relacionadas à aplicação das novas tecnologias digitais no campo da arte e da linguagem é a holopoesia. A holografia foi uma das primeiras interfaces poéticas utilizadas no âmbito das tecnologias modernas de tratamento da palavra (DONGUY, 1997). O holopoema é construído com a luz paralela do laser num espaço virtual de três dimensões; ele é “[...] organizado não linearmente num espaço imaterial tridimensional, criando um evento espaço-temporal: evoca processos de pensamento e não seus resultados.” (KAC, 1996, p. 186).

No Brasil, Eduardo Kac e Augusto de Campos contaram com a valiosa ajuda do hológrafo Jonh Webster para transformar o poema REVER (o segundo R espelhado), de Augusto de Campos, em um holopoema no ano de 1981. Mas o hológrafo que mais fez sucesso entre os poetas e artistas paulistanos – entre eles Pignatari, Julio Plaza, Wagner Garcia e Augusto de Campos – foi Moysés Braumstein, que, não raro, oferecia parceria nas criações holográficas desses artistas. O primeiro holopoema, fruto da parceria de Augusto de Campos e Moysés Braumstein, foi *LUZMENTEMUDACOR*, em 1985, sendo que a versão holográfica foi de Julio Plaza. A grande exposição coletiva dos artistas de São Paulo foi organizada em 1987, sob o título de *Idehologia, ou “IdéHOLOGie”* (KAC, 1996).

Eduardo Kac, quem primeiro utilizou o termo holopoesia, trabalha com a fragmentação da letra, escolhendo letras de diferentes tamanhos que não seriam nem uma palavra e nem uma imagem, mas algo instável e que depende, para criar sentido, do constante deslocamento do olhar. Diante da escritura tridimensional (potencial) do holograma, o leitor “[...] precisa mover-se ao redor do texto e descobrir significados e conexões que as palavras estabelecem no espaço vazio [...]” (KAC, 1996, p. 189), dando lugar a “[...] um texto onde as palavras não estão mais arranjadas por nexos absolutos de linearidade e cujas relações sintáticas encontram-se em permanente transformação.” (MACHADO, 1993, p. 167).

Da holografia realizada em espaços fechados e galerias de arte, a poesia ganhou as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro por meio de painéis luminosos, videotextos, néon e lasers. O poema *Quasar*, de Augusto de Campos, foi apresentado em painel luminoso no mês de outubro de 1982. *REVER* foi mostrado sob a forma de poema-laser na Avenida Paulista. Mas, segundo Donguy, é o poema *Cidade City Cité* (1963) – também de Augusto de Campos –, longo texto linear que mistura várias línguas em que as palavras estão coladas umas às outras, “[...] que será o lugar de todos os experimentos, principalmente sob a forma de painel luminoso com sonorização, em 1991, na Avenida Paulista.” (DONGUY, 1997, p. 261).

Além da holopoesia e das intervenções poéticas nas ruas, temos também a videopoesia, que apareceu em 1969, pelas mãos do poeta visual Ernesto Melo e Castro. Segundo esse poeta (1996), o uso do vídeo como forma de expressão artística está intimamente ligado ao complexo tipo de tempo que ele oferece ao poeta e ao leitor, gerando uma nova leitura poética, atravessada pelo ruído e sua potência sensorial de gerar novas legibilidades e inteligibilidades. Essas diferentes experimentações

evidenciam o poema como um organismo vivo, aberto, que se expande em forma diagramática e caótica, mas que produz acontecimentos inusitados e interfere na produção de regimes de visibilidade que perturbam um *sensorium* consensual, investindo em atualizações e polifonias interativas.

Considerações finais

As tecnologias digitais oferecem ao espaço de realização e virtualização do poema a possibilidade de se demandar de seus fruidores a construção de um percurso, uma escolha de produção de sentido, atualização que promove a aparição de híbridos singulares. “Criar em arte digital é superar o programa inscrito nas memórias tecnológicas, isto é, aproveitar a margem de indeterminação qua a máquina oferece” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 123). O caráter híbrido do poema virtual não se esconde atrás de (per)mutações entre letras e números. Ele se encontra justamente no encontro entre os signos verbais, desenhos, sons, fotos, rabiscos e animações. Tal encontro é possibilitado pelos aspectos hipertextuais da escrita (MENEZES, 1996; ROSENBERG, 1996). O intercâmbio e a hibridização incessante entre mensagens, códigos, sensações e discursos cria eventos nos quais o leitor/coautor age entre camadas de linguagem, interferindo em suas imbricações dialógicas e acentuando as passagens entre códigos, potencializando, assim, a imprevisibilidade e a incompletude da obra processual.

A materialidade da poesia digital não é dada e, sim, construída por meio de acontecimentos que transformam dados e linguagem binária em presença sensível, cada imagem, gráfico, cor ou som é tradução – ou transdução, de acordo com Plaza (1987) –, passagem, movimento, mutação. Assim, Plaza e Tavares (1998) consideram que a transdução permite entender a arte como fluxo, como dissipações, regenerações, desordens e reordenações vividas em diálogos tecnologizados que ampliam o campo sensível e visível daquele que inventa com as tecnologias eletrônicas.

As poéticas digitais apontam para uma estética influenciada pelo híbrido, pela dinamicidade, pelo diálogo entre as intenções do artista e as atualizações dos leitores/cocriadores, pelo trânsito entre virtual e atual, tecnológico e tecno-poético. A virtualização e a atualização projetam esse interstício para um “além daqui”, contribuindo para a consolidação de uma estética que é da ordem da interseção de linguagens e, sobretudo, do devir e do limiar.

REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, É. **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ANTONIO, J. L. A poesia das mídias eletrônico-digitais, **Ciberlegenda**, n. 8, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36804/21379>. Acesso em: 14 out. 2021.
- BENJAMIN, W. Mallarmé, S. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 190-196.
- BENSE, M. Poesia Natural e Poesia Artificial, **Invenção**, São Paulo, n. 4, dezembro 1964. [fac-símile].
- BOOTZ, P. Poetic Machinations: evolution of French computer poetry, **Visible Language**, v. 30, n. 2, p. 118-137, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em 22 nov. 2021.
- BRASIL, A. **Objetos Híbridos**: por um paradigma estético para a Comunicação. 1998. 119f. Dissertação (Mestrado) – FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, A. de. Poesia, Estrutura. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 150-179.
- CAMPOS, H. de. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, R. da. Do tecnocosmos à tecno-arte. *In*: DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 63-66.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. 360p.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2013. 240p.
- DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- DONGUY, J. Poesia e novas tecnologias no amanhecer do século XXI. *In*: DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 257-271.
- FERREIRA, A. P. Poesia digital e não lugar. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 7, 2008, Brasília. **Anais...** Brasília: UNB, 2008. v. 1. p. 1-10.
- GUIMARÃES, C. O novo regime do visível e as imagens digitais. *In*: CASA NOVA, V.; VAZ, P. (org.). **Estação Imagem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 147-161.

KAC, E. Holopoetry, **Visible Language**, v. 30, n. 2, p. 184-212, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em: 22 nov. 2021.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996. 160p.

LYOTARD, J.-F. Algo assim como comunicação... sem comunicação. *In*: PARENTE, A. (org.). **Imagem-Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 258-266.

MACHADO, A. Hipermídia: o labirinto como metáfora. *In*: DOMINGUES, D. (org.). **A arte no século XXI**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 144-154.

MACHADO, A. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MELO e CASTRO, E. M. de. Videopoetry: theoretical approach to videopoetry, **Visible Language**, v. 30 n. 2, p. 138-49, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MENEZES, P. Poesia Visual: reciclagem e inovação, **Imagens**, n. 6, p. 39-48, 1996. Disponível em: <https://vdocuments.mx/philadelpho-menezes-poesia-visual.html>. Acesso em: 22 nov. 2021.

PARENTE, A. (org.). **Imagem-Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PIGNATARI, D. **Semiótica & Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLAZA, J. As imagens de terceira geração, tecno-poéticas. *In*: PARENTE, A. (org.). **Imagem-Máquina**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 72-88.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva/ CNPq, 1987. 217p.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos Criativos com os meios eletrônicos**. São Paulo: Hucitec, 1998.

QUENEAU, R. **Zazie dans le metro**. Paris: Gallimard, 1959.

RISÉRIO, A. **Ensaio sobre o texto poético em contexto digital**. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1998.

ROSENBERG, J. The interactive diagram sentence: hypertext as a medium of thought, **Visible Language**, v. 30, n. 2, p. 103-117, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SANTAELLA, L. Palavra, imagem & enigmas, **Revista USP**, n. 16, p. 36-51, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25684>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007.

VALLIAS, A. We Have Not Understood Descartes, **Visible Language**, v. 30, n. 2, p. 30-32, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em: 22 nov. 2021.

VALLIAS, A. Arte e tecnologia digital. *In*: SAVAZONI, R.; COHN, S. **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 153-163.

VIRILIO, P. **A Máquina de Visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VOS, E. New media poetry: theory and strategies, **Visible Language**, v. 30, n. 2, p. 214-33, 1996. Disponível em: <https://visiblelanguage.herokuapp.com/issue/110>. Acesso em: 22 nov. 2021.

Data de submissão: 17/06/2021

Data de aprovação: 05/10/2021