UNIVERSIDADE PARIS 8 – LABORATOIRE DE PARAGRAPHE

Trabalho de Pós Doutorado

INTERPOESIA

O ÍNICIO DA ESCRITURA EXPANDIDA

Tutoria

Prof. Dr. Philippe Bootz

WILTON AZEVEDO 2009

Agradecimentos

Agradeço ao Mackpesquisa que através de uma política institucional de fomento, vem contribuiu para que eu pudesse concluir este trabalho, representando a pesquisa interdisciplinar na área da poesia digital, pioneira na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Ao Profº Drº Marcos Rizzoli que com suas palavras sábias não me fez desistir.

À Profª Drª Esmeralda Rizzo pela sua atenção constante e participativa em minha pesquisa.

Ao Profº Drº Phillipe Bootz, um grande amigo e um tutor instigante que me faz ficar inquieto em meu pensamento e nas quase certezas.

Dedico este trabalho

À minha mulher Rita Varlesi, grande mulher que me acompanha, me ajuda e me fez andar de verdade, e que mais que ninguém sabe o que é viver com um artista.

Aos meus filhos Gabriella, Alan e Julia, por me fazer voltar para eles sempre.

E agradeço à duas pessoas importantes que me ajudaram muito para que hoje eu pudesse ter esta pequena reflexão: A meu irmão Celso Azevedo, que me fez adulto em suas traduções, e a minha cunhada Edmea Azevedo que como poeta fico sem as palavras.

"A gente se esquece porque as palavras pensam outras coisas".

(Julia, minha filha de 4 anos – 2007)

INTERPOESIA E ESCRITURA EXPANDIDA

Tive a idéia de escrever este trabalho a partir da necessidade de registrar alguns aspectos conceituais relevantes da produção poética dos meios digitais, desde que Philadelpho Meneses e eu concebemos o Interpoesia e o lançamos em formato de CD-ROM no ano de 2000, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, na I mostra Interpoesia.

Para evitar as "pirotecnias de performance", como diria Paulo Leminski, este trabalho pretende apontar minha trajetória na produção de conteúdo analítico e teórico que chamei de *Poética das Hipermídia*s, caminho decorrente de um fazer desde a criação do conceito do termo Interpoesia.

Assim, a continuidade desta pesquisa e da práxis na produção hipermidiática se fixam como ponto importante no cenário da produção poética brasileira que utiliza suporte digital.

Produzindo criticamente desde a minha parceria com Philadelpho Meneses[1]; hoje, dou continuação a esta produção, com a instituição da qual faço parte, a Universidade Presbiteriana Mackenzie, abrindo as portas para pesquisadores, professores, artistas, poetas e discentes, para integrar áreas não apenas na poética,

[1] Ver, em Textos Complementares 1, texto de Enzo Minarelli em homenagem a Philadelpho Meneses.

mas na criação de índices que servirão para a investigação de outros campos do conhecimento.

TRAJETÓRIA

Eu me encontrava em uma aula de pós-graduação na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em novembro de 1997, comentando a importância do escritor Valêncio Xavier e de sua obra literária maravilhosa: *O Mêz da Grippe*[2].

Em um determinado momento da aula, uma aluna me informou a respeito da abertura, naquela noite, de um evento de Arte e Tecnologia[3] e perguntou se eu não estava interessado em ir. Não respondi de imediato, mas, ao final da aula, me vi convencido a ir até lá.

Quando cheguei ao local, estavam lá artistas, poetas, professores e um público bastante numeroso em prol das performances que iriam acontecer.

---

[2] Valêncio Xavier. *O Mêz da Grippe e outros livros.* Companhia das Letras. São Paulo. 1998. A primeira edição foi em 1981.

[3] 1997 – São Paulo Arte e Tecnologia. Poesia Sonora. Itaú Cultural.

Naquela noite, no Instituto Cultural Itaú, eu reencontrei, depois de mais de dois anos, Philadelpho Meneses. Ele estava em uma sala cheia de fones de ouvido, em que o público podia acessar as poesias sonoras produzidas no mundo inteiro, as quais ele havia reunido com o rigor de sua curadoria, que era sua marca.

Nesta ocasião falei sobre as experiências que estava realizando em meu estúdio com softwares de autoria e sobre o potencial visível que havia nestes experimentos para realizar um novo formato do fazer poético.

Na semana seguinte, Philadelpho veio ao meu estúdio e mostrei-lhe então o que eu estava fazendo com imagens, sons e textos em um software de autoria. Todo aquele movimento disponível em apenas uma mídia o encantou, entusiasmando-o para fazer um trabalho em parceria.

Naquele momento, nascia o Interpoesia. No pequeno estúdio em Pinheiros (SP – Brasil), começamos a trabalhar incessantemente em uma idéia que ainda não tinha nome. Philadelpho resolveu passar para mim poemas visuais que ele já havia realizado e publicado no meio impresso; eu então comecei a pensar em uma forma de traduzir estes poemas para o meio digital.

Vários encontros ocorreram na intenção de obtermos daquele exercício de linguagem um produto de hipermídia.

Depois de dois meses de trabalho, já estávamos presenciando o surgimento de um produto que seria um marco na produção poética hipermidiática no Brasil – quando lembrei que precisávamos de um nome para aquela produção.

Uma semana antes, eu havia entregado a ele o texto "Hiperdesign: Uma Cultura do Acesso", e, diante deste texto, chegamos a pensar no nome Hiperpoesia. Foi quando Philadelpho me perguntou o que eu achava de Interpoesia, e então eu respondi: *perfeito.*

Philadelpho tinha a intenção de colocar na produção hipermidiática seu conceito que ele chamou de intersigno, e eu tinha o interesse em desenvolver ambientes virtuais que apontassem para um novo fluxo de acesso, o hiperdesign.

A criatura agora tinha nome, faltava o sobrenome. E, então, a chamamos de **Poesia Hipermídia Interativa.**

Como falei na introdução deste texto, continuamos a levar adiante esta pesquisa e hoje me sento mais à vontade porque outros trabalhos se encontram prontos para publicação – o que deixa claro que o caminho foi aberto, está traçado e agora, mais do que nunca, nos resta continuar investigando o que estes signos têm para nos dizer.

Como tentarei apontar ao longo deste trabalho, minha preocupação é poder contribuir com o exercício do pensar e do fazer poesia digital. Da necessidade de registrar alguns aspectos conceituais e relevantes da produção poética deste meio virtual, propus-me a relembrar a época em que Philadelpho Meneses e eu concebemos o Interpoesia e como nasceu este trabalho dada a importância das questões levantadas por Philippe Bootz no grupo *Transitoire Observable*, em 2001, no encontro do E-Poetry em Buffalo NY.

Apesar da relevância histórica do Interpoesia, meu trabalho com a poesia digital não começou com este CD-ROM; eu já havia feito uma exposição em 1987, no Clube de Criação de São Paulo[4], onde apresentei pela primeira vez, a Poesia Alegórica. Mais tarde, em fevereiro de 1988, no Museu de Imagem e do Som de São Paulo, apresentei o trabalho Signação, em que apontava o software como uma escritura da imagem fixa. É importante ressaltar que estes dois trabalhos fizeram parte da Mostra Internacional da Poesia Visual, em 1988, [5] e que tive a oportunidade de apresentá-los publicamente a Eugen Gorringer.

Assim, a continuidade dessa pesquisa e sua práxis na produção hipermidiática se fixam como ponto importante no cenário da produção poética brasileira que utiliza suporte digital.

Nada no ambiente digital se manifesta de forma separada, não há re-introdução de elementos caógenos ou redundantes, tudo é fruto de uma escritura programada, uma escritura expandida.

A poesia digital, por incrível que possa parecer, retoma a ritualização da linguagem, isto porque é um fazer pré-programado previsto por sua escritura e é este crédito que a emancipa como novidade, não havendo nem ruído nem estranhamento, pois tudo que está contido em uma programação é pré-concebido, é processo.

---

[4] Tanto esta exposição como a do Museu Imagem e do Som (SP) estão documentados pela Folha de São Paulo da época.

[5] Esta exposição se deu no Centro Cultural Vergueiro – São Paulo, Brasil.

Sendo assim, o poema pode ser desprovido de palavras, a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias, o que é poético é a expansão dos signos, fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência – em mutação constante, uma experiência que não se preocupa em criar fórmulas.

Neste sentido, gostaria de dizer que, depois dos aspectos que pretendo apresentar, o leitor notará que nunca tive a preocupação de meus trabalhos terem um final ou uma finalidade formal do mundo das letras, no sentido do desafio conclusivo, e sim *uma linha que se expande em busca do experimento*.

A poesia digital deixa, a cada etapa, mais evidente que a redundância de suas articulações sígnicas se faz presente como poética, mas não é a redundância promovida pela cultura POP, e sim a exaustão, o excesso, como processo de estranhamento que cria extensões de seus signos sem mais tera necessidades de conter palavras.

CAPITULO 1

UMA ESCRITURA EXPANDIDA

A poesia como objeto de uma cultura impressa e escrita do ponto-de-vista estético sempre nos pareceu algo pronto, encadernado, com capa dura, número de páginas definido, ou seja, todo um processo de editoração por trás deste objeto que possui gênero, estilo e significado cuja resposta muitas vezes não se acha resposta apenas lendo-o.

O novo leitor da poesia digital tem de incorporar a desordem que se faz em seu próprio dispositivo, as sucessivas mudanças que envolvem uma rapidez cognitiva, mudando a hierarquia de sua sintaxe. Isso mobilizou os estudos da poética para formular categorias. Nem do lado do autor, nem do leitor – sem se questionar se estes dois elementos ainda existem neste ambiente – há significados prontos, que mesmo determinados por uma programação, deixam escapar em suas relações hipertextuais todo o sentido de credibilidade e registro para que possa ser validado.

Imagem Jose de Arimateia

O poema de José de Arimatheia (TELES, 1996, p.77), não precisaria ter título; acredito que seja uma das maneiras mais discretas e inteligentes de representar a unidade singular caracterizada pela **digital** humana e o advento da letra primeira do alfabeto ocidental "A", como parte da unidade de nossa escrita. Diante de tal bela idéia, não há como negar que a escritura compartilhou o conceito de unidade e articulação de modelos.

Assim é como vejo a escritura numérica ou, **escritura expandida.**

É interessante como sempre se duvidou das novas relações de conhecimento e linguagem que os atributos da tecnologia – analógica ou digital – trazem e vêm trazendo para a *fala* e para a *leitura* humana. O conhecimento humano que há muito pertence a nossa cognição, não foi suficiente como forma de registro para a memória, pois tivemos de criar outro formato de memória não pertencente mais à espécie humana, mas às nossas criaturas: as máquinas.

É com elas que surge uma prática de comunicação que não precisa mais ser presencial. Só para lembrar, as comunidades primitivas, como as dos índios Navarro, enviavam vodus – informação - nas ervas roliças do deserto, que, por serem leves, eram levadas pelo vento, e eram conhecidas como *thumbleweed*, que, depois, passou a ser uma metáfora de feitiçaria porque esse corpo, em forma de ervas tramadas como uma bola, levava o mal sem que para isso fosse necessária a presença de um índio.

Se a estética da comunicação tem início em 1844 com a disputa de uma partida de xadrez via telégrafo, é inegável, no entanto, que o interesse de artistas e intelectuais pelas novas tecnologias se acentua a partir dos anos 30 de nosso século... (FABRIS, 1997, p.8).

Não há porquê nos sentirmos ameaçados quando suscitamos pensamentos advindos de registros produzidos pela tecnologia, e me refiro aqui a todos os registros

produzidos pela tecnologia, tanto os verbais, sonoros e imagéticos, como aqueles em forma de escritura.

Já que podemos ter acesso, em qualquer lugar e hora, a esses armazéns de signos (arquivos que contêm de maneira parcial e asséptica o conhecimento humano contido em um apertar de um mouse) passou a ser oportuno desvendar esta nova escritura com a qual há muito estamos mantemos contato por meio de videoclipes, vinhetas de televisão, internet, CD-ROM, blog, fotolog e as câmeras de bolso usadas como canetas. Ou seja, o que entendemos hoje por livro, texto e literatura, e suas conseqüências narrativas, não poderão ser analisados pelos novos suportes digitais – hipermídia – se não voltarmos a nossa atenção para a necessidade maior que o ser humano tem em produzir escrituras com ou sem "o sangue de seu próprio corpo", na intenção de lançar o exercício do efêmero em forma de eterno.

Segundo Platão, em *Fedra*, quando Hermes – ou Thot, suposto inventor da escrita – apresentou sua invenção para o faraó Thamus, este louvou tal técnica inaudita, que haveria de permitir aos seres humanos recordarem aquilo que, de outro modo, esqueceriam. Mas Thamus não ficou inteiramente satisfeito. "Meu habilidoso Thot", disse ele, "a memória é um dom importante que se deve manter vivo mediante um exercício contínuo. Graças a sua invenção, as pessoas não serão mais obrigadas a exercitar a memória. Lembrarão coisas em razão de um esforço interior, mas apenas em virtude de um expediente exterior" [6] (Eco, 2003, p.6).

---

[6]Palestra proferida por Umberto Eco no Egito para abertura da nova biblioteca da Alexandria, foi publicada originalmente no jornal egípcio Al-Ahram e traduzido por Rubens Figueiredo para o Caderno Mais da Folha de São Paulo, 14 de dezembro de 2003.

Este expediente exterior produzido pelas tecnologias trouxe novos recortes epistemológicos para a investigação dessas novas escrituras. As novas propostas para métodos historiográficos nos fazem rever algumas teorias sobre a linguagem humana não apenas como um sistema de registro da memória da espécie, mas também como um sistema de articulação de signos que vivem em trânsito migratório interdisciplinar no que diz respeito a linguagem como um sistema em expansão.

Os documentos historiográficos e arqueológicos deixam cada vez mais de serem documentos como o papiro, ossos, ou mesmo os artefatos de pedra para se tornarem os da língua que falamos e os estudos dos genes. A idéia de uma linguagem evolutiva em expansão pode ser notada pela articulação das escrituras adotadas pelo software da cultura digital e de como, a cada dia, podemos elucidar que uma reformulação cultural do fazer poético e da produção do conhecimento não passa apenas pela escrita verbal, e sim pela composição de uma escritura que abarca signos imagéticos e sonoros que se encontram em um estágio de expansão. É inevitável considerar o avanço tecnológico como um dado para a escritura expandida, pois esta coloca em xeque a própria produção artística e o fazer poético dos últimos cem anos.

A densidade populacional já foi detectada como um agente propulsor da expansão geográfica e das culturas, e a língua como forma de expansão de sua linguagem decorrente do uso. O que ainda não conseguimos detectar é quando a linguagem humana passa por um momento de expansão como resultado da expansão demográfica e tecnológica.

Assim como as primeiras navegações foram um dos principais fatores para a expansão humana de cultura e misturas étnicas, a cultura digital, por meio de seus sistemas hipermidiático, ofereceu este mesmo diagrama de transformação por meio da migração virtual[7]. Não à toa, usamos o mesmo verbo, *navegar*, para esta ação do clicar e adentrar este labirinto narrativo, uma nova etapa para que códigos, que viviam em sistemas matriciais isolados (verbal, visual e sonoro) passem, a partir da era do software, a explorar novas formas de se fazer perceber como linguagem.

O autor italiano Luigi Luca Cavalli-Sforza vem fazendo um estudo chamado Geografia Gênica, analisando as formas de expansões que englobam o rompimento das barreiras da da qual falamos e o do crescimento quanto a uma expansão numérica da ocupação geográfica. Diz o autor:

Nossas análises mostram que, no geral, todas as grandes expansões se deveram a importantes inovações tecnológicas: a descoberta de novas fontes de alimentos, o desenvolvimento de novos meios de transporte e o aumento do poderio militar e político são agentes particularmente potentes de expansão (CAVALLI-SFORZA, 2003, p.130).

O problema proposto por Cavalli é que nem sempre as revoluções tecnológicas produzem crescimento demográfico e expansão populacional; e posso dizer que é exatamente nesse **não aparente crescimento** que a linguagem, ou melhor, a escritura humana se expande; cresce no sentido migratório e semiótico, articulando outras fontes sígnicas para dividir o *bolo* da disseminação do conhecimento poético.

---

[7] Há um estudo que fiz que foi registrado em uma palestra proferida na Ohio University no Fourth Annual McKay Costa Symposium, em 25 e 26 de abril de 2002, a convite do Prof. Dr. George Hartley.

É lógico que esse processo de expansão - **escrita expandida** - não se dá apenas pela propagação do conhecimento desta tecnologia, difusão de uma cultura digital, mas pelo uso desta como manifestação do fazer hipermidiático, levado adiante pelos artistas, poetas, filósofos, educadores e muitos outros que encontraram nesses softwares de autoria uma nova forma de se fazer compreender ou experimentar. Hoje, a forma de difusão dêmica é dada de maneira somente não presencial – *tumbleweed* – mas migrando de uma entidade para outra podendo intervir no significado do outro.

Phillipe Bootz (2003, p.5-6) chama a atenção para este processo quando fala sobre o conceito do interpoesia, "manipulando fluxos de signos moventes entre diferentes sistemas semióticos e que seu papel consiste em domesticar as possibilidades estéticas [...] como uma nova área de leitura".

Prossegue Bootz, citando um trecho do Manifesto Digital:

Surge uma poesia que coloca o público como agente principal na criação e intervenção, na maneira de ler e de se obter novos signos a todo instante. Assim nasceu a Interpoesia, um exercício intersígnico que deixa evidente o significado de trânsito sígnico das mídias digitais, desencadeando o que se pode denominar de uma nova era da leitura (AZEVEDO apud. BOOTZ, 2004, p.5,6).

De modo geral e sem dúvida, é por meio das invenções e do uso de novas tecnologias que o experimento poético se fez presente nas novas mídias.

As línguas mudam muito depressa e é difícil estabelecer relações claras entre aquelas distantes. Com o tempo, grandes mudanças fonológicas e semânticas ocorrem em todas elas. A magnitude dessas mudanças torna complexa a

reconstrução e a avaliação dos aspectos comuns entre línguas. A gramática também evolui, embora quase sempre em um ritmo relativamente lento para permitir o reconhecimento de relações lingüísticas mais antigas. Sob a pressão das mudanças fonéticas e semânticas, uma língua logo se torna incompreensível (CAVALLI-SFORZA, 2003, p.182).

Uma palavra perde com o decorrer do tempo o seu significado original e ainda não existem métodos precisos para detectar o quanto desta perda faz surgir uma nova língua ou, com o tempo, uma nova linguagem.

Em biologia, temos a vantagem de usar diversas proteínas ou seqüências de DNA para obter várias estimativas independentes de data de separação de duas espécies. Infelizmente, na lingüística não existe a mesma variedade e riqueza de dados para corroborar nossas conclusões (CAVALLI-SFORZA, 2003, p.183).

É justamente este dado ainda não aferível e mensurável que torna o fazer poético fascinante e de profunda paixão. Esta miscigenação de linguagens, que tornou os meios digitais uma plataforma possível para a manifestação desta nova escritura, vem aproximando as semelhanças que existem entre a evolução biológica e lingüística. Esta paixão do fazer poético não isenta os poetas e, mais precisamente, os que estudam este fazer, do rigor necessário para o desenvolvimento de um estudo que aponte para esta escritura que se encontra em expansão.

POÉTICA NUMÉRICA OU ESCRITURA EM EXPANSÃO

O estudo da poética até o começo do século XX, tornou o código verbal parte privilegiada desse recorte, mas foi na semiótica que a poética encontrou um trânsito maior inter e intra-códigos, fazendo lembrar a *poiésis* que significa criação.

Os aspectos culturais quanto a credibilidade da compreensão e a produção de conhecimento estavam ligados apenas à tecnologia da escrita, como questiona Alberto Manguel (1997). Assim, veremos que as tentativas de uma prática semiótica nos tornam atentos ao fato de que o código verbal, como agente articulador de signos – software – mudou seu referencial de **arbitrariedade** deste "vir a ser" histórico como forma de registro. Com o mundo da escritura numérica advindo da cultura dos suportes digitais, a linguagem verbal, que tem como modelo um alfabeto, teve sua *práxis* há muito transformada na obtenção para o que se chama de conteúdo analítico. Com esta tradição, notamos que o algoritmo nada mais é do que uma escritura que, a cada dia, deixa de ser um modelo matemático de simulação, passando à condição de intercódigo hipermídia ou escritura expandida.

Pierre Lévy (1996) aponta para este dado como uma atualização que pertence ao próprio ato de ler, e que, de uma maneira ou de outra, cada vez mais as convenções pertencentes ao próprio código podem ser corrompidas:

As passagens do texto estabelecem virtualmente uma correspondência, quase uma atividade epistolar que nós, bem ou mal, atualizamos, seguindo ou não, aliás, as instruções do autor. Produtores do texto viajam de um lado a outro do espaço de sentido, apoiando-se no sistema de

referência e de pontos, os quais o autor, o editor, o tipógrafo balizaram. Podem, entretanto, desobedecer às instruções, tomar caminhos transversais, produzir dobras interditas, nós de redes secretos, clandestinos, fazer emergir outras geografias semânticas (LÉVY, 1996, p.36).

Se tudo se aperfeiçoa, por que a poética não passaria por este processo de aperfeiçoamento, ou melhor, de atualização? A cada passo, os estudiosos se vêem no ímpeto de criar novos termos para uma classificação de seus estudos ou testar a "eficácia de um método" (TELES, 1996, p.14).

O que vemos desta tradição lingüística é que as figuras de linguagem são identificadas em códigos, como o sonoro e o visual, mas dificilmente vemos situações em que um código não ilustra o outro, fazendo com que, muitas vezes, estas linguagens sejam dotadas de extrema riqueza técnica, mas de um vazio poético incomparável.

Terminologias são criadas como uma espécie de "moléstia verbal" ou, como aponta Max Muller (TELES, 1996, p.14), na tentativa de se criar um conhecimento científico, o que não é diferente no estudo da poética. Neste caso, é preciso ter o mesmo rigor se quisermos situá-la dentro do mundo digital. Então, por que a humanidade correu atrás de uma tecnologia que pudesse atualizar cada vez mais o conceito de *ler*, *ver* e *ouvir*, se os sistemas sígnicos do verbo já estavam prontos para a reflexão?

Estamos experimentando ainda como utilizar esta nova mídia digital para a reflexão de conteúdos temáticos, mas com certeza ela, além de conter o verbo, também contempla, no seu suporte, som e imagem, transportando-nos para outro mundo que não é apenas verbal, mas sim de conteúdo imagético-sonoro, simulando o mundo sensível da percepção, formatando a cultura do olhar humano em modelos numéricos: programas.

Neste sentido, podemos dizer que as relações cognitivas para a aquisição da reflexão mudaram. Como já foi dito, a memória existe, hoje, nos arquivos eletrônicos de fácil acesso, em uma atividade interdisciplinar que agrupa entidades humanas e máquinas, colocadas em redes de acessos no mundo.

Se pensarmos com atenção, nada é novo no que diz respeito à imagem virtual e seu conceito. Só para lembrar, em Santo Agostinho, já encontramos o "espírito" como registro virtual: "A memória é, para S. Agostinho, a primeira realidade do espírito, a partir da qual se originam o pensar e o querer; e assim constitui uma imagem de Deus Pai, de quem procede o Verbo e o Espírito Santo" (LAUAND, 1998, p.9); esta "primeira realidade do espírito" se faz presente de maneira não física para o pensar. À medida que estas máquinas se tornam cada vez mais inteligentes, transformando-se em verdadeiras entidades que se moldam às capacidades humanas, mais esta busca incessante pela perfeição nos faz pensar que a materialidade terrestre é apenas um estágio provisório – uma passagem – e o programa, de acordo com o seu conceito, se torna uma verdadeira escritura, uma espécie de estado primitivo do **Verbo**.

Querendo ou não, toda a especulação sobre espaços virtuais – como escrevê-los e inscrevê-los – acaba por ter dados metafísicos. Isso porque nem tudo o que vemos

nestes ambientes é simulação (HEIM, 1993). O corpo da escritura hipermídia nos traz um dado formidável que é a articulação dos códigos. Nada que está em uma tela de computador tem a ver com manipulação, e sim com articulação. Quanto a propriedade dos signos verbal e sonoro, nunca houve dúvidas a respeito do seu caráter virtual. O som só passou a ser manipulado com a música concreta de Pierre Scheaffer, e o mesmo podemos dizer da poesia concreta do grupo Noigandres; daí o dado concreto desses signos que passaram a ser manipulados, ou melhor, montados e não apenas articulados[8].

Os aspectos tipográficos das palavras e das frases não podem ser esquecidos como um processo sígnico para a formação da escrita e da escritura (DUBOSC; BÉNABOU; ROUBAUD, 2003, p.106).

As artes plásticas sempre operaram a manipulação da matéria, desde seus pigmentos até as resistências escultóricas com a lei da gravidade; por isso, a resistência com o computador por parte de alguns artistas. Marcel Duchamp, com sua frase "sonho com um tipo de arte que não tenha que por as mãos", já apontava para este estado de articulação advindo da fisicalidade do objeto artístico, entregando para os futuros artistas do século passado a responsabilidade do conceito artístico: criar criaturas virtuais, ready-made e, mais tarde, a Arte como Idéia proposta por Joseph Kosuth em *One and Three Chairs,* em 1965.

---

[8] Isto me fez lembrar uma historia que um dia Décio Pignatari me contou por volta de 1983, que ele não conseguia achar alguém em São Paulo que conseguisse fazer tipos gráficos de chumbo – tipografia – a partir de um tamanho de corpo ampliado, para que surtisse o aspecto visual da palavra que ele desejava para o poema se tornar visual. Até que então ele encontrou um senhor no Brás um bairro da Zona Leste de São Paulo que se propôs a fazê-lo.

Na poética de síntese numérica ou escritura expandida, tudo é articulado, nada se manipula, nada se monta, se "diz lendo", como na origem matemática se pensou os algoritmos. É claro que, por muito tempo, se pensou a respeito da assepsia desta nova forma de escritura:

Não se combate assepsia dos simulacros introduzindo neles ruídos, sujeiras ou gestos desestabilizadores, mas construindo algoritmos cada vez mais ricos de conseqüência e cada vez mais complexos... cada vez mais próximos do organismo das formas vivas (MACHADO apud. AZEVEDO, 1994, p.155).

A questão é saber o que torna o meio poético mais expressivo no que diz respeito a sua autonomia sem ter de combater a assepsia. O trânsito estabelecido entre a linguagem do cotidiano e a linguagem poética é que vem caracterizando um exercício de citação infindável nos suportes digitais. Aqui é importante que façamos uma distinção entre o sentido do termo *citação*. Para este recorte que estou propondo (o ato de programar), notamos que este exercício de articular partes nos aparece como se fosse um todo de uma palavra, de um som ou de imagens, que faz e torna estas interpoesias poéticos.

É o não romper esta autonomia que a linguagem do cotidiano tem, que se transforma em poesia quando se trata de programação. A metalinguagem já vem pronta porque hoje conseguimos ter o acervo de quase tudo que a humanidade produziu. O autor Cristóvão Tezza (2003, p.118) aborda a preocupação que havia na idéia de romper com certo grau da autonomia das palavras.

A função da arte seria, então, quebrar este automatismo, chamar a atenção para o próprio meio, para a própria palavra. É neste *olhar para si mesma* que residiria a

língua poética, distinguindo-a da língua vulgar, prosaica, comum, prática. A partir desta dicotomia, criaram-se novas categorias de análise: a *desautomatização*, o *estranhamento* ou, nas palavras mais precisas de Jakobson (1923), a "deformação organizada" da língua comum pela língua poética.

É interessante notar que mesmo a idéia de estranhamento já era explorada por Jakobson em sua proposta de "deformação organizada"; o que não se sabia é que justamente o oposto, ou seja, a mesmice, seria explorada no sentido de criar este *estranhamento*. Carlo Ginzburg propõe este mesmo *estranhamento* como uma "atitude moral diante do mundo" (TEZZA, 2003, p.119), mas a verdade é que o estranhamento proposto desde a época do dadaísmo pertencia a uma condição dos signos em forma de códices, compreendidos como *ruído*.

Este estranhamento ao qual se referia o próprio Ginzburg também seria o olhar subjetivo de quem reconhece e percebe o mundo: Tolstoi narra uma historia pelo olhar de um cavalo, Voltaire descreve nativos como se fossem animais, Proust se fala do mundo como se o visse pela primeira vez, e tudo isso causa um impacto na recepção pelo *estranhamento*, é verdade; mas nada impede (e nada impediu de fato) que o olhar da arte se aproximasse do mundo exatamente pelo que ele tem de familiar, não se refugiando atrás do choque de paradigmas, mas, digamos, por uma identificação emocional com o que é próximo e familiar ou por meio do paradigma de tendência universalizante (e de certo modo tranqüilizante) da linguagem da razão.

É na direção contrária a isso que, em Looppoesia[9], apontei na articulação e no fazer em que desaparece qualquer dado asséptico desses programas, no momento em que passamos a entendê-los como escritura, e insisto que estamos articulando novamente em um registro sígnico que nos dá a possibilidade de praticarmos trânsitos de *intermediaridades interpoéticas*[10] do verbo, som e imagem em direção a uma escritura expandida[11].

Se articularmos esta escritura dos suportes digitais, seu dado asséptico desaparece quase por completo, pois não somos seres limitados por sermos portadores de um alfabeto. O mesmo acontece com o software ou com estas formas de escritura. Neste quadro, posso afirmar que nunca se escreveu tanto quanto agora. Escrevemos o som, a imagem e, mais do que nunca, o texto, registrando nosso conhecimento de forma menos plana, bidimensional. Com isso, passamos a ganhar o espaço tridimensional das escrituras que é a própria forma de pensarmos, experimentando e conhecendo, como protagonizou Theodor Nelson.

Contudo, não poderia deixar de, mais uma vez, dizer que estamos apenas reapresentando a nossa fala à humanidade. É um momento de extrema importância em que experimento e prática passaram a ficar muito próximos. Tudo que articulamos nestas escrituras não existe de forma **natural**, **crua**, de **sintaxe plena**. O que chamamos de *pós* é apenas uma maneira reducionista e caricata de não assumirmos que passamos a citar o nosso próprio conhecimento, ou seja, articulamos o que já sabemos: a modernidade não se esgotou ainda.

---

[9] *Looppoesia. A Poética da Mesmice* – CD-ROM 2001. Este trabalho foi apresentado pela primeira vez no E-Poetry, em Buffalo, em 2001. Ver capítulo com este título, mais adiante.

[10] Ver capítulo mais adiante, com este título.

[11] Pode ser lido em www.wiltonazevedo.com.br/interpoesia.

É justamente este poder articulador que nós, seres humanos, temos para poder experimentar signos nem sempre convencionais em nosso cotidiano, principalmente quando a tecnologia nos coloca em uso verdadeiras máquinas semióticas, nas quais devemos aprender a deixar nossos registros poéticos em um formato novo de vocabulário:

"... Uma das coisas admiráveis da linguagem humana é esta de, a partir de um sistema exíguo e fechado de fonemas sem sentido, chegar-se à articulação de milhares de palavras e aos milhares de significações possíveis no vocabulário comum" (TELES, 1996, p.19).

Para tentar concluir, a prática do experimento com linguagens é tão antiga como uma ciência da experimentação, é parte do corpo sígnico dos códigos a serem articulados em forma de *semas* que servem e continuarão servindo de linha avançada para a criação estética humana. A poética e sua escritura estarão cada vez mais se fazendo existir a partir das marcas humanas de nossas digitais para as marcas das tecnologias como no poema sem título de José de Arimatheia.

Interpoems

Paraphrase or Reread

Doesn't matter!

What is relevant?

Nothing is natural

Nothing is matricial

Nothing exist as a pure art

And Poetic manifest

The copy of the copy and so on...

What can be done ?

Quote the past

Quote Action or Action of the Quotation

Pop from Pop

POPOPOPOPOPOPOPOPOPOPOPOPOP

Or As John & Yoko:

Love is real

Real is love

Nothing is real

Real is Nothing

RAW[12]

IS

OVER

Wilton Azevedo 2004

[12] Esse poema é uma paródia do movimento WAR IS OVER, promovido por John Lennon e Yoko Ono, durante a guerra do Vietnam nos anos setenta.

DESMATERIALIZAÇÃO SÍGNICA COMO PRODUTO DA ESCRITURA EXPANDIDA

O que é o cérebro humano, senão um palimpsesto imenso e natural? Meu cérebro é um palimpsesto e o vosso também, leitor. Grandes camadas de idéias e imagens, de sentimentos, caíram sucessivamente sobre o vosso cérebro, com a mesma suavidade da luz. A impressão era de que cada uma sepultava a precedente. Mas nenhuma perece, na realidade.

(Charles Baudelaire)

Sabemos que a escrita humana nasceu sobre as pedras, e, para cravar estes sinais cifrados, fomos obrigados a ter ao nosso lado a tecnologia do estilete, levando a cabo a palavra **estilo** para os dias de hoje. Da mesma forma que o rolo de papiro cujo tamanho era limitado para poder ser armazenado, era belo de se admirar e extremamente difícil de guardar e utilizar, também a criação tecnológica nunca foi dispensada para que pudéssemos escrever.

Este registrar trouxe para a humanidade uma cultura mnemotécnica, e passamos a adquirir conhecimento sem a necessidade de ter de memorizá-lo ou, muitas vezes, sem conhecê-lo presencialmente, pois bastava recorrer novamente ao que estaria cravado, escrito – códice (O'DONNELL, 2000, p.62).

A idéia de códice foi uma das primeiras tecnologias da escrita que nos permitiu acessar um texto de nossa preferência, sem necessariamente termos de utilizar métodos lineares, e sim não-lineares por meio das escolhas dos capítulos. Para isso,

a paginação e a possibilidade de uma escolha reativa sobre o meio não são e nunca foram privilégio dos sistemas digitais.

Com isto, observamos que muito do que pensamos ser privilégio da linguagem hipermídia, não o é.

O codex já possibilitava:

a) A não linearidade;

b) Sistemas reativos para a escolha de textos;

c) A intertextualidade, o dialogismo com outros códigos;

d) A possibilidade da oralidade e o dado móvel verbal.

Ou seja, nada disso é novidade por causa do mundo digital.

Como aponta James O'Donnell (2000), mesmo com a invenção da imprensa e com todas as mudanças tecnológicas da reprodução, não conseguimos mudar algumas coisas essenciais deste suporte que é o livro,

Apesar de ter havido interrupções profundas, a comunidade fundamental de produtores e usuários de textos permaneceu bastante fixa: o clero e os aristocratas. Alguns ex-monjes se tornaram professores de universidades (Lutero é um exemplo), porém a continuidade da comunidade de textos se intensificou ao máximo. O códice conservou a forma externa do livro e as técnicas que exploraram o seu poder nos últimos anos de uma cultura

exclusivamente manuscrita foram aperfeiçoadas, e não substituídas (O'Donnell, 2000, p.49-50).[13]

A poesia hipermídia, Interpoesia, paira ainda como algo a ser descoberto pelo exercício experimental do ato de fazê-la, mas este fazer não pode estar apenas nas práticas tecnológicas de software para software, em um uso constante na intenção de mostrar sua versatilidade, e sim no fazer crítico.

As experiências sempre foram abertas para o dialogismo entre a mesmice e o estranhamento, como este conflito aparece a partir do momento em que linguagem digital passa como suporte da produção poética tem-se hoje um espaço internacional contemporâneo, principalmente depois **dos poemas concretos, m**as, com certeza, não foram apenas estes passos dados com muito trabalho que nos colocaram no mapa internacional da poética e tecnologia.

O que tem faltado no Brasil é uma ampla discussão sobre a poética, sobre o que nos trouxe para o campo do suporte digital praticando esta forma de poesia e os poemas ainda não esclarecidos por meio de pesquisas. Com grandes equívocos, sem sepultarmos o que já foi feito, não vejo ultimamente, por parte das principais instituições de pesquisa, como trazer a poesia digital no Brasil para um plano não

---

[13] A pesar de que hubo interrupciones profundas, la comunidad fundamental de productores e usuarios de textos permaneció bastante fija: el clero e los aristócratas. Algunos ex monjes se convirtieron seguramente en profesores de universidad (Lutero es un ejemplo claro), pero la continuidad de la comunidad de textos se intensifico al máximo. El códice conserva la forma externa del libro y las técnicas que explotaron su poder en los últimos años de una cultura exclusivamente manuscrita fueron perfeccionadas y no sustituidas (tradução nossa).

apenas de visibilidade, mas principalmente de crítica e discussão, a um lugar que, cujo mérito, e de termos obtido respeito no exterior.

Se quisermos enterrar de vez o que deixamos de pesquisar, sugiro que o façamos em lugar certo, começando pelos exercícios lexicais das legendas em forma de palavras e logografias preconizado por Wlademir Dias-Pino no Poema Processo[14]; os poemas holográficos executados por Moysés Baumstein e Fernando Eugênio Catta-Pretta, traduzindo poesia concreta para o espaço virtual; os poemas sonoros e visuais de Philadelpho Meneses, e os poemas-lasers de Augusto de Campos em 1991, raios lasers traduzidos para o éter junto com Haroldo de Campos, para então tentarmos entender quais são os poetas e as poesias que operam a mídia digital em seu amplo sentido hipermidiático.

O uso da tecnologia em poemas de autores brasileiros não se detecta em seus manifestos, e sim no caminho natural que estas *formas poéticas* foram tomando, o que torna mais difícil um recorte teórico para saber quais destas correntes preconizaram o conceito de hipermídia antes que se pensasse o software como forma de produção poética.

Não é minha preocupação neste texto este levantamento histórico (espero que um dia alguém o faça de maneira correta), mas, sim, apontar a verdadeira importância

---

[14] Alerto que para toda citação referente a Wlademir Dias-Pino, seu livro *Processo: linguagem comunicação* (Editora Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro) não tem referência de ano e nem número de página, o que torna difícil citar a fonte. Esse livro, segundo o autor me disse em entrevista concedida no Rio de Janeiro, em março de 2006, no Hotel Othon Leme, é de 1972.

para recortes relevantes de nossa poesia, que foi o surgimento do Poema Processo como forma primordial da antevisão dos sistemas ideogramáticos da hipermídia.

Quando realizei o Interpoesia (1997), sabia que este trabalho fora gerado em um sistema que levava em consideração muito mais o ponto de vista de sua escritura do que da escrita, aquela mais próxima ao poema processo e seus conceitos, do que de um nicho específico noigandreziano[15] e da própria poesia concreta pertencente a outros poetas que acabaram por ficar à margem.

Quando menciono tecnologia em poesia, não estou falando de realidade virtual nem tampouco de cinema interativo ou disponibilização em rede para prática interativa, estou chamando a atenção para a importância do fazer poético no suporte digital, detectando o que possibilitou a transição entre a escrita e sua oralidade, e a imagem potencializada em sua mutação, e o som como movimento espacializado, tudo contido em um sistema de escritura expandida.

Esta nova escritura nos faz perceber que a característica de uma escritura em expansão destrói de vez a idéia de que as linguagens são constituídas de sistema matriciais; por isso ressalto a importância do poema processo. Segundo Dias-Pino, poema processo[16].

---

[15] Aqui me refiro ao grupo NOIGANDRES criado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, de 1952, e é dessa data o surgimento da Revista Noigrandes 1. O lançamento oficial da Poesia Concreta foi em 1956, e o Plano Piloto para Poesia Concreta é de 1958.

[16] Em 1956, Dias-Pino trouxe como novidade informacional o livro AVE em que a proposta era criar "uma leitura sem intervalos": "O livro recebeu um

é aquele que a cada nova experiência, inaugura processos informacionais [...] o poema resolve-se por si mesmo, desencadeando-se (projeto), não necessitando de interpretação para sua justificação.(Dias Pino, s/d)

E continua:

Poema processo é a consciência diante de novas linguagens [...] Não se trata, como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planificada das possibilidades encerradas em outros signos (não-verbais). A leitura é conseguida pela transparência do papel, desenvolvida até a transparência total que é a perfuração. Ao tratar do problema da transparência, atinge-se uma problemática oposta de superposição de informação: isto impede a figuração pelo excesso de ruído que causaria. .(Dias Pino, s/d)

A idéia de abrir a poesia no trânsito de novas conquistas tecnológicas faz parte da exegese poética. É nesta direção que Philadelpho Meneses propunha incessantemente a idéia da poesia intersignos, uma poesia que se utilizasse principalmente de componentes gráficos e sonoros, o que deu origem, alguns anos depois, à prática deste conceito na hipermídia no CD-ROM Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa (2000) de nossa autoria, e também no Looppoesia (2004).

---

tratamento de máquina, com suas folhas soltas, perfuradas, cortadas, codificadas em séries, etc., quase a ponto de ser um computador de bolso".

As especificidades dos sistemas de linguagem principalmente os digitais tornaram, cada vez mais evidente, a produção e disseminação poética através de um complexo tecnológico, isto porque um código sempre vai precisar de uma tecnologia que o sustente. Em termos semióticos, o que antes era visto como aparato tecnológico intermediador, hoje podemos perceber que é parte de uma escritura interpoética.

Tecnicamente, para Landow, hipertexto pode ser definido como uma tecnologia textual colocada em uma rede, que pode esclarecer a intertextualidade inerente aos trabalhos literários (MENESES; AZEVEDO, 2004, p.200).[17]

Para analisarmos estas mudanças, teremos de levar em consideração um argumento que defendo desde o Colloquium de Cerisy La Salle em 2004[18], organizado por Jean Pierre Balpe e Manuela de Barros: tudo que adquirimos por meio da linguagem digital tem o sentido de produção de articulação dos signos. Não há mais a manipulação em termos de montagem, tudo nesta escritura em expansão é articulado. A linguagem digital coloca a produção da linguagem em uma nova escala alfabética – de escrita – mas que envolve gerenciamentos em que a máquina é parte integrante desta articulação.

---

[17] Technically, for Landow, hypertext can be defined as a technology of text put into a web that can make clear the intertextuality inherent in literary works (tradução nossa).

[18] Este texto foi publicado em L'art a-t-il besoin du numérique? Colloque de Cerisy. Org. Jean Pierre Balpe e Manuela Barros. Lavoisier, Paris. 2006.

O método usado para percebermos este articular sígnico é o da prática poética nos ambientes da hipermídia, e é aí que percebemos os autores que trabalham a tecnologia como escritura e aqueles que, por problema de formação, vêem a poesia nestes ambientes como prática tecnológica e acabam confundindo **escrita digital** com **escritura digital.**

Chamemos então a atenção para atemporalidade destes produtos de poéticas digitais. Não há nada a ver com o conceito de codex; quem escolhe estes ambientes da hipermídia apenas para escrever e criar textos como informação – *datum* – está criando um banco de dados, o que é uma pequena parte do conceito de hipermídia.

Na realidade, esta prática, como dizia Meneses (2004):

[...] Transpassa os limites do signo verbal em si mesmo[19] (p.201).

Este exercício de composição, que faz surgir da formação sígnica que se integra para se expandir, com que as diferentes linguagens desapareçam, formando uma espécie de **pulsar** e **quasar** da linguagem humana, porque não há aqui uma tecnologia que media ou intermedeia, e sim uma tecnologia que insere e intervém, alterando os signos como processo em sistema de escritura, os dados – *datum* – como parte de um sistema, e a articulação dos algoritmos – *mathematic models* – como poema e seu processo. Se não conseguirmos ver por este ângulo, estaremos perdendo um tempo enorme em reviver o *já feito* apenas de maneira mais precisa.

[19][...] Trespasses the limits of the verbal sign itself (tradução nossa).

A programação passa a ser parte integrante desta escritura em que os três códigos predominantes se integram quando pensamos em um método para realizá-lo, e se expandem, quando começamos a programá-los. O resultado final é um produto que não conta histórias, não nos traz para a sensação do signo admirável, não há imagens inteiras, ou seja, há um núcleo de signos se expandindo, criando um corpo virtual que existe potencialmente como poética, mas nunca estará pronto, definido, acabado ou reconhecido – isto para a espécie humana que crivou sinais e inventou tecnologias para seu memorial passa a ser difícil de aceitar.

Os aspectos culturais quanto à credibilidade da compreensão e à produção de conhecimento estavam ligados apenas à tecnologia da escrita, como questiona Alberto Manguel (1997). Assim, veremos que as tentativas de uma prática semiótica nos tornam atentos ao fato de que o código verbal, como agente articulador de signos (software), fez mudar seu referencial de arbitrariedade deste "vir a ser" histórico como forma de registro. Com o mundo da escritura numérica advindo da cultura dos suportes digitais, a linguagem verbal, que tem como modelo um alfabeto, teve sua práxis há muito transformada na obtenção para o que se chama de conteúdo analítico. Com esta tradição, notamos que o algoritmo nada mais é que uma escritura que, a cada dia, deixa de ser um modelo matemático de simulação, passando à condição de intercódigo, hipermídia ou escritura expandida (AZEVEDO, 2004, p.7).

Gostaria de dizer que depois dos aspectos sumariamente apresentados, não acredito mais no labirinto como metáfora do ambiente em que trafega a poesia digital como apontei no Manifesto Digital, uma caverna cavada a partir de um topo – *labirion* – porque o tráfego que a poesia digital exige em sua atuação, foge da concepção de labirinto que se percorre por ser programado:

(...) de Ariadne – Em um Teseo disposto a percorrer os redutos escuros do labirinto (Santarcangeli, 1997)

Desmaterialização e Memória

Com isso a poesia hipermídia estabelece mais que uma relação entre os códigos e seus registros sonoro, verbal e visual, e passamos a notar que as justaposições de palavras passam a não ter vínculo com uma estrutura sintática tradicional. Este sacrifício de inteligibilidade que se nota por este fazer poético - *a priori* - é apenas um índice desta articulação de linguagem e sua leitura pode ser feita de acordo com a capacidade de memorização das seqüências e seu aspecto de não interinidade.

Os meios digitais estão autorizando, cada vez mais, a interdependência mútua e a responsabilidade compartilhada entre leitor, poeta, e poesia; a exploração deste novo processo nada tem a ver com o sistema antes do romance, cinema, teatro .

Neste mesmo sentido já histórico, o conceito de desmaterialização segue um novo rumo no tocante à memória. O que compreendíamos como modo de transmissão do saber e do conhecimento, começa a sofrer mudanças nas atividades intelectuais.

O fato escritura se desmaterializar em forma de programa e sua multiplicidade ter como limite um *moto perpetum* faz com que o fazer poético e sua aquisição estejam agora não mais a serviços de manifestos, grupos de poetas e artistas, e sim da expansão que essa linguagem passa a ocupar em sua rede, tendo a máquina como coeficiente da escritura expandida, sem horário estipulado, sem instituição para sua credibilidade e sem que os vencedores tenham seus textos como tabula rasa. É outra forma de expressão que dispensa o conceito equivocado de híbrido, é uma escritura que vai no sentido contrário da aglutinação para sua visibilidade; é um sistema semiótico que traz uma relativa mutação continua para o que chamamos de hipermídia, só que, ao se expandir neste espaço temporal, não há mais a

necessidade de distinguir entre **o fazer** e **o abstrair –** esta distinção passa a ser mesma coisa.

Assim, o conceito de interpoesia traz para o sentido poético questões que antes estavam destinados apenas à filosofia, como a aquisição do saber e a do conhecimento. No ambiente da hipermídia, estes conceitos encontram a ambiência ideal para uma prática intelectual, mas agora este produto não se faz da eloqüência finita de nossa fala ou de argumentos de retórica, e sim em um meta-discurso, ou melhor, em um interdiscurso dispensando a cultura da impressa:

Cést douze ou treize siècles avant la nouvelle technique que le livre occidental trouve la forme qui demeurera la sienne dans la culture de l´imprimé (CHARTIER apud. DUCARD, 2004, p.124).

Sem dúvida, toda a cultura virtual ligada ao significado de uma palavra, desde Sausurre, se torna imperativa com a numeralização algorítmica do texto; é um avatar que se apresenta de maneira ilimitada como escreve Ducard (2004, p.124), citando Paul Valéry, *Machine à lire*.

Em janeiro de 2006, comecei a trabalhar em um novo conceito de interpoesia performática. A idéia do Po e-Machine é trazer os sistemas interativos em uma só escritura expandida, sendo mais que um diálogo – parte em tempo real, parte pré-gravado (samplers) – fazendo parte do coeficiente poético em suporte digital e seu ambiente *do provável*.

A montagem do Po e-Machine[20] envolveu quatro etapas:

1. A leitura de poemas desconstruídos em tempo real;

2. Poemas sonoros pré-gravados no estúdio e sampleados em tempo real;

3. Vídeos, textos e sons interativos em um formato que dialogue com a leitura em tempo real e o som sampleado;

4. No computador, há sons que se permutam com vozes pré-gravadas.

Esta montagem exigiu um sentido de articulação, pois conta com o tempo real como várias falas, um poema vivo, articulando e gesticulando signos em movimentos na tela, que se completa com a leitura e os sons sampleados com vídeos e textos inseridos ao mesmo tempo durante a apresentação.

---

[20] Po e-Machine foi apresentado no Hipersônica, 2006, evento este que faz parte do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica em São Paulo, no Teatro do SESI, dia 18 de agosto de 2006. Teve como equipe: Raquel Rava no vocal, Thais Ernandes na voz sampleada, Rita Varlesi na execução dos vídeos digitais, Savana na programação e interfaces, Wilton Azevedo, direção e autoria: www.estudiounderlab.com,

MIGRAÇÃO VIRTUAL: UMA ESCRITURA EM TRÂNSITO

A identidade física do indivíduo não consiste na matéria de que se compõe [...] A individualidade do corpo é a da chama mais do que da pedra, a de uma forma mais do que um fragmento de matéria.

(Phillipe Breton)

Ts'ui Pên, homem douto em diversas disciplinas, governador de sua província, poeta famoso, decide renunciar a tudo para dedicar sua vida a construir um labirinto e escrever um livro. Durante muitos anos sua obra não é entendida: quem a lê percebe um texto caótico e desordenado, no qual não é possível reconhecer um desenrolar seqüencial dos eixos. O homem que sabe interpretar corretamente essa criação reconhece a intenção de Ts´ui Pên: o livro e o labirinto não eram obras independentes, e sim um único objeto. O que o escritor pretendia era criar um texto que não precisasse optar por uma única alternativa, mas que pudesse reunir todas as possibilidades de uma narração: Em toda obra de Ts'ui Pên, todos os desenlaces ocorrem; cada um é um ponto de partida de outras bifurcações (VOUILLAMOS apud. BORGES, 2000, p.80).

O mundo digital trouxe para nós a possibilidade de criarmos alternativas no processo de comunicação, estabelecendo vários níveis nas relações interativas. E, nesta trajetória, algum tempo atrás, escrevi um *paper* levantando e apontando aspectos relevantes destas relações e que oportunamente chamei de *Hiperdesign: Uma Cultura do Acesso*, que poderá ser conferido no capítulo seguinte. Este texto, como vocês verão, começa com uma citação de Michael de Certaux, que diz: "O memorável é o que se pode sonhar de um lugar". É pensando na possibilidade de a memória ocupar um espaço em um ambiente virtual que pretendo neste texto desenlear o que me vem instigando.

Em 1989, Philippe Quéau escreveu um livro chamado *Metaxu*[21] em que já apontava para a importância de se fazer uma revisão dos textos sobre a cognição humana diante de ambientes virtuais. Quéau salientou uma evolução dos conceitos biológicos e a necessidade de um aperfeiçoamento nos processos de simulação via aparatos tecnológicos digitais (como já havia descrito na sua obra *Eloge de la Simulation* 1986), para que pudéssemos criar uma escritura como organismo vivo.

Se observarmos as produções artísticas como uma linguagem em evolução, perceberemos que a noção de fronteira estabelecida de código para código fica muito mais clara quando lidamos com aparatos que propiciam um produto expandido, no caso o meio digital. A poética nos suportes digitais ultrapassa a esfera das metáforas e entra decididamente para o mundo dos modelos matemáticos de linguagem binária, para que possamos simular e ao mesmo tempo dar ao receptor a oportunidade de completar a obra.

As linguagens verbal, visual e sonora estão sempre operando no limite da representação, propondo analogias ou metáforas no contexto desta escritura expandida.

"A metáfora pode esclarecer, às vezes com muita luz, mas carece de verdadeira capacidade de declinação. Sempre representa um caráter mais ou menos adequado" (QUÉAU, 1995, p.35).

A partir disso, podemos dizer que o conceito de intermediaridade, como veremos a seguir, só ocorre entre processos interdisciplinares como é o caso natural das

---

[21] Quéau, Philippe. "*METAXU, Théorie de L´art Intermédiaire".* Collecion Milieux Editions Champ Vallon: Seyssel, 1989.

hipermídias, e lembrando novamente Certaux, abrimos com isso a possibilidade de que "sonho e memória" possam ser lidos como duas entidades que sempre tentamos representar e simular para romper os limites fronteiriços entre as linguagens. Sendo assim, continuamos inventando máquinas incansavelmente, para transpor os limites da nossa tão programática linguagem humana.

No exercício da transposição, damos a estas entidades o poder de vencer os limites estabelecidos, e recordamos, por alguns instantes, as nossas histórias nos reconhecendo registrados por estas criaturas tecnológicas que apreendem as nossas almas dentro das máquinas, que funcionam segundo o padrão do seu criador. Com isto, os artistas destes novos meios acabam produzindo linguagens *"intermediárias"* para poderem se expressar de forma plural. Dessa forma, o artista '[...] poderá aproveitar sua 'vida artificial' para criar obras em perpétua gênesis, processos quase vivos que se modificam a si mesmos em função de um contexto" (QUÉAU, 1995, p.35).

Estes processos de simulação de tal grau de realismo, verdadeiros avatares, criam um campo intermediário entre o real e o virtual, o qual passa a ter como função ser um lugar para reformulação dos conceitos de narrativa, retórica e poética, já que estes ambientes propiciam verdadeiros labirintos rizomáticos em forma de escritura/software em trânsito de linguagens[22].

---

[22] Jacques Maritain criou um termo para poder explicar certas considerações matemáticas destes softwares (Quéau, 1995, p.39) – *preter real* do latin *praeter* (ao lado de), - é uma espécie de *realidade* ao lado de outra *realidade*, mas com vantagens cognitivas e lúdicas, e também com novas ameaças.

Diante deste terreno novo, a maior fronteira a ser transpassada é a linha limítrofe que migra de um ambiente-material-real para um ambiente-potencial-virtual,

"Os espaços virtuais equivalem a campos de dados e a cada ponto pode se considerar como uma porta de entrada a outro campo de dados, tendo um novo espaço virtual que conduz a sua vez a outros espaços de dados" (QUÉAU, 1995, p.38).

Todo exercício de linguagem associada ao conceito de hipermídia, dentro deste aspecto, começa a proporcionar um sistema aberto de comunicação – emissor e receptor – sem limite definido, passando a configurar uma nova noção de espaço em que não se reconhece o princípio ou o fim deste sistema:

"Como esquema conceitual, é plurissignificativo e acaba por oferecer múltiplas ocorrências, múltiplos acessos e leituras, de maneira que é possível reconhecer uma analogia entre o modelo hipertextual desenvolvido pela informática e o polisemantismo tão reclamado pelo campo da literatura" (VOUILLAMOZ, 2000, p.74).

O trânsito desta nova escritura expandida acaba ganhando, por conseqüência, todo um novo conceito do que possam significar as palavras, os sons e as imagens. Digo isto no plural, porque não se trata aqui de termos signos sempre com características genéricas, e sim de termos um programa em que se possam identificar as sutis diferenças que ocorrem em tais signos ao migrarem de um sistema para outro, como explica Núria Vouillamoz:

A projeção histórica da linguagem faz com que a palavra se veja sobrecarregada de intencionalidade plurilingüística e, portanto, encerra um constante diálogo de sua semântica ambígua: a condição significativa da palavra não é acabada, e sim aberta; é capaz de descobrir em cada

novo contexto dialógico, novas possibilidades semânticas (Bakhtin apud Vouillamoz, 2000, p.76).

Quanto a questão do elemento virtual ligado ao significado das palavras, não resta mais dúvida (principalmente depois dos estudos de Ferdinand Saussure) de que a palavra sempre carregou consigo uma condição de significado aberto na formação de novos produtos de linguagem e, por que não dizer, de novas poéticas. Com isso, passamos a entender melhor que todo produto de uma operação hipermidiática tem sua origem nos processos de construção literária, bem como na sua característica de escritura, uma vez que seu modelo matemático no processo de simulação vai se expandindo – tanto na literatura como na hipermídia – tentando ocupar, cada vez mais, nos ambientes virtuais, uma escritura em movimento, sem começo, meio e fim, sem emissor e receptor predeterminado, sendo esta uma escritura de síntese digital, portadora de uma quase inteligência artificial.

Precisamos entender que os suportes digitais do mundo da hipermídia passaram a configurar uma nova noção de espaço, no que diz respeito à representação.

[...] O que a vista abarca de um só lance, ele (o poeta) nos enumera lentamente, pouco a pouco, e muitas vezes sucede que, ao último traço apresentado, já esquecemos o primeiro... Para a vista, as partes contempladas conservam-se constantemente presentes, ela pode percorrê-las quantas vezes lhe aprouver; para o ouvido, porém, as partes ouvidas se perdem, caso não se gravem na memória (LESSING apud. OLIVEIRA, 1999, p.14).

É assim que, no terreno da hipermídia, vemos este trânsito de escrituras. O mundo virtual é uma fronteira imaginária de etnias, línguas, culturas e ideologias, que acabam por se globalizar diante desta escritura/software que permite que o ser humano da atualidade se reconheça em sua escrita digitalizada, com o mesmo

índice das marcas digitais da palma da mão que o imortalizou no *desktop* das cavernas.

Não há novidade quanto ao poder virtual da linguagem, seja qual for o código.

Os sinais criados pelo ser humano em seqüências imagéticas que se transformaram, aos poucos, em textos intertextuais, comprovaram a capacidade de migrarmos virtualmente diante da materialidade que este mundo tem apresentando por meio do desdobramento de seus fenômenos para outros campos de nossa percepção, conquistando definitivamente lugares novos, que se caracterizam e se apresentam nestes ambientes virtuais.

O produto plural, proveniente desta migração virtual dos códigos, só está sendo possível com o exercício poético nos suportes digitais, exercício este que começou de forma programática com os manifestos da modernidade do século XX.

Podemos dizer que a cultura da representação, da simulação e da emulação já está impregnada em nossas mentes, que convivem muito mais com a cópia e a simulação por meio dos aparatos tecnológicos do que com o mundo que se apresenta diante de nossos olhos, sem a intermediação destes mesmos aparatos.

O princípio de qualquer sistema de comunicação sempre foi o óbvio: enviar e receber mensagens. O que assistimos é a sofisticação deste método é a linguagem humana passando por um período importante da nossa história: estes aparatos digitais que disseminam imagens, texto e sons, de forma expandida, copiam e simulam, com tal competência, que acabamos por nos esquecer de nosso estado vicário.

Esta sofisticação nos deixa impotentes diante da quantidade de informação recebida, e acabamos por perder a noção do que possa ser crível, para administrar a recepção. Se coincidência ou não, as relações fronteiriças através dos espaços virtuais propostos pelas infovias estão trazendo para a humanidade mudanças fundamentais no que diz respeito a comportamento, atitude e ideologia. No entanto, a migração virtual do ciberespaço vai muito mais além do que qualquer experiência vivida pela humanidade. Ela é uma linguagem que se situa no limite da aplicabilidade, que testa os nossos níveis de interatividade do ponto de vista do cognitivo, do perspectivo e da intervenção, dando ao público, também emissor, a possibilidade de tornar um lugar em trânsito, portador de uma escritura em que o limite ainda ficará a cargo da linguagem humana.

HIPERDESIGN: UMA NOVA CULTURA DO ACESSO

A máquina, como decorrência do mundo automatizado, sempre ligou o futuro à sua exatidão no processo de obter as 'coisas'. Mesmo antes de ela poder ser programada no sentido informatizado, suas engrenagens mecânicas já queriam predizer seu comportamento real; a máquina sempre foi considerada como 'símbolo de seu modo de operação (Wittgenstein apud. Azevedo; 1994)

O que sempre caracterizou o trânsito entre obra e público foi o nível de participação e de intervenção que este fluxo de signos, entre duas entidades, pode estabelecer em decorrência do avanço tecnológico, agilizando o tráfego e a migração da produção da linguagem humana. Mas será que é este fenômeno que estamos vivendo diariamente nas instituições, no que diz respeito da poesia digital? Para mim estudá-la é, antes de tudo, compreender a relação homem X tecnologia.

Continuamos a privilegiar o signo das escrituras verbais para transmissão de idéias e registros de nossa memória. O problema é que este código sempre necessitou de uma quantidade enorme de sinais para obter a mensagem completa, demandando muito tempo e espaço para transmissão destes signos.

A prática de interferir nestes espaços virtuais como: msn, skype, orkut, blogs e tantos outros, pertence a um mundo regido por outro *timing*, decorrente do grande número de informação recebida de diversos meios e, conseqüentemente, proveniente de três fontes de sinais: verbal, visual e sonoro.

O *timing* para aquisição e acesso a informação, depois do conceito e prática das hipermídias, mudou.

As máquinas cumprem tarefas em forma de linguagem redundante, devolvendo para o mundo humano o mesmo índice que tornou sua automação possível.

Os ortodoxos da teoria da informação, para quem a originalidade só estaria contida na quebra da cadeia de mesmice[23] (Wiener), foram surpreendidos com a idéia de que é na cópia que está contido o acaso, ou seja, uma nova invenção das linguagens proveniente da repetição, como observou Benoit Mandelbrot nos fractais (1988).

O mundo digital oferece, dentre tantas novidades, a possibilidade de comprimir informações. Uma mensagem que antes demandava muitos sinais, agora é possível de se obter com a mesma informação contida em apenas um ícone, o que permitiu inserir a humanidade de vez no mundo da produção como reprodução. Esta nova situação gera outra qualidade de pensamento: o que copiar? Como copiar? Como otimizar a cópia? Sabemos que todo processo na criação de um produto de linguagem advém de uma aquisição de processos miméticos.

O livro é um bom exemplo desta evolução (BRODY, 1996), tendo passado por diversos processos de transformação, do pergaminho aos códices (folhas de tamanho igual, costuradas para facilitar o manuseio), tornando os livros de bolso do século XX, comparados as escrituras medievais, um avanço tecnológico e uma mostra de quanto os livros mudaram.

---

[23] Ver mais adiante LOOPPOESIA.

As inovações tecnológicas trazem consigo uma preocupação semiótica – a otimização dos códigos. A transição do hieróglifo para o cuneiforme não foi apenas novidade técnica, mas fundamentalmente uma mudança quanto à práxis na utilização de signos gráficos, meio este que tem como preocupação o registro e a disseminação de linguagens. O interessante é o fato de esta práxis não ter denotado apenas o uso quanto a funcionalidade destes signos, mas também a grande possibilidade de se aplicar o conceito de tecnologia na transmissão de idéias.

A tecnologia, do pincel ao *mouse*, se caracteriza pela interatividade. É assim que a informação digital é otimizada, especulando o exercício de adentrar em outros códigos e culturas. Isto não é novidade, e o campo de prova destas realizações foi o das artes. Dentro da necessidade de estabelecer um potencial programático, os movimentos artísticos, principalmente os de vanguarda, elaboraram em seus manifestos o conteúdo analítico verbal do que só poderia ser executado em gestos visuais ou sonoros.

Estes manifestos em forma de escritura, além de estabelecerem as regras do jogo, demonstravam a necessidade de um novo trânsito entre intersignos, que adveio de um processo intersemiótico (AZEVEDO, 1994). Erik Satie já desenhava em suas partituras a imagem pressuposta pelo som; quando ele cifrava as partituras, programava suas músicas. Assim, inauguram-se as performances.

O suporte bidimensional, como o papel, já se havia esgotado em seus eixos x e y, iniciando-se a conquista do tempo do eixo z, *desvestindo* assim a obra de arte de matéria e a transformando em algo cóisico – uma coisa que reúne propriedades

(HEIDEGGER, 1992), e, junto com seu conceito, a idéia que se tem sobre a "coisa", materi a conceito. (KOSUTH, 1997).

A hipermídia, parece ter polarizado na ambiencia virtual a idéia do cóisico heideggeriano, que percorre seu conceito de ôntico e antológico ou, como eu vejo – a arte que está por vir – as propriedades dos fenômenos naturais pertence a um programa; o que se vê em forma sistema numérico binário, se subtraem da matéria em forma de conceito.

A imagem de síntese opera como uma partitura, e como toda partitura ela é traduzível. A relação tempo e espaço na imagem de síntese é estabelecida por uma entidade matemática. Este tipo de imagem proporciona mudanças segundo a regência de seu programa.

Um programa armazena signos que geram signos em perfeito processo de semiose, ou seja, o que é visto e acessado está previamente concebido em forma de escritura, o que confere a esta imagem um caráter potencial no devir de coisas que existem em decorrência da escritura. Sobre esse processo, Santaella diz:

A semiose genuína é um limite ideal. No plano do real, só ocorrem misturas. Outros tipos de signos, além dos símbolos, intervêm e são necessários à condução do pensamento e das linguagens. A mistura sígnica é parte integrante do pensamento e de todas as manifestações de linguagens... (SANTAELLA, 1995, p.?).

O que antes, na pintura, estava relacionado ao percurso do olhar (*tempo pictórico*), *registrado pela materialidade pictórica*, agora está relacionado a um tempo que se

atualiza via algoritmo. Ele imita os fenômenos naturais em um processo numérico e devolve imagens em movimento que simulam conceitos sobre o cóisico.

Por meio destas características da imagem de síntese, em que todo este universo sígnico convive de forma híbrida, os sentidos humanos passam a criar um novo critério interdisciplinar de percepção e cognição.

Algumas características podem ficar mais evidentes quando percebemos que, se antes as idéias geravam as *coisas*, agora são os programas que as geram. Isto não deixa de ser um processo amigável, uma vez que, com os programas, o que é potencial já vem pronto, de maneira que, para algo se aproximar do real, ele tem, de fato, de se parecer com a cópia – as construções destes algoritmos tendem a modelos matriciais que uma vez outros códigos podessam ser inseridos perdem sua característica na programação algorítmica.

Por causa da cultura do acesso, promovida pelas inovações tecnológicas e que está gerando mudanças na maneira de vermos textos, imagens e sons como uma produção de linguagem via programa, torna-se necessário que observemos a nova leitura que esta tecnologia digital está promovendo no comportamento humano, já que se trata de um tráfego se dá pela criação do hiperdesign.

Na hipermídia, o design é concebido por um roteiro, que tem por objetivo estabelecer os links de código para código, criando a possibilidade da interface, interface, que se torna muito mais eficaz entre o homem e a máquina. No campo da poesia, por exemplo, as aplicações de jogos – vídeo games – evidenciam a infiltração do hiperdesign, já que não há nada mais universal do que a linguagem destes *games.* O conteúdo de uma ou mais disciplinas pode ser verificado neste

novo ambiente digital ou, como prefiro, ambiência, em que a narrativa pode se desdobrar em múltiplas representações e eventos, poesia e prosa contida no mesmo espaço, assim a parataxe temporal começa a ser possível.

O hiperdesign adquire então a função de preestabelecer os níveis de controle e de compreensão desta nova cultura do acesso por intermédio do comportamento de quem ingressa neste meio interativo via ferramentas e atributos, vencendo, desse modo, a tradição dos meios não interativos.

As vantagens que estes programas de autoria proporcionam (o diálogo entre as páginas virtuais, o ir e vir de sons, e o texto que adentra outros textos [hipertextos]) permitem que o conceito de hiperdesign facilite uma linguagem de cunho analítico-imagético que ultrapassa o ato de clicar e *virar as páginas* superficialmente, passando a incorporar os movimentos e a interatividade no que diz respeito à imagem-corpo.

Isto vai além dos conceitos ortodoxos de forma, função e otimização, incorporando o movimento, a interatividade e a imagem-corpo. Não há mais a idéia de *solidão dos códigos*: os sistemas de linguagem que, em seu berço sintático, eram arbitrários como fontes, agora são determinados pelo fato de **nenhum código sobreviver sozinho na era da Hipermídia.**

Nela há uma função muito complexa, que ultrapassa a criação de um roteiro e de seu processo de adentrar tela a tela. Esta função, de fato, deve estabelecer uma semiose de conteúdo imagético, sonoro e verbal.

Esta nova forma de representação cria modelos visíveis não apenas no que há de mais simbólico nestas telas imagéticas, mas fundamentalmente na nova maneira de se estabelecer um índice de navegação. Os acessos criados por eles são paratáticos, não lineares, temporalizados pelo movimento do nosso olhar sobre o "legível" e o "visível" (QUÉAU, 1995, p.34).

Nesta relação leitor e tecnologia, que é reavaliada na relação corpo-espaço, percebe-se claramente que estamos lidando com uma nova noção de fronteira que, aos poucos, está sendo banida do conceito de linguagem. O corpo-imagem não apenas lê, mas se apropria em forma de imersão, explorando estes espaços (LOFFER, 1994).

Agora podemos falar sobre a relação corpo e imagem e dizer, entre a sensação física real e representação virtual. A imagem se converte em um lugar explorável, mas este lugar não é um espaço puro, uma condição a priori da experiência do mundo, como era para Kant (QUÉAU, 1995, p.35).

Neste caso, a condição *a priori* é o que há de programável, de preestabelecido. A imagem síntese sobrevive em seu estigma de ser potencializada em um programa.

O sentido de representação de uma imagem pictórica tradicional pode ser compreendido apenas pelo nosso senso (AZEVEDO, 1994). Sendo assim, a ruptura de imagem numérica com a materialidade pictórica tradicional é sua característica mais predominante; informações contidas em pixels, podem ser modificadas ao infinito, dando a qualidade de uma imagem cuja existência não se faz apenas quando visível, mas enquanto memória no diretório de um programa em puro estado potencial de existência.

As páginas eletrônicas da rede digital começam a se caracterizar, então, pela diversidade de acesso e articulação. [24]

O leitor em tela é mais 'ativo' que o leitor em papel: ler em tela é, antes mesmo de interpenetrar, enviar um comando a um computador para que se projete esta ou aquela realização parcial do texto sobre uma pequena superfície luminosa (LEVY, 1996, p.?).

O ato de ler abrange um sentido intersemiótico que está centrado não apenas em um jogo seqüencial, como exige o código verbal, mas também em um exercício de varredura – equivalente a um *scanner* digital.

É como um painel de controle ou como mapas de navegação, que, simbolicamente, – por meio de botões pictográficos – estabelecem um alcance cognitivo. "As representações simbólicas têm mais alcance cognitivo tangível do que as realidades que supostamente hão de representar" (QUÉAU, 1995, p.35).

A linguagem do hiperdesign possibilita a reinvenção da relação corpo-espaço-imagem, já que o leitor pode optar por outras possibilidades de seqüência e inventar um novo espaço cognitivo (redesenhando o seu mapa). Então o usuário assume a possibilidade de recriar os atributos, permitindo aos corpos acharem eles mesmos as relações para a sua viagem.

Sendo assim, o destino por meio do hipertextual é subvertido (ROSELLO, 1994), perdendo-se a noção de território, surgindo uma nova geometria, que é a cultura do

[24] Como todos os lugares que adentramos na hipermídia, estes também podem ser anônimos, ou índices de uma referência real.

acesso. Neste novo tipo de transporte, o suporte é feito por meio de botões em forma de ícones. Eles estabelecem uma metáfora do ir e vir.

O exercício e o direito do ir e vir reforçam o direito de cidadania mesmo nos meios digitais; esta nova "máquina de ler" (LEVY, 1996) pode atualizar a imagem em forma de edição, o que significa deixar o leitor diante do possível.

O fato é que a cultura do acesso das hipermídias permite entrar não apenas espacialmente, mas principalmente temporalizar, reescrever o mapa. Os computadores exercem hoje um papel de máquinas pessoais; estes botões-ícones tornam a tradução do acessar viável, assumindo as funções cognitivas humanas.

O funcionamento de tais máquinas está ligado de maneira tão visceral à especialização dos sentidos ou aparelhos da visão e da escuta humanas que a denominação de aparelhos lhes cabe muito mais ajustadamente do que a de máquinas [...] são também máquinas cognitivas tanto quanto são cognitivos os órgãos sensoriais (SANTAELLA, 1996, p.199).

Quando o clicar representa um ato cognitivo e adentramos uma imagem-trajeto, estamos transformando este clicar também em um ato de ocupação. O botão não deixa de ser uma tradução dos eletrodomésticos que, dotados de redundância, são acessados diariamente via estímulo liga-desliga. Nas telas de multimídia, o botão não desempenha somente esta função de ligar e desligar, oferecendo uma extensa variável de alternativas e empregos. Nesse caso, o botão informa sobre as possibilidades de acesso, promovendo o jogo da interface.

Não se pode esquecer de que todo treinamento da força aérea é feito por simulação; acessando os botões em painéis que simulam a ação em imagem

sintética, e, quando se pilota de fato as aeronaves, não se deixa de estar em tempo real *simulando*. O videogame também proporciona um ato simulatório no *jogar e agir*. Trata-se do cóisico heideggeriano unido ao conceito de fazer.

O hiperdesign, como uma nova cultura de acesso, há de propiciar uma maior compreensão do que se deseja ensinar e do que se deseja aprender, colocando abaixo linguagens que insistem em estabelecer relações de natureza diacrônica.

Como mencionou o filósofo americano e fundador da semiótica, Charles Sanders Pierce, não há nada mais metafísico do que uma receita de bolo.

Provavelmente, o bolo ao qual Pierce se referia é aquele feito de fatias da compreensão interdisciplinar de que é formada a intelecção humana. A nova cultura do acessar é portadora de uma consciência que estimula os sentidos, advogando-nos o direito do que ensinar e aprender, bem como de como fazê-lo, armazenando em nossa memória as opções de um aprendizado tão multidisciplinar e intrínseco quanto à natureza.

PASSIVO, REATIVO E INTERATIVO: TRÊS NÍVEIS DE LEI PARA UMA SEMIÓTICA DA INTERVENÇÃO

O fotógrafo Nadar, em 1886, resolveu fazer uma série de entrevistas com o grande químico francês Michel-Eugène Chevreul (1786 – 1889), um dos maiores especialistas em cor. Para marcar este encontro, o filho de Nadar, o fotografo Félix Tournachon, resolveu documentar essa entrevista em uma seqüência de fotos, já que Chevreul nesta época se encontrava com 100 anos de idade. Foi, nesse contexto, que Nadar teve uma idéia inusitada, resolveu escrever embaixo de cada foto a fala de Chevreul durante a entrevista, pois Nadar esperava poder criar um áudio visual desse trabalho, o que não foi possível para época porque não havia tecnologia disponível (STROSBERG, 1999, p.134).

O fato de a escritura artística não depender exclusivamente de um código, deixa claro a preocupação do fotógrafo Nadar em criar um novo conceito de articulação de linguagem. Se for verdade que Rembrandt disse: *"Uma luz uma sombra, duas luzes duas sombras"*, então também é verdade que, quando se soma mais de um código em uma mesma produção de linguagem, passamos a dispor de uma maior interatividade entre público e obra.

Interagir com a obra é fazer com que o público se torne, na mesma hora, artista daquela linguagem. E qual é o interesse do público em se tornar artista também? É uma pergunta não muito simples de responder, mas, se fizermos uma reflexão de como se dão esses níveis de interatividade, talvez possamos chegar a uma idéia do motivo por que somos levados a tomar posse das linguagens alheias.

Algumas declarações, como a de Leonardo Da Vinci que, ao olhar para uma pintura inacabada, disse: "Se sei como vai ficar, para que vou terminar?", apontam para um dado: a arte, para se realizar, não precisa apenas estar centrada em sua matéria, mas, principalmente, em seu conceito.

O século XX trouxe para a raça humana a vantagem de estar em dois ou mais lugares, ao mesmo tempo. Então a noção de propriedade é desfeita pelo simples fato de que, se não há acesso a uma produção de linguagem, não há como tomar posse de algo, ou seja, se não existe interatividade, os grilhões da humanidade permanecerão diante do espelho mágico da passividade e não se consiga tomar o osso do outro macaco.

Nesse sentido, a noção de obra tem passado por vários estágios, conforme os níveis de interatividade foram avançando com a tecnologia disponível, aumentando assim a participação do público, a ponto de começarmos a pensar o público como co-autor.

O professor Décio Pignatari costumava dizer, durante suas aulas, que quem sabe ler e escrever é bilíngüe. Hoje, em meio à hipermídia, formada por ambientes virtuais, fica claro que saber acessar já é um ato de linguagem que pressupõe uma democratização da linguagem.

Acessamos signos, somos um armazém de criação simbólica. E são exatamente esses símbolos que vão adentrar a produção da linguagem humana, tentando copiar o mundo à sua verossimilhança – com suas próprias mãos – ou criando aparatos tecnológicos que regurgitem o mundo em forma de simulacro transistorizado.

Depois da obra de Norbert Wiener Sociedade e Cibernética[25], muito se discutiu a respeito dos termos mensagem e informação. O que sabemos é que não basta enviar um sinal para se tornar compreendido. As sociedades informatizadas têm gastado muito mais verbas do governo para administrar e controlar informação do que em pesquisas para novos suportes de informação.

Pierre Levy (1998, p.51) divide a atividade de controle da informação em três grupos principais: somáticos, midiáticos e digitais:

As técnicas somáticas implicam a presença efetiva, o engajamento, a energia e a sensibilidade do corpo para a produção de signos. São, por exemplo, as performances 'ao vivo' de fala, dança, canto ou música instrumental [...] Uma mensagem somática não é jamais reproduzida exatamente por meio de técnicas somáticas." Quanto às tecnologias midiáticas, estas "fixam e reproduzem a fim de assegurar-lhes maior alcance, melhor difusão no tempo e no espaço [...]. As mensagens continuam a ser emitidas na ausência do corpo vivo dos destinatários. A passagem à mídia propriamente dita (isto é, os meios de comunicação de massa) se dá com as técnicas de reprodução dos signos e marcas: selos, carimbos, moldagem, cunhagem de moedas...Com o suporte digital das hipermídias, as relações de montagem da linguagem de registro indicial dão ao espaço uma atualização via bit. Isto significa que "o digital sempre pairou acima da mídia. Pois ele é o absoluto da montagem, incidindo esta sobre os mais ínfimos fragmentos da mensagem, uma disponibilidade indefinida e incessantemente reaberta à combinação, à mixagem, ao reordenamento dos signos [...]. O digital autoriza a fabricação de mensagens, sua modificação e mesmo a interação com elas, átomo de informação, bit por bit (LEVY, 1998, p.53).

A mudança das relações tribais para as trocas de mensagem em um mundo da indústria cultural da *mass media* nos transformou em uma Aldeia Global (como nos alertou Marshall McLuhan), uma organização coletiva que atuava de maneira passiva diante das redes televisivas. A democracia do ciberespaço, de algum modo, recupera a atuação

[25] Este livro não contém o ano de sua publicação.

humana diante de mensagens com as quais se pode interagir. "A abertura do ciberespaço permite conceber formas de organização econômica e social centradas na inteligência coletiva e na valorização do humano em sua variedade..." As relações passam a existir, então, porque o agente aglutinador dessa linguagem produz um repertório compatível que preserva a individualidade de cada um.

"Só pode existir grupo orgânico se cada um dos membros sabe o nome do outro. Nesse tipo de coletivo, as pessoas podem obedecer a regras, seguir tradições, respeitar códigos. No entanto, os princípios organizadores não estão fixados, retificados, ou situados fora do grupo, pois são carregados pela comunidade constituída em corpo" (LEVY, 1998, p.55). É um novo mundo que só faz sentido em tempo real, é estar junto intensamente de maneira a estabelecer algo vital.

Com esse novo aparato, nossa espécie passou a ser a única do planeta capaz não apenas de produzir informações existentes em nossas ações cognitivas, mas também de programá-las. Como diz Santaella:

[...] Não há nada no animal que se assemelhe à maquinaria combinatória dos fonemas que rege a complexidade de organização das línguas humanas, nem há em qualquer animal a capacidade projetiva e simuladora do cérebro apta para estabelecer novas combinações e associações criadoras que, aliadas às sutilezas da mão e do corpo, permitem ao homem produzir linguagens fora do corpo e do cérebro, isto é, povoar o mundo dos signos (Santaella, 1996, p.165).

Nós dialogamos hoje muito mais com máquinas do que com *seres carnais*, isso porque, segundo Santaella (1996, p.166), os seres noológicos estão proliferando-se cada vez mais, e é a teoria dos signos que pode dar conta de uma análise – de visão mais interativa – dessas linguagens. Se realmente essas próteses com *olhos*, *cérebros*,

ouvidos e *bocas*, regurgitam o mundo à sua semelhança, é necessário então re-avaliarmos a noção de ruptura com o passado no sentido muito discutível de pós-modernidade, já que os meios digitais estão cada vez mais próximos do comportamento cognitivo humano.

Não há momento mais oportuno para começarmos a reavaliar o termo interatividade. Habituamo-nos ao cotidiano da palavra *interatividade*, sem levar em conta qual o seu significado e como os meios digitais propiciaram esta forma de linguagem.

No século XX, a arte dita de vanguarda se caracterizou pela forma como levou o objeto artístico para o público, na intenção de tornar essa linguagem um experimento potencial, com a intervenção do público. Criar o hábito no público para lidar com uma linguagem artística que se manifestava de maneira expandida foi uma das tarefas da vanguarda. Para que isso se consolidasse, vieram então os manifestos dando um recorte mais interdisciplinar na sua essência de linguagem.

Não podemos esquecer que a língua humana surgiu de forma arbitrária e, segundo Levi-Strauss, quando surge uma gramática para regularização desta língua surge também, para a humanidade, uma forma de ditadura, uma espécie de monopólio da linguagem.

Qualquer um poderia inventar um novo sistema de escrita para uma determinada língua, mas teria de enfrentar o problema de conciliar várias exigências conflitantes do sistema. Uma dessas exigências diz respeito à necessidade de manter as coisas em sua simplicidade, a fim de que o novo sistema de escrita não se torne tão complexo que seja impossível o seu aprendizado (HEALEY, 1996, 250).

É justamente neste estágio de **primeiridade** semiótica Pierciana que os sinais foram tomando formas mais rígidas com relação ao apelo das leis gramaticais exigidas pelos *advogados* da língua humana.

São estas leis de caráter analítico sintético que podem ter sido uma das causas da linguagem ter assumido o autoritarismo da autoria, deixando mais participativo o seu público na posição de leitor, aquele que se apodera de uma linguagem já predeterminada por um autor, uma espécie de usuário de um *software*.

Na tentativa de romper com este cerco emissor-receptor, a tecnologia vem se aperfeiçoando e inventando *máquinas* que literalmente conversam como seu público, abrindo assim um espaço novo para a interatividade. Conforme os estudos das formas de recepção discutidas por Norbert Wiener ao criar a teoria da informação, buscar bibliografia é podemos dividir em três fases a participação do público com a obra: **Passiva, Reativa** e **Interativa.**

OLHAR E A OBRA

A primeira – **passiva** – mostra, de forma clássica, que quem recebe a mensagem envia como *feedback* um sinal de que a mensagem foi recebida; o sinal enviado por um veículo (canal) chega ao receptor de maneira que este só contemple a chegada desse sinal. Se existe uma participação do público, é apenas a de conferir o sinal recebido. Neste sentido, se preserva, na íntegra, a situação de autor, pois não há intervenção do público no sinal recebido. A imaginação do público atua, então, como uma espécie de **usuário dos sinais enviados**, um *estímulo* um pouco mais refinado se tratando de uma poesia, mas que não deixa de ser um *estímulo*.

A invenção da mídia eletrônica até o surgimento da televisão deu ao público o livre-arbítrio de usar sua imaginação como uma maneira de tornar utilitária a mensagem recebida. A intervenção na obra era dada de forma conceitual, e o imaginar, ação que o público exercia ao receber *sinais*, já pertencia ao mundo da virtualidade, que só foi possível ser visualizado com a imagem de síntese.

A segunda fase – **reativa** – abre a possibilidade de o emissor enviar mais de um sinal, dando ao receptor o poder de optar pela escolha de uma deles. Neste caso, o público reage aos vários sinais, escolhendo o caminho a ser navegado. O ato de poder escolher nos faz pensar que qualquer linguagem em que se tenha uma liberdade de escolha seja interativa, o que não é verdade. Theodor Nelson ressalta a importância de que, para haver uma interatividade, é necessário que o estímulo via emissão e recepção de sinais seja feito em tempo real, o que ele denominou em inglês de *"as if"* (JACOBSON, FREEMAN, org., 1992, p.158).

Não capturamos os textos de uma página ou imagens de um filme de forma programática apenas, há muito que se estudar na semiótica para que possamos afirmar como estes códigos se formam e produzem linguagem, mas é inegável que atuamos sobre estes sinais de maneira a reconstruí-los. As leis que regem os códigos em verdadeiras gramáticas formais dão ao ímpeto da leitura um caráter programático, o que contempla o leitor/usuário com o poder da opção reativa. "Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal" (MANGUEL, 1997, p.54).

Se podemos hoje nos mover através do que antes era passivo, podemos concluir que o processo de imersão que uma imagem ou um texto nos oferece é regulado por níveis de interatividade. Antes havia uma seqüência linear - *hipotaxe* – na qual prevalecia a passividade, quando se pode escolher, ou quando há a possibilidade já existente de um novo formato, a fragmentação desta linearidade narrativa passa a ser não linear - *parataxe*.

Já entramos na era da *infoesfera*, o mundo da Hipermídia – CD-ROM e Internet – é o último habitat da mente humana. Estes sistemas fazem parte de uma grande metáfora biológica, que envolve a simulação da cognição humana (BARBROOK, 1996). Poderíamos dizer que, do ponto de vista reativo, a Internet, o Ciberespaço e o chamado I-Way são os primeiros *protozoários* do século XXI.

Essa memória via rede passa à categoria de *memória coletiva*, é a experiência humana exteriorizada na *world wide web*. É a identificação e a integração das comunidades virtuais, que só existem nas relações de interfaces. Daí começarmos a entrar na terceira categoria: **a interatividade.**

Nesta terceira categoria – **interativa**, podemos não só optar, como também intervir, mudar as relações indiciais que o mundo dos signos nos oferece, inventando novos destinos para o desenleio das linguagens. Não tenho dúvidas de que essa terceira categoria inicia, se é que podemos chamar assim, uma nova etapa da escritura humana. Estamos avançando em direção a uma potencialidade de uma verdadeira democratização da linguagem, saindo da esfera da ditadura da linguagem, como chamou Levy-Strauss, e dando a possibilidade para cada autor reinventar não só o seu próprio labirinto, como também para modificar o do *outro*.

As relações interpessoais estabelecidas pelas redes virtuais nos transportam para um novo conceito de *via*. Nunca houve uma premissa voltada para a idéia de haver comunicação entre pessoas; deveríamos contar apenas com os meios físicos, porque comunicar significava simplesmente, dirigir-se ao seu semelhante.

Esta terceira categoria adquire assim o caráter de uma **cultura digital coletiva** que evoca uma troca de significado plural das relações, sendo que a troca de informação se dá de maneira a ressaltar a diversidade.

Dar a uma coletividade o meio de proferir um discurso plural, sem passar por representantes, é o que está em jogo, do ponto vista tecnopolítico, na democracia do ciberespaço. Essa fala coletiva poderia, por exemplo, apresentar-se como uma imagem complexa ou espaço dinâmico, um mapa móvel das práticas e idéias do grupo. Cada um poderia se situar em um mundo virtual para cujo enriquecimento e modelagem todos contribuiriam por meio de seus atos de comunicação. Coletivo não é, necessariamente, sinônimo de maciço e uniforme. O desenvolvimento do ciberespaço nos fornece a ocasião para experimentar modos de organização e de regulação coletivos exaltando a multiplicidade e a variedade (LEVY, 1998, p. 66).

Os conceitos de democracia passam a ser reavaliados, já que a interatividade abre para o ciberespaço uma nova fronteira (se é que ainda existem fronteiras). As relações interpessoais estabelecidas pelas redes virtuais nos transportam para um novo conceito de *via*. Com esta nova atitude diante destas máquinas interativas, se (re) introduz uma nova pluralidade coletiva. Dessa maneira,

O coletivo inteligente é a nova figura da cidade democrática. Habitada por esse ideal, a 'política molecular', liberta da influência dos poderes territoriais, suspende por um momento a ação das redes desterritorizadas da economia mundial para permitir a ação, no interior do vazio assim conquistado, dos processos rizomáticos, das dobras e redobras da inteligência coletiva (LEVY, 1998, p.69).

As relações em ambientes virtuais tornaram a troca de informação muito mais rápida, e em tempo real. Pierre Levy (1998, p.74) chama a atenção para o fato de que esse tipo de interatividade se torna muito mais direto, o que ele chama de "democracia em tempo real". "Vimos que as tecnologias moleculares são mais rápidas que as molares. Elas perseguem o tempo real, isto é, reduzem a zero o atraso na obtenção de resultados [...] Uma simulação digital reage imediatamente à alteração de uma variável, um indivíduo não transforma seus modelos mentais e seus esquemas de ação com tanta rapidez" (LEVY, 1998, p.74).

Se não existiu até hoje o artista de uma obra só, fica claro que, com tecnologia digital interativa, não existirá mais a obra de apenas um artista. Esta pluralidade só foi possível com os meios de linguagem que permitiram ao público intervir na obra não apenas tocando-a, mas à distância, virtualmente, interferindo em uma linguagem que só existe em trânsito, que nunca estará pronta enquanto houver um olhar a espreita, intervindo para significar.

LOOPPOESIA: MESMICE COMO POÉTICA

Pegue um jornal
Pegue uma tesoura
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
O poema se parecerá com você.
E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.
(Tristan Tzara)

A idéia primeira para o movimento dadaísta, o que mais tarde conheceríamos como Teoria da Informação, era questionar os sistemas poéticos pelo nível de estranhamento que era possível de se gerar. Desta maneira, acabava-se por determinar que a manifestação artística entrara em uma nova fase de conteúdo intersemiótico (verbal, visual e sonoro) no qual se questionava a freqüência de uma linguagem redundante ou original, ou seja, a poética através da mesmice e do estranhamento.

Este comportamento acabava determinando o grau de invenção poética na área da criação. Os artistas desta idéia Dada, como Hugo Ball, Tristan Tzara e Richard Huelsembeck chamavam a sua manifestação de *"ordem bacteriológica"* (TELES,

1978, p.124), uma espécie de ataque virótico contra a linguagem para desestabilizar a redundância instaurada pela mesmice.

Para sustentar este novo manifesto, e cada vez mais lidar com o teor do acaso, fruto da linguagem humana, estes artistas não conseguiram evitar o seu caráter performático. Seu grande ímpeto de improvisação, pelo caos derivado da intersemiose das linguagens, pela desestabilização provocada por sua poética e pela falta de equilíbrio ao se criar uma nova linguagem proveniente de sua expansão, fez o próprio Tristan Tzara (em "O pensamento se faz na boca") dar uma receita de como fazer um poema dadaísta, em outras palavras, de como criar ruídos.

Norbert Wiener, o fundador da Teoria da Informação, acreditava que a nossa sociedade estava ameaçada pela desordem entrópica, o que o fez estabelecer uma comparação de sua tese sobre ruído e redundância com a ação do diabo[26] (BRETON, 1992, p.29). A entropia que o homem gera, segundo Wiener, "parte de um processo maligno", torna o trabalho da comunicação uma maneira de promover a ordem atacando a desordem "gerada pelo Homem e o Mal que a natureza transporta consigo".

A comunicação estaria ligada a toda concepção da existência de fenômenos naturais e artificiais, e neste sentido entenderíamos melhor os mecanismos usados por alguns artistas do último século para estarem sempre voltados para o estranhamento, mesmo sabendo que os aparatos tecnológicos – máquinas – têm estado desde a Revolução Industrial participando da luta contra a entropia.

---

[26] S. Agostinho, que vem da idéia de Imperfeição; a segunda é a do diabo perverso que semeia a desordem e a confusão.

As máquinas devem comunicar-se entre si por meio de uma linguagem apropriada; este é exatamente o conceito que faz a Teoria da Comunicação levar a cabo a idéia de comunicação entre as máquinas. As máquinas, aqui, são também consideradas como um organismo vivo, elas então, igualmente, contribuiriam para o aumento da entropia. "Esta crença na possibilidade das máquinas se tornarem 'inteligentes' será um dos aspectos essenciais do mito criador da nossa modernidade" (BRETON, 1992, p.53).

O que passamos a notar nos experimentos de arte e poesia foi, justamente, o contrário. Uma vez programada uma linguagem constituída por redes de informação, esta parece se auto-regular, mantendo em si própria um conteúdo a respeito de redundância. Nestes termos, foi que George Balandier disse que falar em uma "sociedade de comunicação" é redundante.

Tomando como verdade que todos os signos se comunicam, ou seja, há significado em tudo, passamos a viver uma verdadeira overdose de mensagens que não nos dá tempo nem espaço para uma averiguação do conteúdo analítico verbal, imagético ou sonoro das mensagens recebidas. Só sabemos que as recebemos, e usamos do ato de clicar como uma forma de *interagir*.

Os meios digitais com suas redes rizomáticas recuperam esta estrutura multidimensional - hiperdesign - e passamos para um estágio de escritura, só que, desta vez, de forma expandida na qual verbo, imagem e som ocorrem ao mesmo tempo, numericamente falando.

Todas estas mudanças no sentido de produzir linguagem contando com um programa - *software* - começaram a estabelecer uma nova postura quanto ao

conceito de *leitura*. O suporte digital não é o primeiro entre tantos suportes a causar uma mudança nos aspectos culturais da humanidade.

A escrita, desde seu surgimento, vem sofrendo mudanças consideráveis em seu material. "Muita coisa dependeu da disponibilidade local dos materiais. No Egito, o papiro era o material típico para muitas finalidades. Na Mesopotâmia, empregava-se a argila mole que, depois, era secada ao sol ou cozida. Os monumentos públicos em ambas as regiões eram habitualmente de pedra" (HEALEY, 1996, p. 257).

Como um grande armazém simbólico, os programas atuam em sua forma mais asséptica possível. É neste sentido que toda programação acaba se caracterizando por um alto índice de redundância, repetindo para o mundo o que já existe *a priori* em nossa cognição, reproduzindo nestes uma cópia – *fac-símile* – que propicia a mesmice por meio de suas seqüências de instruções numéricas, automatizando uma notação de modelo numérico em forma de escritura. É o momento em que se nota a utilização de modelos mentais, um ícone duplo que, em termos simulatórios, age como um índice do conhecimento humano. "Podemos conceber a possibilidade de pensar o movimento sem imaginar algo de movente? Segundo Peirce, todo raciocínio utiliza a **inspeção de ícones** (que poderíamos traduzir por **simulação de modelos mentais**)" (LEVY apud PEIRCE, 1998, p.121).

Na idéia de simular modelos, LOOPPOESIA passa a ser um experimento poético que visa estabelecer o estranhamento destes modelos e a mudança de significado das imagens, sons e palavras, provocando assim a possibilidade de fazer surgir várias poesias dentro de uma mesma montagem sígnica, como uma espécie de ideograma; já que sabemos que, na escrita antiga (como os hieróglifos egípcios e os

cuneiformes), o ideograma nada mais [fez] do que prolongar a idéia de interface chamada ícone.

Chamo a atenção para o fato de que uma escritura - programa - não deixa de ser uma interface, ou seja, uma relação entre uma entidade e outra; no caso do LOOPPOESIA, há entre emissor e receptor e seus níveis de interface mudanças de significado provocadas alto nível de redundância*, que gera o r*uído.

Qualquer sistema de linguagem que opere por redundância não deixa de ser formado por símbolos que representam categorias; no caso dos ícones em uma tela de computador, são escrituras de acesso. É neste momento que Pierre Levy aponta as vantagens das imagens animadas sobre a escrita alfabética (LEVY, 1998).

Como categorias, podemos organizá-los como diagramas lineares ou não-lineares, e passam a se constituírem em mais do que uma rede semântica, e sim em um sistema rizomático não-linear, uma espécie de labirinto em que se pode navegar em diagramas, criando relações de intermediariedade (QUÉAU, 1989).

Não há produção de linguagem sem a idéia de modelo, e as imagens infográficas saem da esfera das metáforas e entram decididamente para o mundo da cópia e da mesmice. As linguagens verbais, visuais e sonoras estão sempre operando no limite da representação por repetição, propondo sempre analogias ou metáforas no contexto das palavras ou das imagens. "A metáfora pode esclarecer, às vezes com muita luz, mas carece de verdadeira capacidade de declinação. Sempre representa um caráter mais ou menos adequado" (QUÉAU, 1995, p.35). Quanto ao modelo, este

pode ser experimentado, comprovando-se sua coerência interna, sempre inserido em um contexto real.

Palavras, imagens e sons, em um ambiente virtual, acabam se convertendo em uma interface – *intermediariedade* – uma nova relação entre gesto e conceito.

A imagem virtual se converte em um 'lugar' explorável, mas este lugar não é um 'espaço' puro, uma condição a priori da experiência do mundo, como era para Kant [...] É o objeto mesmo da experiência, constitui em si mesmo um tecido e a define com toda exatidão. Este lugar é, por sua vez, uma 'imagem' e uma espécie de sintoma de um modelo simbólico que o origina. É a experiência mesma deste espaço que permite remontar sua fonte de legitimidade... (QUÉAU, 1995, p.35).

Esta *intermediariedade* é fruto de nossa ligação semiótica com o mundo das linguagens; já que é de longo tempo que estamos criando máquinas para vermos, ouvirmos e escrevermos. Este processo não se dá como se fôssemos criados em uma vala de vasos comunicantes, em que o diálogo seja fonte natural da sobrevivência dos signos. Nossas comportas mentais operam por cognição, estamos em estados constantes de intermediariedade cognitiva, atualizando as seleções múltiplas que o mundo dos fenômenos nos impõe.

Os sistemas cognitivos humanos podem então transferir para o computador a tarefa de construir e de atualizar representações que eles deviam elaborar com os poucos recursos de sua memória operacional, ou então as representações rudimentares e estáticas, do papel e lápis (LEVY, 1998, p.165).

Neste sentido, podemos dizer que as relações cognitivas para a aquisição da reflexão mudaram. A memória hoje não é apenas humana, mas uma atitude

interdisciplinar que agrupa entidades como máquinas e seres humanos colocados em redes de acesso por meio de interfaces. Para Agostinho: "A memória é [...] a primeira realidade do espírito, a partir da qual se originam o pensar e o querer; e assim constitui uma imagem de Deus Pai, de quem procede o Verbo e o Espírito Santo" (LAUAND, 1998, p.9).

As aproximações dos códigos sempre salientaram a correspondência entre a forma verbal, visual e sonora, e esta correspondência 'hão resultou em convicções" (OLIVEIRA, 1999, p.12), mas em um modo destes suportes da poética dar-se de forma expandida em forma de signo, "criação plástico-poética".

É neste novo ambiente virtual que um trabalho como LOOPPOESIA passa a configurar uma nova noção espacial e temporal, trabalhando imagens de animação de no máximo 8 segundos em uma velocidade 0.001 por frame, e é *neste momento que ocorre a poética da mesmice.* "A forma do texto poético é própria. Ela já é um desenho, mostra-se em verso, configura um espaço novo no pergaminho, na página ou na tela, [...] se buscando, se sobrepondo. Os primeiros teóricos perceberam este conluio de formas e de códigos" (OLIVEIRA, 1999, p.12).

As experiências poéticas em suportes digitais cada vez mais terão a responsabilidade de questionar suas inovações por meio de seus estágios programáticos. Indagar as leis que conservam estes estágios de redundância, como uma estética da mesmice, passa a ser um trabalho que une definitivamente a produção artística com a científica. Assim:

Na face sucessiva, a produção artística sofre uma transformação radical; não se trata mais de simplesmente transmitir alhures uma obra convencionalmente realizada, e enviá-la de maneira ingênua e irrefletida a outro medium, e nem mesmo de obter dela uma nova forma de

espetáculo diversa, ativando as possibilidades específicas do canal de transmissão; trata-se, ao contrário, de criar um trabalho intencional e exclusivamente dedicado à transmissão, isto é, de confeccionar alguns produtos estéticos com os mesmos recursos lingüísticos das tecnologias comunicacionais nas quais são veiculadas e que se servem da especificidade tecnológica dos canais como sua matéria expressiva (COSTA, 1997, p.30).

Com isto, não deixa de ser uma síntese da cultura do olhar, da escrita, e do som, em que estas marcas da mesmice se transformam em poesia e emitem seu sinal redundante para o futuro carregado de cânones imagéticos, verdadeiras criaturas que fazem ampliar os nossos sentidos.

A Intermediaridade Interpoética

O *apparatus* do design visível nas telas dos computadores, que possibilita manipularmos nossas escritas na obtenção de uma escritura, nada tem feito além de simular as máquinas já existentes da cultura analógica. Esta tradição que produz signos de forma apartada de si, por decorrência de uma cultura tecida em códices, vem cada vez mais dependendo da tecnologia para que o ser humano possa assumir uma nova ambiência sígnica, produto de uma escritura expandida de linguagem programática.

As aproximações dos códigos, solicitadas pela introdução de novos meios tecnológicos, sempre salientaram a correspondência entre a forma verbal, visual e

sonora. Esta nova escritura humana passa a configurar uma poética não apenas estetizante no sentido de seus signos tramados na formação de linguagem, mas na formação de uma ambiência no qual esta escritura ocupa novos espaços e o código formado passa a se expandir perdendo seu dado matricial.

Neste sentido, constatamos que a lingüística não é parte, mesmo que privilegiada, da ciência geral dos signos; a Semiologia é que é parte da Lingüística: muito precisamente, no dizer de Kristeva, aquela parte responsável pelas grandes unidades significantes do discurso, pois, qualquer que seja o objeto da Semiologia (gesto, som, imagem etc.) ele só é acessível ao conhecimento através da língua (OLIVEIRA apud SAUSSURE, 1999, p.20).

Diante destas considerações, podemos afirmar que os suportes digitais vêm definitivamente nos apontando a necessidade de encararmos a linguagem humana como produto plural, que tem de ser pensado, em sua produção, como prática interpoética[27].

Esta prática interpoética está fora dos métodos tradicionais de produção artística, pois aqui se trata de uma linguagem de intervenção e intersecção – de código para código – com uma característica mais ativa. Esta relação de intermediaridade, que ainda traz traços de um mundo de percepção positivista, passa a indagar toda e qualquer representação em que as *matrizes de linguagem* não se dêem de maneira apartada entre si, mas tragam para o expectador uma produção que envolve o

[27] Ver *Manifesto digital* em Interpoesia, Cd-Rom lançado em 2000 por mim e Philadelpho Meneses. O manifesto digital Interpoesia também pode ser conferido no Anexo 4.

poder de ler, de maneira expandida e intersectiva, o que pode haver de comum neste produto de linguagem.

Esta situação interventiva e intersectiva está diretamente ligada a uma "situação de interação" e intermediaridade, como propõe Ardenne (2002, p.16); é natural que formemos em nossas cabeças interpretações que tendam a um signo pronto: é uma *assemblage* do latim *contextus*, é a apropriação artística pura e simples da realidade, que se constitui na mais legítima e tradicional idéia de intermediaridade. Então, "a presença dos olhos do espectador revela uma política dos sentidos" (ARDENNE, 2002, p.25).

Não se pode pensar, diante do formato deste novo suporte digital, em uma retomada dos conceitos ligados à linguagem. A poética nas hipermídias envolve um dado plástico dos nossos olhos, ouvidos e a fala, que passam a revelar *a política dos sentidos*, mesmo que, para isso, nos sentimos constrangidos diante deste novo pensar – **intermediário –** no seu resultado final.

Digo constrangimento, porque o anseio de todo artista, mesmo os remanescentes da *arte pela arte*, é ser compreendido. O produto final é uma escritura que se expande (potencialidade de sua práxis programática), no experimento: *poesis digitalis*[28].

A prática de uma poética em forma de programa nos suportes digitais sugere que seu "co-autor-articulador" passe a utilizar uma linguagem de artifícios

[28] Este termo foi extraído do livro de Friedrich Blöck, IO Poesis digitalis, BLATTWERK, 1997.

polissemantizados (ainda que simulando máquinas que editam, escrevam, sonorizam), acabando por criar tramas de tão fina espessura em suas filigranas, que não conseguimos mais identificá-la com a cultura de nossas percepções.

Usar e tramar neste processo de co-autoria, bem como articular produtos de linguagem poética, nos faz notar um sistema de sintaxe com um fim definido, no qual não se reconhece nem o princípio nem o término desta estrutura. A autora Nuria Vouillamoz, em *Literatura e Hipermídia: La irrupción de la literatura interactiva precedentes y crítica,* faz um interessante estudo sobre as relações entre a produção literária convencional e a produção em suportes digitais, e diz:

"Como esquema conceitual, é plurissignificativo e acaba por oferecer múltiplas ocorrências, múltiplos acessos e leitura, de maneira que é possível reconhecer certa analogia entre o modelo hipertextual desenvolvido pela informática e o polissemantismo tão reclamado pelo campo da literatura" (VOUILLAMOZ, 2000, p.74).

Estas questões a respeito de uma polisemântica advinda dos textos literários foram muito estudadas à luz da semiologia, na poética sociológica de Bakhtin e nos elementos fundamentais da escritura em Roland Barthes. Como Vouillamoz observa:

Primeiro, a natureza ambígua da palavra e a versatilidade significativa da linguagem em sua projeção histórica – conceito de 'heteroglosia' ou 'plurilingüismo'; segundo, a inscrição do discurso em uma pragmática, comunicativa – graças a qual se define sua natureza dialógica (VOUILLAMOZ, 2000, p.76).

O fato de Bakhtin ter detectado essa polifonia sócio-lingüística, essa diversidade de vozes e da interação estabelecida entre elas, torna mais fácil o meu trabalho de notar que o ato de utilizar software como escritura é partilhar de vozes potenciais.

Neste mesmo sentido, Umberto Eco sempre propôs uma discussão mais abrangente, não se limitando apenas ao terreno da literatura, mas também ao dos estudos do campo da música e das artes visuais, demonstrando que a maioria das produções de linguagem é concebida como uma obra aberta. Pode-se dizer que toda obra de arte tem por definição uma natureza dual: de um lado, é uma forma fechada e se completa como produto de uma vontade criadora; mas, ao mesmo tempo, é aberta tanto que oferece a possibilidade de uma infinidade de interpretações sem, no entanto, alterar sua singularidade tal como foi concebida no momento de sua criação (VOUILLAMOZ, 2000, p.77-78).

Foi esta ambigüidade de significados que potencializou o simbolismo na segunda metade do século XIX e que desencadeou os manifestos de vanguarda do século passado. Neste sentido, não há mais como impedir que o meio hipermidiático assuma de vez uma organização plural.

Na literatura, este modo de produção se traduz, segundo Eco, na criação de um discurso que não se limita na transmissão de um conteúdo unívoco sem que potencialize as possibilidades significativas do texto, substituindo uma forma discursiva seqüencial por uma estrutura em 'módulos de desordem organizada'" (VOUILLAMOZ apud. ECO, 2000, p.79).

Os "módulos de desordem organizada", ao quais se referiu Eco, são a verdadeira ação da produção expandida de natureza labiríntica, que nos impõe aquele tal constrangimento de que já falei, no momento em que nos vemos diante desta arborescência de caminhos, sem desistirmos de nossa participação, nesta mesma trama, como **sujeito, metasujeito e intersujeito**. Desta maneira, devemos, com muito rigor, nos concentrar no rastro de certa assepsia que a produção poética hipermidiática ainda deixa, por operar com softwares fechados. Isto porque, ao

navegarmos por estes índices narrativos, somos afetados pelo nosso museu interior de imagens, de textos e de sons, guardados em gavetas a espera da *desordem*.

A tradição artística emprestou às pessoas talentosas o poder de formalizarem os seus próprios códigos, os quais com o tempo foram pegos de surpresa pela tecnologia, que apontava para uma produção *mise en vue*, uma produção de intervenção no rígido **código dos códigos,** que denuncia a participação estética de todos os gêneros. E esta mesma tradição, como por vingança, toma de volta o que emprestou, exigindo de quem produz nesta tecnologia digital de autoria uma atitude interpoética mais analítica.

Os experimentos artísticos, que tanto ajudaram a forjar o gênero artístico do século XX, nos entregaram, de forma *delivery*, uma produção que se caracteriza por sua hegemonia sígnica, que, durante um longo tempo, nos enganou se fazendo passar por um produto interdisciplinar da criação.

A poética das hipermídias compartilha com dados de um programa que tem como exemplo a linguagem humana, avatares sem limites; modelos humanos que se fazem passar por novidade, mas que vem trazendo, como grande transformação, a quebra desta hegemonia dos matriciais de linguagem e assumindo de vez as *vozes*, os *sons* e os *textos,* em um produto humano que é a "fala plural", para quem tem o que dizer.

INTERATIVIDADE E A ESCOLHA ENTRE O EFÊMERO E O ETERNO

A anterioridade do som não exclui o primado do signo

(Regis Debray)

Criar o mundo pelas palavras, tudo bem. Mas qual seria a vantagem se ninguém se lembra disso? (Debray, 2004, p. 103).

Nada dessas convenções dos signos e dos instrumentos memoriais teriam sentido se não olharmos para nós mesmos e encararmos a dificuldade que temos em lidar com o conceito de eterno e sua temporalidade infinita, bem como com o de efêmero e

sua temporalidade finita. Isto nos leva a adotarmos dois sentimentos: o da ansiedade para o que é eterno, e o da angústia para o que é efêmero.

Este primeiro, a ansiedade perante o eterno, é o mais estudado por Regis Debray (2004, p. 93), que retoma alguns conceitos a respeito da escrita como invenção humana para registrar histórias e credos, muitas vezes transformados em mitos. O fazer durar, a idéia de permanecer, sempre aparece em forma de poder, mas capacitado pela escritura.

Os registros trouxeram para nossas mentes a noção de durabilidade e, com isso, passamos a manipular a escritura como mercadoria, dando a ela a noção histórica de tempo e espaço; assim esses signos que registram acabaram contendo a responsabilidade da noção de **verdade**.

É em torno dessa idéia do eterno que as escrituras se encontram em conflito no que eu chamo de *medo perene da permanência*, e foi a forma que encontramos de transformar nosso pensamento em estímulo para impulsionarmos esta escritura para o durável e o admirável, mas sempre correndo o risco do perecível.

Toda esta discussão não teria tanto problema se não vivêssemos o impacto do cotidiano, o tempo que parece se repetir. Esse tal cotidiano nos traz o impacto da materialidade, da fisicalidade e da presentidade que o mundo nos oferece. Esses signos advêm também do quanto conseguimos formalizar esses registros, descrevendo eventos relevantes e que acabam sendo inseridos no contexto histórico como crédito, alcançando o status de **memória**. A materialidade se eleva, neste caso, a um patamar de relação simbólica, de **trânsito migratório virtual.**

A recusa das formas e dos volumes teria sido fatal se a memória interior não pudesse ser exteriorizada em caracteres, materializada em óstracos e rolos, os antídotos do bronze e da madeira, se fazer em traço. Polir, raspar, inscrever ainda é manufatura, com as técnicas correspondentes o corpo (DEBRAY, 2004, p. 96).

A humanidade cravou, cifrou seu pensamento desenhando as imagens do alfabeto e traduzindo, no som da oralidade, a sua história e, por conseguinte, conferiu aos instrumentos tecnológicos, que intermedeiam a produção de linguagem, um dos fatores determinantes nas mudanças deste "cravar e cifrar". Não há apenas o surgimento de uma nova escritura programática, o que estamos assistindo é uma transformação para os novos critérios de aquisição do conhecimento, métodos analíticos para formulação teórica e da criação de uma poética hipermídia.

Um texto posto na boca e no espaço se vê, de repente, dotado de um corpo que escapa ao seu leitor, e que o corpus literário escondia dele. Os mitos são arquivados por escrito, mas entram pelo nosso ouvido, na evocação trêmula ou furiosa de quem o profere, de um aedo semi-alfabetizado, mas possuidor de uma lira ou de um tambor (DEBRAY, 2004,p.99).

Fomos acostumados a uma cultura do arquivo verbal, tudo ou quase tudo que foi escrito está arquivado, vindo da mente de quem as escreveu:

"A guerra de Tróia também chegou até nós por intermédio de 'cantores-reprodutores', rapsodos" (DEBRAY, 2004, p. 100).

A noosfera tem ossatura (idem, ibidem), caso contrário não haveria a circulação dos signos inventados por nós, e é a este trânsito que pertence o surgimento de uma

escritura expandida. Essa forma de escritura recupera, com mais propriedade tecnológica, a sonoridade e os movimentos dos rapsodos; a leitura em voz alta e a gestualidade corpórea saem do silêncio e ganham corpo – este é o sentido da ossatura.

Agora, passamos a nos empenhar em creditar a esse novo formato um termo de credibilidade que, a partir desse corpo sígnico, teremos de fixar de alguma maneira – mas acredito que não fixaremos essa escritura como algo morto.

Para conservar vivo algo ou alguém, aqui na Terra, uma boa estratégia é fixá-lo como morto (idem, p. 103).

[...] Uma das coisas admiráveis da linguagem humana é esta de, a partir de um sistema exíguo e fechado de fonemas sem sentido, chegar-se à articulação de milhares de palavras e aos milhares de significações possíveis no vocabulário comum [...] (TELES, 1996, p. 19).

Diante desta conquista do suporte tecnológico, não posso deixar de lembrar Borges que, em 1975, publicou *O livro de areia*, no qual o autor sugeria uma língua que deveria ser utilizada nos Congressos Mundiais para representar os homens de todas as nações (CHARTIER, 2002, p. 12).

Na realidade, esta idéia já havia sido desenvolvida por John Wilkins, em 1668, em *Philosophical Language,* no qual propunha uma correspondência direta entre palavras e letras, "na qual cada letra é significativa e as categorias, espécies e elementos" (CHARTIER, 2000, p.13)

Estamos presenciando, sem dúvida, outro sistema para a utilidade de nossos arquivos. Sem o sentido de um registro formal, provavelmente teremos de conviver com um mundo do esquecimento, um mundo da administração da mensagem, **um mundo em que quem sabe mais é quem sabe deletar**, jogar fora o que não serve; daí os logogramas da linguagem das abreviaturas e dos ícones digitais, que passam a recuperar, sem dúvida, o dado sonoro tão rejeitado pela escritura acadêmica ou dita culta. O som é oral, é instrumento musical, simplifica a gramática, reduz o léxico e apela para novas formas de registro além da escrita, pois, neste "sentido, a revolução da textualidade digital constitui também uma mutação epistemológica que transforma as modalidades de construção e crédito do discurso do saber" (idem, 2002, p. 25).

O texto com característica expandida e maleável acaba com a idéia do registro estável, de um memorial determinista, do saber analítico e acumulativo. É uma escritura disposta em arquivos para serem articulados no sentido polissigno, e não se trata aqui de um eufemismo semiótico, e sim de começarmos a ver com mais atenção um signo que não necessita transitar para ter outros sentidos taxionômicos: é um signo que se apresenta como escritura expandida, é uma escritura de síntese do conhecimento, a da poética.

Esta escritura se caracteriza por seu "derramamento", pela não-fixação de uma tipologia sonora, verbal e imagética, não mais encadernada. O signo escrito passou por diversas modalidades da tecnologia material para se fazer visível; seu uso em várias disciplinas vem fazendo da literatura e da poesia algo que, a cada dia, dificulta a identificação de seu campo de atuação. Este investimento só foi permitido porque a noção de eternidade das idéias nunca deixou de ser uma criatura humana; a intenção de perpetuar lembranças de quem não mais se encontra aqui passou a conviver com nossa angústia e nem sempre tem ligação com os interesses do saber.

Onde, entretanto, fica o ato do experimento de nossa linguagem como exercício do conhecimento? Prática esta que, por mais que as tecnologias se submetam a mudança para sua disseminação, ainda não parece esgotada na mão de quem faz poesia ou traça tessituras filosóficas.

As telas do computador trazem para os nossos sentidos tudo o que se conhece em formato de simulação: o que vemos no *Word* é uma simulação de uma máquina que escrever; no *Audition*, simulador que edita sons; no *After Effects*, um simulador para editar vídeo – ou seja, não estamos nunca vendo textos, imagens e vídeos.

O que vemos, lemos e ouvimos como simulações, então?

O que observamos é uma cultura cognitiva pronta para nos convencer de que não há mais oposição entre autor e leitor, poeta e poesia, arte e artista, compreensão e conhecimento, nessas intermediaridades dos códigos. Não é mais necessária, quando somos convencidos por esta cultura, a execução de uma linguagem perfeita, e sim de uma linguagem que potencializa o trânsito.

AMBIÊNCIA DA ESCRITURA EXPANDIDA

O uso infinito de meios finitos distingue o cérebro humano de praticamente todos os outros mecanismos conhecidos que empregam linguagem artificial.

Steven Pinker

As tarefas humanas dotadas de mesmice encontraram nas máquinas o que poderíamos chamar de **o primeiro estágio de automação**. O que notamos é que estas mesmas máquinas, com o tempo, deixaram de ser escriturarias e passaram para o estágio de máquinas escritoras, e, com isso, passamos a conviver com novos ambientes de escritura sígnica.

Uma máquina que pensa a própria linguagem – a própria escritura – nos deu o direito de podermos compartilhar as tessituras de emissão e recepção, e não mais textos de emissão e recepção. Esses memoriais, de natureza poética ou não, articulam escrituras expandidas, permitindo que possamos acessar informações e experimentarmos sensações, mas não conseguimos administrar a sua existência.

A prática desta cultura do vicário passa a ser de enorme valor para as transmissões de mensagem; estes ambientes de simulação nos fazem imergir em armazéns de signos que nos levam, via de regra, a **uma novidade já conhecida.**

A novidade conhecida, apesar de parecer um contra-senso, é um dado cultural sobre a aquisição do conhecimento alheio e sobre o articular de signos em forma de citação, dando aos nossos olhos uma novidade dejà-vu, o já visto revisitado, trazendo a possibilidade do já escrito à natureza do novo. Só somos convencidos de que algo é conhecido se este se parecer com alguma coisa que já tenhamos visto, ouvido ou lido, isto é, um modelo. A autora Hillen Schwartz (1996, p. 143) chamou de "Segunda Natureza" a cultura da cópia.

Os princípios lingüísticos e o instinto natural de nossa linguagem dividem a opinião sobre a arbitrariedade desta, o que a torna algo de uma lógica a ser moldada em convenções criando signos a serem articulados.

Como diz Pinkes (2002):

A palavra cachorro não se parece com um cachorro, não anda como um cachorro, nem late como um cachorro, mas mesmo assim significa 'cachorro'.

A gramática gerativa, antes experimentada por Mallarmé em Coup de Dés, e depois pela criação de escrita gerativa de Jean Pierre Balpe, denunciou o signo lingüístico como um conjunto de regras e sinais que, convertido para os modelos matemáticos em forma de programa numérico, vem revelar os conceitos conservadores sobre: 1. a imagem, como os tratados canônicos de pintura; 2. as notações musicais; 3. as cifras logográficas da escrita no barro, como a escrita cuneiforme.

Vivemos o momento da passagem dos registros de escrituras independentes para uma nova articulação da escritura humana: **uma ambiência da escritura expandida.**

A escritura expandida aparece nessa ambiência, em um formato de sistemas combinatórios no qual o produto "escritura" se faz de maneira interdisciplinar, aumentando não apenas o seu caráter de permuta, mas aumentando o estado de migração de código para código, proposto e experimentado pela poética do começo do século XX, como vimos no dadaísmo. O que se leva em conta agora é a propriedade desta escritura digital em trânsito:

Num sistema combinatório e discreto como a língua, pode haver um número ilimitado de combinações, completamente distintas com um leque infinito de propriedades. Outro sistema combinatório discreto digno de nota encontrado no mundo natural é o código genético do DNA, em que quatro tipos de nucleotídeos combinam-se em sessenta e quatro tipos de códons, e os códons podem se ligar formando um numero ilimitado de genes diferentes (PINKER, 2002, p. 97).

É neste aspecto que a nossa forma de articular é vista como um conjunto infinito não só de combinatórias, mas também um conjunto de signos que mobiliza a aquisição do conhecimento e seu potencial criativo.

Toda essa articulação combinatória promove a necessidade de que estes signos signifiquem alguma coisa, segundo as normas de um código, que nos mobilizou, ao longo da história, a criarmos recursos de emissão e recepção de sinais. As máquinas comumente usam os mesmos sinais para decodificar um sinal enviado, pois é assim que se firmou a ciência da cibernética e muitas teorias da poesia de vanguarda, principalmente o concretismo, mas todo o nosso sistema de leis constituído em gramática (e, neste caso, serve para qualquer código) é apenas uma necessidade de colocarmos em prática esse código e sua sintaxe tão rígida:

A gramaticidade é apenas a conseqüência de possuirmos um código fixo para interpretar frases. Em algumas seqüências é possível adivinhar o sentido, mas não temos certeza de que o falante, para enunciar a frase, empregou um código igual àquele que empregamos para interpretá-los (PINKER, 2002, p. 102).

Esta afirmação de Pinker é bastante séria, pois estaria aí uma das razões para que detectássemos na escrita uma cultura de seqüências combinatórias: "Muitos

biólogos tiraram partido do paralelo existente entre os princípios da combinação gramatical e os princípios da combinação genética" (PINKER, 2002, p. 97).

Dentro desse aspecto, o que se observa é que muito da nossa linguagem mantém processo de associação como matriz e agrupamento de os signos em um sistema aglutinante; essa aglutinação, que podemos ver como um processo cultural da nossa linguagem, no tocante ao seu registro enquanto memorial-poético e enquanto experimento, é o início do processo que chamo de **escritura expandida**.

É justamente esse poder articulador que nós temos para experimentar signos (nem sempre convencionais em nosso cotidiano) que nos coloca diante de escrituras tecnológicas, fazendo-nos usar essas verdadeiras máquinas semióticas no fazer de nossos próprios registros poéticos:

Uma das coisas admiráveis da linguagem humana é esta de, a partir de um sistema exíguo e fechado de fonemas sem sentido, chegar-se à articulação de milhares de palavras e aos milhares de significações possíveis no vocabulário comum [...] (TELES, 1996, p. 19).

Tudo que se conhecia como falso ou verdadeiro agora é questionável, porque não há intenção sobre do quê esconder – essa **escritura que se expande** continua a denotar a fala humana como produto semiótico da maior importância: a edição é desnecessária e a tradução passa a ser um exercício da poética, porque, em termos práticos, se tornará desnecessário também. O fazer poesia terá a mesma importância do fazer analítico para a sociedade do crível.

Com a diminuição do hardware que assistimos a cada dia, entraremos em contato direto com a expansão dessa nova escritura, um ambiente que compreenderá **sons e imagens logográficas**, mas não se dará como cenário, e sim como uma forma

de veículo que proporcionará o trânsito migratório da informação e dos arquivos. A historia humana será hospedeira de uma nova forma de escrever no mundo.

Interatividade da Escritura Móvel

O que importa não é ler, e sim reler.

(Chartier)

Nas quatro décadas finais do século XX as artes passaram a envolver cada vez mais o público como parte da obra, a tecnologia era vista como produto de *middleware* se desvinculando dos suportes convencionais - o processador – que permitia que essas linguagens chegassem ao seu objetivo final: experimentar.

A contra-cultura e a influência de estados lógicos da consciência humana que nasceram na década de 70 nos Estados Unidos, exigiram para avanço da natureza artística, a dilatação do espaço/tempo da ocupação humana – corpo físico e corpo obra – como referiu Lígia Clark no neo-concretismo (1959).

Centenas foram os artistas que, através de sua arte, poesia e ruídos sonoros, propuseram esse escape do suporte para o dito ambiente.

Em meus textos tenho procurado usar um termo da arquitetura – **ambiência** – que seria a dilatação de um só ambiente para comprovação do surgimento da escritura expandida.

O objeto final, ou melhor, o signo pronto não é mais fruto do questionamento da arte e da poesia. A fruição é o jogo em questão, o *jetz* benjaminiano faz a obra existir enquanto aqui e agora, e com a participação solene do público. O jogo de relações deixou de ser um dialogismo intertextual, é bem mais que isso, porque quando o estado da presentidade – suchness – prevalece, nada pode valer mais do que a própria ação do artista. O preconizado canal para a mensagem a ser transmitida - teoria da informação de Norbet Wiener[29] - é o próprio artista, o signo é ele, a obra é ele, o público é o registro desta vida pulsante. Fotografar ou filmar uma performance em que prevalece - *jetzt* - passa a ser um exercício de eufemismo.

Esses exercícios dos passos seguidos pela taxionomia artística, montagem, colagem e bricolagem, criaram, no final do século passado, uma fonte de experiências de linguagem. O avanço dos novos materiais provenientes de uma tecnologia miniaturalizada – nanotecnologia - e descartável, facilitou esses passos do pintar, colar até chegarmos à instalação e à *performance*. O senso artístico é o sentido, a ocupação dessa expansão se deve à emancipação do direito de ir e vir, que na minha concepção nos torna modernos exatamente por isto – podermos ir e voltar.

---

[29] Norbert Wiener*, Cybernetique et societé,* Paris: 10/18, 1954

Com isto, o artista multimídia nada mais é do que um corpo sensor, de sentido e não de sentimento como muitos pensam, que faz da manifestação do seu fazer uma linha tênue da vida e o significado poético como em *La Boite Verte* de Duchamp e seu *Etant Donne.* Nesses, Duchamp não viu mais a necessidade da divulgação do fazer, do expor, do produzir, mas sim, do prazer dos sentidos – Duchamp foi jogar xadrez.

A idéia do anonimato anunciado neste momento histórico deveria ter contribuído mais para essa nova fase artística, a tecnologia poderia passar a disseminar uma nova função de quem a faz. como propunha o grupo *Fluxus*, mas não foi isso o que aconteceu. A arte não conseguiria viver com um tipo de obra retirando dela aquilo que a colocou no mercado pelo mundo afora: **o capital**.

A arte pela arte e a arte como idéia preconizada por Kosuth e Sol Le-Witt nos textos sobre arte conceitual (1969)[30], abriram as portas para essa forma de escritura que se expande, não cabe mais a criação de signos que se fixem e estagnem na obra única, mas sim uma melhor utilização do processo sígnico:

Um poeta não cria no mundo da língua, mas somente utiliza a língua. A tarefa do artista é determinada pela tarefa artística principal; em relação ao material, pode ser expressa como superação do material (...). O código representa unicamente um recurso técnico da informação e não tem resultado cognitivo e criativo. O código é o contexto estabelecido deliberadamente e mortificado. (Bakhtin apud. Gianetti, 2006, pag. 108)

---

[30] *Investigações*, publicado em 1969 por Joseph Kosuth e *Sentenças* de Sol Le –Witt, também do mesmo ano.

A desejada expansão da obra de arte, como conhecemos, era em relação a sua durabilidade, seu dilatamento temporal em direção ao futuro. Os afrescos de Giotto – *Cappella degli Scrovegni* (1305-06) em Pádua, como o teto da Capela Sistina de Michelangelo (1511), podem ser exemplos da preocupação desta durabilidade através do restauro, o eterno, aqui no sentido estetizante do levar de volta ao tempo de origem, uma espécie de *"como a obra era".* Recentemente vimos, pela divulgação da mídia, a restauração da Capela Sistina feita por uma equipe de técnicos japoneses, em que se descobriu que o pigmento original das vestes e de detalhes do céu era originalmente azul. Curiosamente, dos registros de dez anos atrás dos livros e até mesmo dos meios eletrônicos consta uma cor esverdeada típica do resultado da oxidação do azul pelo sódio.

A arte para eternidade, para o infalível, não previu a precariedade dos materiais - que não deixa de ser um dado tecnológico - quebrando a cadeia da ambição do eterno. Essa idéia, se transportado para o final do século XX, apresentará justamente o contrário: uma arte que não dura, que não se eterniza, seu pulsar está em ser efêmera, é a ocupação da vida cotidiana pela produção artística, se é que podemos vê-la como produção já que não perdura.

Tudo passa a ser experimental, ser experimento, até mesmo o artista passa a ser o canal de seu próprio experimento, começa a intervir no seu próprio corpo. A presença física do corpo é, sem dúvida, o tema mais instigante para o final do século XX. A *body ar*t faz desta idéia a auto intervenção representada em seu ponto mais radical pelo grupo *Wiener Aktionismus*, no qual o suicídio, auto-mutilação e situações escatológicas, são práticas artísticas;

Um dos grupos mais polêmicos da *body art*, o Acionismo Vienense – formado por Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch e Günter Brus - também explorou o corpo de maneira extrema. As ações do grupo incluíam, além da auto-mutilação, a realização de situações tabus em público tais como defecar, ingerir fezes e urina, ou vomitar. Perseguidos e eventualmente detidos pela polícia, os integrantes do *Wiener Aktionismus* causavam enorme escândalo em suas apresentações. A obra mais controversa do grupo foi, certamente, a *Aktion 3*, performance de Rudolf Schwarzkogler cujo registro fotográfico foi exposto na Documenta de Kassel, em 1972. A fotografia da ação, tida como documento incontestável da performance ocorrida em 1969, deu origem ao maior mito da *body art*: o da suposta castração do vienense, realizada enquanto ato artístico. A lenda em torno do artista - que teria tanto se castrado quanto cometido suicídio em nome da arte - é, no entanto, completamente falsa. [31] http://www.iar.unicamp.br/extensao/aperfartesvisuais/priscilla01.pdf

Esse dado presencial com uma durabilidade que conta com o impacto causado sobre a interferência do público pode ser observado hoje no *environment* do suporte digital. A diversidade de significados sobre a realidade que o cotidiano nos oferece na criação de signos coloca nosso corpo se desmaterializado neste espaço/tempo, uma voz sem corpo físico, um texto sem história e principalmente lugares anônimos. O privado e o público não existem no sentido social, são um ato político em que esta forma de relação passa a ser determinada pela escritura expandida.

(...) o sentido de interdisciplinaridade no campo da *media art* abrange um âmbito ainda mais vasto que os já familiares enunciados sobre as relações

[31] Priscilla Ramos da Silva, Mestranda em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP. Bolsista da FAPESP, desenvolve a pesquisa .O corpo na arte contemporânea brasileira: Panorama de 97 e Bienal de 98., sob orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy

Couto. http://www.iar.unicamp.br/extensao/aperfartesvisuais/priscilla01.pdf

arte e tecnologia. Quando falamos do cruzamento das artes, das tecnologias e das ciências, nos referimos a um processo de aproximação, contigüidade, interferência, aproximação, interseção e compenetração, que conduz a geração progressiva de redes de contato e de influências multidirecionais não hierárquicas. Assim, a *media art* não deve se limitar à mera utilização de certas tecnologias, e nem ter nas máquinas o único atributo que a caracteriza e, muito menos, o único fim. Pelo contrário, deve ser uma arte que encontra nos meios tecnológicos um caminho de expansão[32] e um vínculo com outras manifestações criativas. (Giannetti, 2006 p 86)

Incorporando o Signo não Finalizado

Quis mostrar no pequeno trecho acima que, como nas artes plásticas, soluções da relação com o espaço real foram feitas e experimentadas para que a escritura da poética artística do cotidiano e sua banalização semiótica vençam a insistente busca de significados em todos os signos. Isso se torna uma barreira e indica que esquecemos que os signos sempre nos nortearam para podermos expressar arbitrariamente.

Digo isto porque museus, bibliotecas e cidades históricas fazem parte, a cada dia, de signos a serem adquiridos, e com isso, não nos voltamos mais à grande questão que é a do novo formato da aquisição do saber e conhecimento. Precisamos saber e compreender até que ponto através destas instituições que disseminam signos, vivemos estes recortes de maneira honesta. O que para mim está mais que claro é que o signo escrito, fixo e impresso seguiu com dificuldade para que praticasse a performance na mobilidade de sua escritura. Veja como os estudos da oralidade desde que podemos registrar vozes mudando o significado do texto fixo, o que

[32] **O grifo é meu.**

ainda não é aceita em certos nichos institucionais. Podemos saber como os egípcios escreviam, mas nunca saberemos como eles falavam.

Não quero com este trabalho parecer que sou contra a volição da produção acadêmica, ela se tornará cada vez mais necessária justamente por apontar novos formatos de críticas e ensaios poéticos que possam diminuir esta angústia do significado pronto, do ato terminado, do fator sanguíneo do signo. É isto que tem de mudar; que a prosa, poesia e a literatura digital – numérica e gerativa – têm trazido aos nossos sentidos como escritura expandida, mas ainda são vistos com olhar fugaz.

Para finalizar as necessidades da invenção sígnica do final do século passado, eu não poderia deixar de citar o trabalho do artista Joe Scanlan, que, entre 1989 e 1995 cria a série *Nesting Bookcase*[33], com o intuito de demonstrar que estantes que fazem parte de nosso cotidiano lotadas de coisas que vamos acumulando e podem ser fontes de nossos questionamentos poéticos, não estão nos museus, e sim na transformação cotidiana não congelada e móvel. Elas são definitivamente escrituras.

Ficamos diante de uma grande exaltação de variedade de linguagens que tentaram atavicamente mudar a condição da manifestação poética apontando para a fragilidade de seu suporte, e também diante dos críticos correndo atrás de uma

[33] Newman, Michael & Bird, John, Rewriting Conceptual Art. Reaktion Books, London, 1999. Pag. 207 – 208. Este trabalho traz uma estante de livros com troféus, naves de montar do Star Trak, cartões , miniaturas…,ou seja, toda a banalidade que estão dentro de nossas própria casa.

definição para que o comércio editorial ainda subsista. Por que, então, não conseguimos ver estas manifestações como o grito da não institucionalização que impuseram aos códigos e, por conseqüência, a camisa de força dos signos?

Não consigo ver nada muito diferente do que está acontecendo com a poesia digital ou a prosa neste ambiente. O momento ainda não é propício para se criar uma taxionomia ou para tentarmos entender o *modus operandi* deste fazer, porque ainda temos muito trabalho a ser feito.

A evolução desta poesia, ou melhor, deste poema, está no modo como escrevemos através dos algoritmos. E esta sintaxe com certeza nada tem a ver com a lingüística, ou seja, continuamos a ser poetas porque inventamos sentimentos nem sempre decodificáveis para os sentidos, mas que com o tempo serão decifrados como um novo saber, mas seu conhecimento não se dará a partir de sua classificação metalingüística, e sim de sua mutação como jogo de significado nada ortodoxo.

O excesso de palavras e textos com que a mídia nos prova diariamente, traz, para os processos cognitivos humanos, uma incapacidade de administrar este montante de informação que chega a uma utopia dos signos.

A multiplicidade dos livros é mais fonte de confusão do que de saber e a imprensa que gerou um excesso não produziu novos gênios. (Chartier, 2007, p 201)[34]

---

[34] Rettenmaier, Miguel & Rosing, Tania M. K. (Org.), Questões de Leitura do Hipertexto. Passo Fundo, Editora Universidade de Passo Fundo, 2007.

Uma palavra é, por si só, um objeto de mutação, sendo assim, o que pensar de uma frase então, já que é parte de um código que se faz maleável e mutável? Estes registros que existem só como processos sígnicos de mutação e expansão quando processados pela linguagem tecnológica acabam por deixar este dado de transformação muito mais esgarçado e aberto. Neste momento a ordem das leis que regem sua gramática permanece sem sentido, mas mesmo assim, nos agarramos a teorias desgastadas apenas por sua consolidação teórica.

Chartier (2007, pp 202 – 204) propõe uma classificação por demais interessante quanto à revolução do texto digital:[35]

1. **Ordem dos Discursos** – É a cultura da escrita como a conhecemos a ordem estabelecida a partir da relação entre objetos (a carta, o livro, o jornal, a revista, o cartaz, o formulário etc.), categorias de textos e usos do escrito. A primeira aparece nos primeiros séculos da era cristã, quando o codex, ou seja, um livro constituído por folhetos e páginas, era encadernado substituindo o *volumen* – rolo de papiro.

2. **Ordem das Razões** - Esta reúne, em uma mesma encadernação, as obras de um só autor, apenas uma obra, não tendo mais a característica de aglomerados de autores e textos. É do livro de autoria que nasce, então, a literatura e o autor modernos.

3. **Ordem das Propriedades** - Esta pertence à invenção da imprensa e dos caracteres móveis em meados do século XV.

[35] Aqui procurei parafrasear a idéia de Chartier sem perder a intencionalidade de sua classificação. pag. 204.

Se tal é o caso, o leitor não é mais obrigado a atribuir a sua confiança ao autor; pode, por sua vez, por gosto ou por lazer, refazer a totalidade ou parte do percurso da investigação (...) No mundo do impresso, um livro de história supõe um pacto de confiança entre o historiador e seu leitor. (Chartier, 2007, p 206)

O texto eletrônico como o conhecemos, ou o tenhamos conhecido, é um livro móvel, maleável, aberto. (Chartier, 2007, p 208)

Pensar a poesia digital é ter de pensar em uma Teoria Sistêmica da Escritura Expandida, em que poderemos julgar a auto-regularidade de uma escritura gerativa, que existe em progressão geodésica[36] – expansiva - sem suporte para cifras bidimensionais, referências, notas e citações, já que este estudo buscará o significado na sua própria geração programática.

Os esquemas tradicionais para divisão da literatura em drama, poesia e literatura épica nunca eram aplicados estritamente. Atualmente esses esquemas deveriam ser abandonados e com eles também, as tentativas de uma classificação mais ampla da literatura, científica, filosófica e etc. (Flusser, 2008, p 6)[37]

A erupção para o novo que as mídias tecnológicas incorporam em nossas vidas, ou como Flusser (2008) mesmo chamava de Arte Eletrônica, e aqui cabe dizer para qualquer forma de manifestação digital, provoca o mesmo sentimento para o autor

---

[36] A figura geodésica foi criada pelo arquiteto Richard Buckminster Fuller em que explorava o espaço expandido interno das construções criando ambientes sem divisão.

[37] Vilém Flusser (1920 – 91), A Folha de São Paulo de 02/03/08 pag.6, do Caderno Mais. Título: O Mito de Sísifo de Camus. Aqui Flusser cita o texto de Camus sobre o mito de Sísifos e sua recusa a viver uma classificação para a experiência literária

ao querer classificar algo que ainda está acontecendo com todas as suas transformações. Com isso, podemos correr o risco de ressuscitarmos o heróico de

(...)lutas perdidas já antes de ter começado e perdida sempre de novo a cada instante, não se conformando com o que não pode ser terminado e não classificado." Flusser, 2008).

A Escritura Móvel

Este trabalho não teria sentido sem a influência a obra de Roland Barthes teve sobre mim, e aqui especificamente, falo do Grau Zero da Escrita (2004), que sempre vi como um grande prenúncio da escrita como um processo de autonomia que o faz não pertencer mais somente ao mundo do significado pronto ou lógico, como na literatura, prosa e poesia. A proposta de um grau zero em minha época de mestrando (1983) é a de gerar tal esvaziamento de significado que apenas o significante de uma palavra sobraria, e que para muitos não se consegue linguagem definida só com o processo significante, ou seja, não geramos signo novo.

Nunca li desta maneira este livro porque sempre vi a linguagem em um processo de signo em trânsito em que o maior protagonista é o estranhamento gerando mesmice e refazendo a escrita em forma de escritura, um legisigno, que define o nível de lei que sustenta e suporta um discurso. Não detectar no significante nenhum potencial de linguagem que advém de um estranhamento seria negar boa parte da literatura e da poesia já existentes.

O ruído foi uma das características mais relevantes do século XX, compositor como John Cage e o poeta sonoro como Henri Chopin, levaram até as últimas conseqüências o ruído, o estranhamento como um novo signo poético. Em meu mestrado Ruído como Linguagem (1984)[i], eu defendia a idéia de um signo novo em forma de estranhamento para ser operacionalizado como um sistema de escritura – escritura do ruído. Mas hoje eu mesmo discordo do termo signo novo, afinal, todo signo é novo e, de alguma maneira e em algum grau, é programático e programado.

O que me instiga de maneira apaixonada, é ver este dilema na estrutura sígnica da linguagem da escritura digital. Barthes apontou para uma escrita que não mais interessa como criadora de estilo cujo destino não é mais o mundo literário. Com a aparente assepsia que vemos na escritura digital por comportar um "alfabeto matemático" na condição de sua sintaxe, o que percebo é que não há mais estranhamento no sentido do ruído, muito menos uma escrita que signifique estilo, ou eloqüência que conte com um começo, um meio e um fim. A escritura do ambiente digital dispensa a pré-condição de uma escrita como a entendemos até os dias de hoje. Este dado se esvazia nele mesmo.

A multiplicação das escritas é um fato moderno que obrigou o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita. A todas as dimensões que desenhavam a criação literária, acrescenta-se doravante uma nova profundidade, constituindo a forma por si uma espécie de mecanismo parasita da função intelectual. (Barthes, 2004, pag.75)

A tecnologia foi e continua sendo o agente principal desta "multiplicação das escritas"; não podemos mais esconder a idéia de que a escrita passa a ser um código limitado com o surgimento dos instrumentos que geram intercódigos, que

acrescentam códigos sobre códigos. O que se escreve, o que se desenha, ou se sonoriza, depende de um suplemento artificial de disseminação. O imaginário proveniente de experiências oníricas, de vigília ou de rigor artístico, passa por um processo artificial que podemos ver hoje como linguagem expandida.

Nesta disseminação e multiplicidade no uso da escritura digital, as relações que antes se davam no espaço do corpo ontológico se fazem agora de maneira mais viva em tempo real e isto leva esta escritura a uma gênese, "ora ele é, ora ele é feito, ora finalmente ele faz" (Barthes, 2004, pag.105).

A não Diacronia da Poesia Digital e a Influência do Poema Processo.

Como já foi dito no início deste trabalho, foi o escritor Valêncio Xavier que apresentado pelo concretista Decio Pignatari me fez tomar conhecimento do livro O Mêz da Grippe[38]. Este livro mudou praticamente minha vida, porque Xavier articulava uma mesma história de várias maneiras, ora de forma imagética através de recortes de jornal da época, ora entrevistas com populares e por fim pela narrativa do autor. Com parcos recursos publicou este romance colagem, preconizando naquele momento uma literatura que avançava e migrava para o que mais tarde viríamos a conhecer como hipertexto, e depois como hipermídia. Este trabalho de Valêncio sempre me atraiu porque abria as portas para um percurso narrativo rizomático, que muito depois foi preconizado por Deleuze em Platô[39].

---

[38] Valêncio Xavier. *O Mêz da Grippe e outros livros.*Companhia das Letras. São Paulo. 1998. (A primeira edição foi em 81)

[39] Delleuze explora aqui a idéia extraída da biologia dos rizomas, que significa o conjunto de raízes, ou seja, um discurso sem começo, meio e fim no sentido hipotático e sim com ramificações se constituindo em uma rede. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

Nesta época (1986), eu estava empenhado em realizar um trabalho em software que desse outro rumo para a produção artística e poética, que até então era desenvolvida por meio de seqüência de *flopdisk*, tinha consciência de que era possível fazê-lo, mas naquele momento eu havia criado apenas experimentos que ainda não chegavam ao objetivo desejado.

Alguns anos depois o CD-ROM Interpoesia foi exibido pela primeira vez em público, em abril de 1998[40], obtendo a admiração de todos que estavam presentes, como o autor italiano Renato Barilli, o poeta também italiano e performático Enzo Minarell, o poeta uruguaio Clemente Padin, o poeta português Ernesto Melo e Castro entre outros. Em novembro deste mesmo ano, O Mêz da Grippe é relançado e Valêncio passa a ser uma celebridade.

Com o impacto que o Interpoesia surtiu, resolvemos levá-lo para fora do país, para uma apreciação internacional. Com o convite feito pelo professor doutor David Scott da Dublin University, naquela época presidente da AIWIS[41], fomos para Los Angeles no encontro bienal da associação em Claremont, no qual o Interpoesia foi recebido com entusiasmo.

Desde então, este trabalho tem representado o início para o fazer e o pesquisar no cenário da produção poética hipermidiática no Brasil.

Poesia Digital um Objeto de Tentativa Triádica

---

[40] 1998 – São Paulo – Intersigno. Do impresso ao sonoro e ao digital, curadoria de Philadelpho Menezes, Paço das Artes.

[41] International Association of Word and Image Study em 1999 em Claremont, L.A.

Alguns indícios nos apontaram através destes anos que sistemas de linguagem programática, tem formatado nosso planeta de maneira a nos pregar algumas peças, porque a implantação da internet, celulares, TVs de plasma interativas, acabaram por trazer um outro sentido para o verbo "ler". Este estado efêmero nos faz perder a dimensão da escrita hipotática e por não se tratar mais de um texto de retórica linear as mudanças culturais se fazem no modo como a humanidade passará a adquirir o conhecimento.

A poesia digital e principalmente o poema digital servem de experimentação propiciando novas narrativas e discursos na hipermídia - que venho chamar de Interprosa[42] para que no desenrolar do pensar para que o percurso dos signos imersos nesta ambiência da escritura numérica questione o sentido da compreensão e da eloqüência.

Nesta ambiência observamos, de alguns anos para cá, que não há colisão de códigos, vemos um movimento de sua expansão - escritura expandida - que não pertence mais a códigos isolados em seu espaço temporal, e sim a um tempo/espaço sígnico que trabalha com a articulação e registro de signos multidimensionados em espaço/tempo que não é mais bidimensional, paradigmático formado por processos sintagmáticos.

Para isso a semiótica de C. S. Peirce (1977) tem que ser retomada na compreensão de uma tríade que parte em direção a um sistema rizomático, nada diádico e muito menos diacrônico, que no pensamento abdutivo na semiótica peirciana[43] acaba por

---

[42] Interpoesia cd rom , Wilton Azevedo & Phildelpho Meneses, FAPESP, EDTORA MAKENZIE, São Paulo, 2000.

[43] Para Charles Sanders Peirce abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz alem de determinar um valor,

desconsiderar o sentido maniqueísta entre: erro e acerto, estranhamento e mesmice, abstrato e figurativo. Isto porque se observarmos a ação de qualquer signo, ele sempre será imensurável, não podendo ter esta divisão em seu processo expansivo em que um signo gera outro signo.

Na poesia digital, os códigos não se dividem mais diacronicamente no conceito de mesmice e estranhamento, ficção e realidade como preconizado nos manifestos do século passado. Insistiu-se tanto nestas rupturas que a arte acabou por criar a invenção da performance, algo que tornava a linguagem poética vulnerável ao registro histórico - *hic et nunc* – e assim toda e qualquer manifestação artística não ficou mais a serviço nem da ficção, nem da realidade, só valia o que em sua presentidade – real time - era realizado.

Com isto, a poesia digital terá que ser revista como um ambiente de signos que se articulam, assim como a fala e a música operando em uma somatória de ambientes – ambiência – que no sentido semiótico, o fazer sígnico da poesia digital se torna visível de maneira indicial em relação ao modelo matemático adotado.

Para o desenvolvimento da poesia digital, é necessário que nos concentremos em uma revisão sobre poesia e literatura, que já se utilizavam de sintaxe não linear – parataxe – como atualização dos preceitos conhecidos pela área das letras, mas com uma nova noção de ritmo, narrativa e discurso. O espaço delimitado pelo tempo e espaço literário e poético (Zumthor, 2007), advindo da prática dos *rapizodos* da Idade Média é algo que vem de muito longe e foi se acentuando no século XVII e

---

e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura. (Peirce , C. S., 1977 pag. 220)

XVIII até os dias de hoje, A poesia a partir desta característica histórica, ganha uma cultura antropológica passando a ser questionada diante da poesia programática.

A grande dicotomia a ser vencida então, começaria com: o oral/escrito (Zumthor, 2007. Pag.13), pelo imagético/canônico e sonoro/cifrado em que todo o espaço digital por operar dentro dos conceitos da simulação, nos transmite uma sensação de artificialidade. Porém, tudo que passa pelos nossos processos cognitivos – juízo perceptivo – não pode ser considerado como simples abstração:

Parece-me ao menos poder dizer isto: de todo modo, aquilo que se perde com os media, e assim necessariamente permanecerá, é a corporeidade, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão. (Zumthor, 2007 pag. 16)

Concordo em parte com Zumthor, porque a cada dia o mundo digital também se corporifica na sua forma de acesso e expressão e não é apenas a voz – som - que ganha sua expansão sígnica, mas todo código que antes de se tornar software já tinham características virtuais, como é o caso do verbo. Se este dado corpóreo também se dá em sua expressividade programática em seus aspectos de ambientação destes códigos – verbal, sonoro e visual, tanto seus aspectos epistemológicos quanto a dicotomia, diacrônica/sincrônica, desaparecem. Não podemos nos esquecer que esta escritura é promovida por um programa, que tem de ser pré concebido como escritura para existir, fomos acostumados pela cultura tecnológica anterior, analógica, a usurpar do código o lado prático e performático, mas se ficarmos atentos a este conceito,, programar é criar performance. Esta expansão intercódigos possibilitou através da nomenclatura programática (stage, cast, member, behavior) de softwares como Director MX da Adobe, a opção de programarmos atuação, representacão e simulação.

Passamos a modificar a aquisição do conhecimento, o conceito de escrever, de ouvir, esta forma de poesia, além de estar na idade da experiência, e somos fruto disso, está modificando o principal desta história que é: O que é ser poeta? Não me atrevo aqui a responder, mas me sinto à vontade para dizer que a **arte e** a **poesia** estão ganhando cada vez mais o mesmo espaço nesta expansão sígnica diminuindo a distância / o espaço entre elas. Nada no ambiente digital se manifesta de forma separada, não há reintrodução de elementos caógenos ou redundantes, tudo é fruto de uma escritura programada, uma escritura que se expande.

A poesia digital, por incrível que possa parecer, retoma a ritualização da linguagem, isto porque é um fazer pré-programado que é previsto por sua escritura e é este crédito que o emancipa como novidade. Toda prática deste exercício passa a ser poética, uma poética que não sobrevive sem ser precedida por uma escritura. O que faz o poeta digital nesta situação é lidar com as contradições deste programa em seu modelo numérico, conceito este desenvolvido - Looppoesia[44] - retirando desta escritura matemática randômica, mas fixada, o que ela pode nos dar como signo de leitura e interpretação programática.

Sendo assim, o poema pode ser desprovido de palavras, a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias, o que é poético é a expansão dos signos, fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência – em mutação constante, uma experiência que não se preocupa em criar fórmulas.

---

[44] Looppoesia: A Poética da Mesmice cdrom, Wilton Azevedo, Mackpesquisa, São Paulo, 1994.

A palavra hoje passa por um processo que não pode ser mais o único signo que representa o *objeto de conhecimento.* No mundo cyber a memória não pertencente à espécie humana, quem é o sujeito falante, ou melhor, quem é o sujeito? O conhecimento a sua aquisição é decorrência do saber, criaram uma cultura semiótica mudando o conceito de intelecção.

A transformação que sofreu a aquisição do conhecimento científico em outras áreas do conhecimento fez com que dialogismo cientifico fosse uma premissa para novas descobertas. O que conhecemos por linguagem então passou a pertencer a biologia, física, química..., no sentido de compreender seu processo lógico sígnico da matéria.

Por contradição, e um positivismo persistente, a lingüística se manteve distante destas trocas, com exceção dos estudos de Norbert Wiener[45], Max Bense e Claude Shannon, apenas para citar alguns deles, que contribuíram com suas descobertas para o estudo da teoria da informação e da freqüência das palavras, e este estudo valeu para o surgimento da Poesia Concreta, da Poesia Visiva na Itália, e os Caligramas, mas não invadiram o mundo da escrita e nem da literatura como pensávamos que poderia acontecer.

A poesia digital, neste sentido, é a última instância para servir de demarcação de significado lingüístico. Ela não o demarca porque é parte de um sistema que se

[45] O fundador da cibernética, Norbert Wiener, tinha já observado que não existe nenhuma oposição fundamental entre os problemas que se apresentam aos especialistas da comunicação e aos que se põem aos lingüistas. Para os engenheiros, trata-se transmitir uma mensagem com o auxilio de um código, isto é, de um numero mínimo de decisões binárias , por outras palavras, de um sistema de classificação ou, digamos, de um esquema que represente as estruturas invariáveis

processa em várias direções. Nada especifico em seu discurso, e está aí a dificuldade de localizar o seu comportamento lingüístico.

A diversidade da ambiência digital que dá condição para que surja uma escritura expandida, pode trazer equívocos por parte de quem não compreenda esta linguagem que não pertence apenas aos sinais verbais, como coloca Julia Kristeva,

Levantou-se demasiadas vezes o problema de saber se existe uma linguagem sem pensamento e um pensamento sem linguagem. (Kristeva 2007, pag. 16)

Não se trata de haver um pensamento que não contemple a lingüística, ou esse, ou aquele código, mas sim em saber como ficará a aquisição do saber poético nestes novos sistemas de produção de linguagem semiótica.

O saber poético é o ato cognitivo que nos faz parceiros deste processo, começamos a articular outros sistemas sígnicos das trocas destes signos, não mais diacrônico no jogo semiótico da poesia digital, e pelo que eu entendo, esta troca se dá em um sistema mais **triádico** que **diádico** com origem matricial da linguagem. A condição programática que é ainda seu princípio gerativo de significado, não fixa a qualidade desta escritura.

Wlademir Dias Pino e o poema Processo

Como aponta James O'Donnell (2000), mesmo com a invenção da imprensa e com todas as mudanças tecnológicas da reprodução, não conseguimos mudar algumas coisas essenciais deste suporte que é o livro,

A pesar de que hubo interrupciones profundas, la comunidad fundamental de productores y de textos permaneció bastante fija: el clero e los aristocratas. Algunos ex monjes se convirtieron seguramente en profesores de universidad (Lutero es un ejemplo claro),pero la continuidad de la comunidad de textos se intensifico al máximo. El códice conservo la forma externa del libro y las técnicas que explotaron su poder em los últimos años de una cultura exclusivamente manuscrita fueron perfeccionadas y no sustituidas. (O'Donnell, 2000: 49-50)

As experiências sempre foram abertas para o dialogismo entre a mesmice e o estranhamento, e desaparecendo este conflito depois da linguagem digital pairar como suporte da produção poética, há hoje um espaço internacional contemporâneo, principalmente depois **dos poemas concretos.**

A preocupação quanto a poesia e suas conseqüências poéticas se fizeram sempre sobre suas estruturas e o quanto a novidade na criação de signos traria para ser aceito como vanguarda.

Wladimir Dias Pino (Dias Pino S/d) abre esta discussão com mais foco para a sua época, quando começa a desenvolver a idéia do poema processo, como conceito de movimento, no qual coloca que a necessidade de um poema ter variações de sua própria solução, faz o processo poesia permitir diversas estruturas de suporte, o processo é o poema e não mais a poesia,

Não há poesia / processo. O que há é poema / processo, porque o que é produto é poema. Quem encerra o processo é o poema. O movimento ou a participação criativa é que leva a estrutura (matriz) à condição de processo. O processo do poeta é individualista, e o que interessa coletivamente é o processo do poema. (Dias Pino S/d)

Para mim, analisando mais atentamente o que de conceito de hipermídia o poema processo carrega com ela, que estava ligado às variáveis informacionais, para que o poema atingisse um estágio de autofagia, de auto superação. Por não contar mais com a importância da ordem alfabética, a palavra neste caso é dispensada o que a torna mais aberta e não se detendo especificamente em língua,

Não se trata como alguns poderiam pensar, de um combate rígido e gratuito ao signo verbal, mas de uma exploração planificadas possibilidades encerradas em outros signos (não verbais). É bom lembrar que mesmo as estruturas não se traduzem: são codificadas pelos processos que visam a comunicação internacional. (Dias Pino S/d)

Poesia ou poema digital?

Esta colocação é de extrema importância porque Dias Pino abre aqui a idéia de que escritura não pertence apenas ao código verbal. Sei que isso hoje é quase redundante dizer, mas está afirmação vem deste livro publicado em 1972[46] e que já havia sido escrito muito antes. É aqui que temos indícios de que sua poesia – idéias - se aproxima mais do conceito de hipermídia do que a poesia concreta, a ponto de se deixar se arriscar em uma taxionomia que nos faz pensar no poema digital e a sua programação como processo.

Dias Pino demonstra como pode operar do ponto de vista semiótico um índice que apresenta o sentido de escritura:

[46] Sei que a data é esta pela entrevista dada a mim em 2006 no Hotel Othon do Rio de Janeiro e que está em anexo. O livro não conte paginação e nem data, como já foi dito anteriormente.

Código: parte – estágio de um poema estrutura satélite: retardador (de leitura mecânica do cérebro humano para uma informação geometrizada: eletrônica) **Combinação:** uma relatividade.

Palavra: Fixação verbal.

Slogan: Frase-verbal.

Fragmentação: Utilização de detalhe de letras-explosão tipográfica.

Didática: Para aprendizagem do poema.

Poemas sem palavra: Poemas não tipográficos (fim do modernismo).

Novas grafias: charadas / teste.

Gráficos: geometrização; animação / circuito: exercícios formados por

Imagem / colagem; documental cotidiano.

Dentro destes conceitos taxionômicos desenvolvidos por Wlademir Dias Pino quanto ao poema processo, proponho aqui uma atualização para o meio digital:

Código: Registro memorial

Exercício poético

Expansão sígnica

Escritura Digital: programação / software.

Avatar: Uma entidade criada em um ambiente digital que assume um corpo sígnico.

Relação de participação: Ambiência passivo, reativo e interativo.

Operação: Articulação e não mais manipulação.

Manipulação: Físico, matérico

Articulação: virtuais, sinais, sintaxe, escritura, programática gerativa.

Processos Interativos :

Processo Interativo Cognitivo: Formação de signos mentais interpretativos, não modifica o processo de articulação do emissor, apenas torna os signos passíveis de interpretação, volição de significados estabelecida pela sintaxe dos signos.

Processo: Autoaquisição.

Processo Interativo Intersectivo: Conjunto sígnico em que um código intersecciona o outro – se configura por dois ou mais códigos que se sobrepõem -, a mudança de articulação se dá por permutação desta intersecção – intersigno[47] -.

Processo: Aquisição coletiva.

Processo Interativo Interventivo: Processo sígnico que se expande integrando espaço/tempo em todos os códigos. Este item modifica, interfere, dilata, deixando o significado nunca pronto.

Processo: Aquisição transitória.

Este índice nos permite pensar que um poema se faz de uma experiência, e, diria melhor: por experimentação, considerando qualquer forma gráfica, novas chaves

---

47 Ver em Textos Complementares INTERPOESIA: DEFINIÇÒES, INDEFINIÇÕES, ANTECEDENTES E VIRTUAIS CONSEQÜÊNCIAS, de Philadelpho Menezes, que consta no Cdrom Interpoesia 2000 – Mackenzie –São Paulo

lexicais, como um processo que se auto transforma por não estar ligado apenas à palavra ou signo indicial, e sim icônico, ou seja, um signo com dado imagético segundo C.S.Peirce (1972).

Para melhor compreensão, me arriscaria aqui a fazer um pequeno esquema sobre o que ocorre nas etapas da escritura digital:

Escritura Matricial Digital Legível – (EMDL)

Esta forma de escritura traz consigo toda a cultura de registro memorial humano através de seus signos convencionais cifrados: verbal/ fixo ou móvel, imagético/ 2D ou 3D, e sonoro/ musical. Estes códigos separados por convenção de sua própria história, para sua visibilidade e compreensão, cada um deles teve uma tecnologia empregada para sua disseminação.

Os meios de informação como os jornais virtuais, trabalham com este conceito, pela própria tradição do meio impresso que conquistou sua credibilidade: som, imagem e texto estão dispostos de maneira bem clara e sua matriz é operada de forma indicial, ou seja, de se parecer com o jornal impresso.

Escritura Matricial Digital Intermediária – (EMDI)

Aqui notamos já uma operação intersemiótica, de código que se adentra a outro código de maneira intersectiva, em que um leva do outro, características sígnicas que não são necessariamente parte de sua matriz. A intermediaridade a qual me refiro, não é algo que desconfigura, deforma a percepção dos três códigos em questão, que ainda possam ser detectados dentro de suas características. Apenas a interseção entre eles cria uma espécie de polissemantismo, mas bem mais

complexo porque esta intermediaridade acontece na ambiência numérica de um programa.

Escritura Digital Expandida – (EDE)

Está última é que pra mim caracteriza a maioria das poesias digitais. Não há mais código predominante, a ambiência é som-texto-imagem, ou como chamou Decio Pignatari uma vez, uma poesia **verbo-voco-visual**, sei que ele se referia a uma parte da poesia concreta que sempre ocorreu no espaço bidimensional, mas que cabe aqui, porque suas matrizes cifradas desaparecem, sobrevivem em forma de programação que admite o processo como uma escritura digital que se expande, pela própria maneira como o programa opera, sem distinção entre som, imagem e texto.

Nota-se nesta tríade que não há signos prontos definido pelo simbólico que ele repercute ou instaura. Os signos são *overlappings* que se refazem em redundantes processos de semiose ou se originam como fenômenos – fenomenologia peirciana - e colocam a todo o momento uma situação nova e inesperada. As manifestações de linguagens e suas produções poéticas no processo de expansão no ambiente não mais bidimensional nos colocam diante de um signo nunca pronto, de um interpretante final que restaura sua qualidade sígnica – iconica - , de um signo que se expande em direção que não fechado, quebrando assim a cadeia da alteridade, o Outro, ou como diz Tavares (1999) da *imagem do estrangeiro*.

A imitação, a mimese da **EDE** é um processo programático de pura <u>simulação do fazer</u> e de <u>representação no experimentar</u>. Procuro aqui não me utilizar do verbo ler, já que hoje este verbo não tem mais o significado *sui generis* ligado ao código

verbal, mas o que chamei de experimento ao longo deste trabalho confere que o ato recepção também é de natureza expandida.

Um mapa rodoviário, por exemplo, para todos os fins práticos, é quitessencialmente uma coisa bidimensional, um plano. Usa suas duas dimensões para transmitir informações de um tipo precisamente bidimensional. Na realidade, é claro, os mapas rodoviários são tão tridimensionais como tudo o mais, mas sua espessura é tão pequena (e tão irrelevante para sua finalidade) que pode ser esquecida. Efetivamente um mapa rodoviário permanece bidimensional, mesmo quando dobrado. Da mesma maneira, um fio é realmente monodimensional, é uma partícula não tem nenhuma dimensão. (Greick, 1991, pag. 92)

A poesia digital não tem a preocupação de finalidade no sentido do desafio conclusivo, e, sim, em ser uma linha que se expande em busca do experimento.

Os lugares para habitação eram chamados de *mégaron polýthyron*, composto, em linhas gerais, de dois espaços que se comunicam entre si e através de uma serie de portas, que se desejam ficar abertas criarão um único ambiente. (Santarcangeli, 1997, pag. 91)

A poesia digital deixa a cada etapa, mais evidente, que a redundância de suas articulações sígnicas se faz presente como poética, mas não é a redundância promovida pela cultura POP, e sim a exaustão, o excesso, como processo de estranhamento que cria extensões de seus signos sem ter mais a necessidades de conter palavras.

Há uma toda trajetória das especulações em torno do comportamento interdisciplinar e de lutas travadas pela sobrevivência da ciência e da poética, mas

observo que neste século deixará de ser inevitável pensarmos em novos instrumentos de análise porque a poesia digital como produto hipermídia e de natureza plural envolve outras ciências além da semiologia lingüística. Tudo que entendemos por discurso, ainda podemos dizer que estamos fazendo poesia, e este fazer como processo semiótico. A pesquisa agora deve se voltar para o experimento poético que vem cravando seu significado razão pela qual nos aculturamos, ou seja, os códigos e seus suportes tradicionais.

Todo o invento performático da vanguarda poética o tempo e o espaço – cronotopo poético – a poesia esteve sujeita por milhares de ano ao espaço bidimensional do papel, mesmo que mais tarde tenham surgido os novos meios eletro-eletrônicos, sua espacialidade sempre foi uma espécie de ilusão de nossa percepção.

Na ambiência digital o que noto é que o significado das palavras não cabe mais nelas mesmas, assim como matematicamente há um lado escuro do cubo e sua existência, apenas não conseguimos vê-lo, a palavra nesta ambiência digital parece sofrer do mesmo problema, há um significado que não mais está ligado a um signo usual ou poético e sim a um signo que se mostra em expansão, dilatando-se; ele está lá, mas só é detectado pelos seus componentes binários.

O mesmo ocorre com a maioria dos poemas digitais, eles surgem e são palavras, sons e imagens que aparecem e somem continuamente em situações de significados variáveis dentro de sua própria sintaxe, ou melhor, dentro se sua propriedade programática, o que acaba determinando o seu movimento ambiental. Este espaço de obscurecencia decorrente dos signos que se encontram em movimento, dá as palavras e sinais, ou que quer que seja, um estado de flutuação, quase uma lexicografia de aparição de possíveis significados. Só com muita acuidade e

percepção sobre este novo comportamento dos códigos que se deslocam e se expandem – fusão - como um processo poético, não porque há palavras ou aparentes jogos semânticos de significado e sim porque o que estamos presenciando é um alto nível de variabilidade não "do" espaço /tempo e sim "no" espaço/tempo.

Para apontar estes fenômenos semióticos que a natureza do suporte tecnológico transforma em novos fenômenos epistemológicos, torna-se necessário criar uma tecnologia para uma análise mais segura de novos componente signos que nos aparecem em forma semelhante a um poema. O único instrumento que há séculos temos para analisar e fomentar o significado histórico de um poema, como já foi mencionado nos capítulos anteriores, tem sido a lingüística e a análise do discurso semiológico, que sempre se mostraram como tabulas rasas, nas quais o código analisado se atualizava por ele mesmo se aferido dentro das regras e nunca pela contribuição de outra natureza científica.

Agora o que notamos é um processo de significado variável no qual o papel não mais existe, o espaço bidimensional deixou de existir e como se trata de poemas que se demonstram através de evocação matemática que são os programas, estes instrumentos para uma medida mais criteriosa são mais que necessário. Já é de longe que deixamos de analisar atividades artísticas e poéticas pelo que sentimos, ou pelo nosso sentimento. Esta atitude não tira do autor ou do leitor o direito de chorar ou rir diante de um verso ou uma palavra, mas a tecnologia surge em nossa sociedade quase como uma demonstração do limite de nossa percepção humana.

Os limites de um poema agora são imensuráveis, não dependem mais de sua língua de origem, de haver necessariamente palavras, o que tornou nossos códigos de

relacionamento humano muito denso. A palavra agora não está revelado, seu lado escuro do significado, em que nada estará nunca pronto.

Se antes demorávamos muito tempo para que uma palavra perdesse seu significado, me arriscaria a dizer que com o tempo o significado de uma palavra poderá durar semanas, dias ou horas, isto porque o seu significado estará ligado a sua variável de mutabilidade - cronotopos – já que percebemos na poesia digital a mutação de espaço temporal em que se alojam os sons, as imagens e as palavras e que surgem em rotas de signo, e a dificuldade para certas analises deste signo e suas variáveis poéticas estão neste impasse.

Não podemos tocar um poema digital, cheirá-lo, prová-lo, aumentar seu tamanho físico, apontar como vejo a escritura expandida, rejeitando totalmente o conceito de hibridismo em sistemas digitais.Não foi e nunca será para que eu dê início a uma análise de "*como funciona*", com finalidade utilitária, como acontece no design, minha intenção aqui sempre foi e será a de introduzir no universo da poética novos repertórios para a compreensão, ao invés de colocar uma camisa de força científica cujo ato de fazer poesia desapareça, estas características que apontei são apenas para tentar localizar o foco de meu problema.

A funcionalidade desta forma de poesia passa a ser uma aparente imprevisibilidade e a não periodicidade de seus acontecimentos. A dependência exercida por um programa existe, mas é aí que surge a poesia e o poeta, que são suas possibilidades de atualização em um programa disponível, e a maneira que esta poesia vai sendo processada poderá mudar na intenção das possibilidades de suas regras, mas apenas na intenção.

A tentativa neste trabalho foi mostrar o quão mutável está sendo nossa aquisição do fazer poético. Poesia digital nos aparece em rotas de signos, imprevisíveis, de periodicidade intersignica e indeterminada cuja programação ganhará outros terrenos cada vez mais interativos, assim como em um alfabeto, e nem por isso se deixou de fazer poesia por todos estes séculos; a edição programática hoje já é linguagem pronta, e continuará gerando outros formatos nesta ambiência para que a escritura digital expandida **(EDE)** encontre espaço para sua expansão de signos em rotação e quem sabe não precisaremos mais de tradução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Wilton. Ruído como Linguagem. 1984. Dissertação (Mestrado) Pontifício Universidade de São Paulo, São Paulo.

AZEVEDO, Wilton. *Criografia*: a pintura tradicional e seu potencial programático. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PEPG em Comunicação e Semiótica, Pontifício Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Os signos do design*. São Paulo: Editora Global, 1994.

_____. Textes Poétiques Hypermédia: Um Écrit em Expansion. 201 a 212. Capitulo Org. Balpe, P.- Jean & Barros, de Manuela. Lárt a-t-il besoin du numérique?. Colloque de Cerisy. Lavoisier, Paris. 2006.

_____. Quando assim termina o nunca. São Paulo: edição do autor, 2005 (DVD).

BALPE**,** Jean Pierre; BARROS, Manuela de. *Lárt a-t-il besoin du numérique?* Colloque de Cerisy. Paris: Lavoisier, 2006.

BARBOZA, Pierre. *Les Nouvelles Images*. Paris: Éditions d'art Somogy - Cité des Sciences et de l'Industrie, 1997.

BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Cultrix, 1979.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida*: uma história natural da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRETON, Philippe. *A utopia da comunicação* (Éditions La Découverte). Lisboa: Instituto Piaget, 1992.

BRODY, Neivelle. *Introduction*: Velthoven, Willem and Seijdel, Jorinde. Edited by Multimídia Graphics. Thmes and Hudson, 1997.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do Simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva, Universidade do Rio de Janeiro, 1990.

CARTER, Bob. Experimental Typography. New York: RotoVision Book, 1997.

CAVALLI-SFORZA, Luca. *Genes, povos e línguas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes do fazer . Editora Vozes: Petrópolis, 1990.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

_____. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

COTTON, Bob; OLIVER, Richard. The Cyberspace Lexicon: an illustrated dictionary of terms from multimidia to virtual reality. London: Phaidon Press Limited, 1994.
COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

DEBRAY, Regis. *Deus*: um itinerário material para a história do eterno no Ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

DIAS PINO, Wlademir. *Processo*: linguagem e comunicação. Rio de Janeiro: Vozes.

DOMINGUES, Diana (Org). *A arte do século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

DUCARD, Dominique. "De mémoire d'hypertexte". In: ROELENS, Nathalie; JENNERET, Yves. *L´IÍmaginaeire de L´ÉEcran/ Screen Imaginary*. Nova York: Edition Rodopi B. V. Amsterdam, 2004.

FABRIS, Annateresa. "A estética da comunicação e o sublime tecnológico". In: COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1997, p.7-12.

FERNIE, Eric (selection and commentary by). *Art, History and its Methods*: a critical anthology. London: Phaidon Press Limited, 1995.

FLUSSER, Vilém (1920 – 91), A Folha de São Paulo de 02/03/08 p 6, do Caderno Mais. Título: O Mito de Sísifo de Camus.

GIANNETTI, Cláudia. *Estética digital*: sintonia da arte, a ciência e a tecnologia; tradução de Maria Angélica Melendi. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

HOOKER, J. T. "Introdução". In: *Lendo o passado*: a história da escrita antiga do cuneiforme ao alfabeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1996.

KRISTEVA, Julia. História da Linguagem. Edições 70 Portugal, Lisboa

LAUAND, Luiz Jean (Org.). *Cultura e educação na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAUREL, Brenda. *The Art of Human-Computer Interface Design*. Nova York: Addison-Wesley, 1990.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LOEFFLER, Carl Eugene; ANDERSON, Tim. *The Virtual Reality Casebook.* USA: Van Nostrand Reinhold, 1994.

HAIS, Georg Gadamar. *Estética y Hermenéutica*. Coleccion Metropolis. Editoial Tecnos, 1996.

GREICK, James. Caos: A criação de uma nova ciência, Tradução de Waltensir Dutra Rio de Janeiro: Campus, 1991

HEIM, Michel. *Metaphisics of Virtual Reality*. New York: Oxford University Press, 1993.

KOSUTH, Joseph. "Arte y filosofia'. In: _____. *La idea como arte*: documentos sobre el Arte Conceptual. Barcelona: Colecion Punto y Linea, 1977.

MANDELBROT, Benoit. *Los objetos fractales*: formas, azar y dimension. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores S. A., 1989.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.

MENEZES**,** Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. "Interactive Poems: Intersign Perspective for Experimental Poetry". In: ROELENS, Nathalie; JENNERET, Yves, *LÍmagineire de L´Ecran/ Screen Imaginary*. Nova York: Edition Rodopi B. V. Amsterdam: 2004.

NEWMAN**,** Michael; BIRD, John. *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books, 1999.

O'DONNELL**,** James. *Avatares de la palabras*: del papiro al ciberespacio. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2000.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pin*tura: um diálogo em três dimensões. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto, Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. *O instinto da linguagem*: como a mente cria a linguagem. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

QUEAU, Philippe. *METAXU*: Théorie de L´art Intermédiaire (Collecion Milieux). Editions Champ Vallon. Seyssel, 1989.

QUEAU, Philippe. *Lo virtual, virtudes y vértigos.* Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1995.

READ, Herbert. Dicionário *da arte e do artista* (Coleção Lexis). Lisboa: Edições 70, 1989

_____. *A arte de agora* (Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 1991.

RETTENMAIER, Miguel; Rosing, Tânia M. K. (Org.). *Questões de leitura do hipertexto*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2007.

RICHARD, André. *A crítica da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ROSELLO, Mireille. "The Screnner's Maps: Michel de Certeau's 'Wandersmanner' and Paul Auster's Hipertextual". In: LANDOW, George. *Hiper/Text/ Theory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos*: Semiose e autogeração. São Paulo: Itica, 1995.

_____. Cultura das Mídias. São Paulo: Experimento, 1996.

_____, Nöth Winfried. Imagem. Cognição, Semiótica, Mídia. São Paulo: Experimento, 1998.

SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos*: historia de um mito y de um símbolo. Prólogo de Humberto Eco. Ediciones Siruela, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARTZ, Hillel. *The Culture of the Copy*. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles. New York, EUA: Zone Books, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 5a ed. Petropólis: Editora Vozes, 1978.

TEZZA, Cristovão*. Entre a prosa e a poesia*: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIRILIO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VOUILLAOZ, Núria. *Literatura e hipermedia _ la irrupción de la literatura interactiva*: precedentes y crítica. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*: o uso humano de seres humanos. São Paulo: Editora Cultrix.

WITTGENSTEIN, Ludwig J.J. *Investigações filosóficas* (Coleção Os Pensadores). Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. 2a ed. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Periódicos

DUBOSC, Labelle & BÉNABOU, Marcel & ROUBAUD, Jacques (ed.). Formules: Revue de Literatures à Contrantes. Paris, France, Association Noésis, ago. 2003, nº 7. (Collection Formules).

ECO, Umberto. *Muito além da Internet*. Folha de São Paulo, São Paulo. Caderno Mais, 14 dez. 2003.

FLUSSER**,** Vilém. *O mite de SísifoI.* A Folha de São Paulo, São Paulo. Caderno Mais, p.6, 02 mar. 2008.

Comunicado Oral

BOOTZ, Phillipe. De Baudot à Transitoire Observable: les approches sémiotiques en littérature numérique. Paris: 2003 (texto inédito). 7p.

Textos Complementares

DA NECESSIDADE DO TRANSITOIRE OBSERVABLE NO BRASIL

Apresentação no Centre George Pompidou do Grupo T. O. – dezembro 2004.

Tive a honra de participar, como membro integrante do grupo Transitoire Observable (em dezembro de 2004, no Centre George Pompidou, em Paris), da apresentação dos trabalhos dos artistas que participaram da revista eletrônica Alire 12, lançada no Coloquium de Cerisy-La-Salle em julho do mesmo ano, ocasião em que também pude estar presente.

Este encontro no Centre George Pompidou exigiu, por parte dos artistas e poetas presentes, uma retomada do sentido formal a respeito do trabalho coletivo e, principalmente, de questões conceituais para o desenvolvimento do grupo sobre o pensar a poesia numérica, ou interpoesia, como Philadelpho Menezes e eu a chamamos.

Para que muitas das dúvidas que me perseguiam há anos pudessem ser sanadas, visando o desenrolar de uma atividade mais interdisciplinar do pensamento poético nas hipermídias, é que me encontrei com Phillipe Bootz dias antes de meu regresso ao Brasil.

Desde o encontro do E-Poetry, em 2001, em Buffalo – EUA, quando, ao conhecer Jean Pierre Balpe, Philippe Bootz e Patrick–Henri Burgaud, entrei em contato com as atividades do grupo T. O., sentimos a necessidade – Bootz e eu – de colocarmos algumas idéias mais claras sobre a posição do grupo *Transitoire Observable*, no que se referia à criação de metas de desempenho e gestão, ordenando trabalhos prioritários e pertinentes ao grupo. Dessa forma, seria possível iniciar uma atividade de teor internacional, levando a proposta para outros países (como é o caso do Brasil) sem que estes perdessem seus aspectos regionais e históricos.

Palestra no Coloquium de Cerisy La Salle, julho de 2004

Acredito que estamos lidando com uma forma de escritura que, pelo seu aspecto programático, conduz todo e qualquer estudo empreendido pelo grupo T.O. na direção da reorganização do conceito de **articulação sígnica**, pois só observamos signos transitáveis – Transitoire Observable.

Devemos, por meio desta nova investida, ler os índices dessa poesia que se encontra em evolução. E essa é uma evolução que se dá não mais **sobre a linguagem**, e sim **com a linguagem.** Esta escritura programática começou a estabelecer uma nova relação que quebra definitivamente os conceitos diacrônicos e sincrônicos: a poesia numérica adquire uma nova especialidade, tornando a

escritura hipermídia um sistema sígnico que demanda um novo código e novas relações poéticas.

INTERPOESIA: DEFINIÇÒES, INDEFINIÇÕES, ANTECEDENTES E VIRTUAIS CONSEQÜÊNCIAS

Philadelpho Menezes

INTERPOESIA tem dois sentidos: o da interatividade e o da poesia intersignos. A fusão desses dois sentidos num só poema deu ensejo aos meus trabalhos de interpoesia. Comecemos pelo sentido mais antigo: "poesia intersignos" é o nome que me ocorreu há cerca de quinze anos (1) atrás para sintetizar a idéia de uma poesia feita da fusão de signos verbais e não-verbais. Naquele momento, meu interesse era discutir as características de uma poesia visual que, produzida nos anos posteriores ao movimento concretista, se distinguia da tradição da poesia experimental até o concretismo: a tradição de fazer o elemento visual derivar do elemento verbal. Dos poemas figurativos da Grécia Antiga até a poesia concreta dos anos 50/60, toda espécie de poesia visual não passa de variações sobre as formas gráficas do texto, da palavra ou da letra, isto é, variações de formas visuais do signo verbal. Em raros casos, quando desenhos ou gravuras adentram o espaço do poema, o elemento visual se põe como ilustração do texto. A proposta da poesia intersignos era trazer imagens visuais (desenhos, fotos, gráficos, números) para compor o poema em inter-relação formal e interpenetração semântica com o signo verbal, de onde a fruição do poema intersignos recai sobre um exercício decodificador, interpretativo, decifratório que o observador/leitor deve fazer dessa montagem dos signos visuais e verbais presentes no poema. A poesia intersignos se punha assim como uma espécie de poesia visual que negava as formas históricas da poesia visual.

Essas questões me levaram a uma idéia básica que norteia minha produção: a poesia é uma forma específica de organização dos signos dentro de um poema (fusão formal + montagem semântica), é uma linguagem. Não é um problema específico do código verbal, mas um problema de técnicas em que essa linguagem se exibem ou transmitem. Por isso, quando na primeira metade dos anos 90 resolvi iniciar os experimentos com as possibilidades da poesia sonora, tratei de tentar transportar essas concepções para o campo dos sons e realizei poemas em que os sons não-verbais tinham, no poema sonoro, o papel das imagens no poema visual intersignos: produzir fusões formais que gerassem não só efeitos acústicos, mas sobretudo significados decifráveis pela interpretação intelectiva (2).

No segundo semestre de 1997, iniciei meu intento de produzir poemas em que sons, imagens e palavras se fundem, num processo sempre intersígnico complexo, em ambientes tecnológicos que propiciam precisamente a presença de signos verbais, visuais e sonoros em conjuminação: os programas de hipermídia. A idéia aqui era evitar fazer o que a poesia visual até o concretismo sempre fez: trazer o visual a reboque do verbal. Ou o que a poesia declamada sempre fez: ilustrar a leitura do texto com músicas ou sons incidentais.

Mas também era necessário evitar o discurso equivocado produzido por artistas que lidam com novas tecnologias: eles supõem que o simples uso de novas tecnologias produz novas linguagens, isto é, novas formas de combinação entre os códigos. Isso não ocorre na prática. Tecnologias como o videotexto, a computação gráfica, a holografia, apresentam novos ambientes onde os signos do poema se põem, isto é, sugerem novas maneiras de organizar esses signos em estruturas

espaciais e temporais diferentes do papel impresso. Mas isso não quer dizer que o poema se aproveite dessas estruturas novas automaticamente. A tecnologia sugere, mas não impõe. E o que se vê até hoje é uma poesia visual tradicional (formas concretistas e futuristas, principalmente) resolvida em novos meios tecnológicos.

A interpoesia propõe, com consciência, a ocupação dessas novas estruturas oferecidas pela hipermídia, modificando as relações entre imagem, som e palavra dentro das especificidades que só os ambientes hipermídia possibilitam. Com isso, há dois níveis de estrutura que devem ser observadas como típicas da interpoesia:

1. o modo de relacionar imagem, som e palavra, que dá continuidade aos processos da poesia intersignos visual e sonora, fornecendo as bases para a poesia intersignos em hipermídia, obedecendo a um desenvolvimento específico do poema no espaço e no tempo da hipermídia.

As formas de relação com o leitor e a questão da interatividade. A intervenção do leitor/usuário amplia as formas de participação que as vanguardas haviam introduzido na arte, rompendo com a contemplação clássica do leitor/observador. As opções por caminhos de leitura do interpoema faz com que se criem dois âmbitos de associação: uma rede de conexões que parte de links tecnológicos oferecidos pela hipermídia; uma rede de associações entre dados do poema, que se remetem uns aos outros, subterrânea aos links virtuais e que poderíamos chamar de links pós-virtuais. Os links sugeridos (associações

interpretativas) suplantam e subvertem assim os links oferecidos (caminhos virtuais). O interpoema estabelece então um primado da "sugestão" contra a "explicitação" que caracteriza a arte tecnológica em geral. De outra parte, a fusão dos gêneros é natural na interpoesia: poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos do interpoema, inclusive a possibilidade de novamente trafegar por (e dialogar com) suportes não tecnológicos (3). As questões ainda se abrem para a perspectiva de incorporação de formas narrativas, numa produção de trabalhos que poderiam se chamar "interprosa" e que deverão se realizar na seqüência desse trabalho interpoético.

(1) link manifesto da poesia intersignos – mostra 85, e daí link para "Chicletes".

(2) link para "Poema não música".

(3) link texto "Poesia Intersignos – do Impresso ao Sonoro e ao Digital" com indicação do www.

In:

MENEZES, Philadelpho e AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia*. São Paulo: PUC SP / Universidade Presbiteriana Mackenzie, 1997/199

IN MEMORIAM PHILADELPHO MENEZES (1960-2000)

Apesar de sua juventude, Philadelpho Menezes tinha uma respeitável posição no cenário universitário da cidade de São Paulo: ela era professor do Departamento de Semiótica e Comunicação do programa de pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica; em 1998, tinha começado a dar aulas na universidade São Marcos.

No início da última década (1990), ele, sendo muito bem-sucedido, assumiu a direção da editora de seu departamento universitário, a EDUC-Editora da PUC/SP. Eu me lembro de ter sido informado que mais livros foram publicados sob sua direção que durante os anos anteriores da existência da editora. Além disso, ele fundou o muito interessante Arquivos de Poesia Visual e Sonora, o qual incluía uma ótima seção sobre Vídeo-Poesia, com aquisições muito bem selecionadas. Sem mencionar seu laboratório experimental, totalmente equipado com todos os meios necessários para desenvolver o mais completo trabalho com vozes em instrumentos multimídia.

Parece que seu sucesso seria ilimitado; brincando, eu costumava dizer para ele que, brevemente, ele se tornaria reitor. Na verdade, ele não tinha rival capaz de ocupar o seu lugar.

Ele ainda conseguiu encontrar tempo para fundar sua própria editora, Experimento, que, no momento, conta com lançamentos de livros de qualidade, de autores como Mario Costa e Lúcia Santaela.

Eu o conhecia desde o fim da década de 80, quando, por um ano inteiro, nós vivemos a cem metros de distância. Foi nessa época que ele se tornou um verdadeiro grande amigo (irmão?), e nós estabelecemos um forte pacto de ação, ou melhor, de interação. Na realidade, ao longo daquela década, uma sólida camaradagem, iniciada por curtos intercâmbios entre Bolonha e São Paulo, foi estabelecida, bem com uma *fábrica* de projetos e idéias, o último dos quais foi a revista "Brasilitalia", que pode ser encontrada em minha página da web. E não se deve esquecer dos eventos que eu organizei dentro de DAMS de Bolonha, o qual teve um eco imediato em encontros internacionais que ele costumava organizar na região de São Paulo.

Quanto a seu trabalho crítico, ele produziu uma série de textos que tiveram um grande impacto: *Poética e Visualidade* (1991), resultado do doutorado que ele fez na Itália, em um período que eu me lembro muito bem porque, vivendo praticamente em uma espécie de simbiose, o mundo em que eu me vivia tornou-se rapidamente o mundo dele; mais tarde, ele publicou *A crise do passado* (1994) e, mais recentemente, *Poesia concreta e visual,* publicado pela renomada Editora Ática. O texto ao qual ele e eu nos dedicamos mais foi *Poesia sonora,* uma coleção de ensaios publicados em 1992. Nós podemos, sem dúvida, considerar este ano como a data oficial para a chegada da poesia sonora no Brasil. Esta era uma idéia que eu sempre tentei incentivar, porque o concretismo havia deixado o caminho livre, o Brasil era uma *terra virgem* no sentido exato da experimentação sonora. Foi certamente controverso como tinha de ser. E mais: eu quero lembrar aqui que esta foi, provavelmente, a última batalha dele.

Havia nele um óbvio contraste entre quem ele realmente era e quem ele achava que era, e isto pode ser visto de relance em uma troca de artigos com um panfletário da revista brasileira *Cult.* No decorrer do último ano, como eu mencionei anteriormente,

ele publicou uma pesquisa muita bem documentada sobre a poesia visual e concreta, pela Ática, uma renomada e significativa editora. Este fato foi, por ele mesmo, um inegável sucesso, e talvez esta tenha sido a razão pela qual a facção que sempre o havia impedido, o histórico e sólido âmago do concretismo, pagou para colocar em seu caminho um sem mesquinho escritor-assassino para atacar um inexperiente, brilhante e perspicaz (apesar de sua juventude) professor universitário. Quando, agora, eu releio a resposta dele, recordei-me, repentinamente, de uma reprodução colorida de um poema visual dele de 1993: a imagem, da revista *Playboy,* trazendo uma boxeadora feminina (seios nus, luvas de boxe, olhar agressivo delineado por um *capacete* de proteção de couro) sentada no canto de um ringue, louca para voltar para luta; a legenda escrita dizendo: "arte é o lugar onde os homens encontram a de espírito". Isto é que é um lutador com o senso inerente para a luta, enquanto o seu texto, em vez de questionar o patético e vago motivo do ataque, puramente sem motivo, descreve, então, um episódio que viveu não muito antes. Aqueles que estão familiarizados com São Paulo sabem que, quando se espera, no trânsito, um farol vermelho ficar verde, é sensato manter as janelas do carro fechadas, para evitar surpresas desagradáveis. É exatamente isso que o texto dele nos diz. Enquanto ele esperava em um farol, ele foi assaltado por um jovem ladrão. O que ele achou mais perturbador, porém, foi o fato de, de tantos carros parados no farol, o bandido ter ido diretamente em sua direção, sem hesitação, e apontado o cilindro da arma contra ele, pedindo o seu dinheiro e o relógio. Naquela situação, ele se surpreendeu ao ver a absoluta indiferença dos outros motoristas e passageiros, seguros dentro de seus carros. Mais tarde, ele percebeu que os carros próprios carros formavam uma parede, a qual, na verdade, protegia os movimentos do ladrão, permitindo a ele agir sem ser perturbado ou se sentir culpado; ele chamou aqueles motoristas de "motoristas cegos". A moral dessa fábula: o jovem ladrão o assalariado panfletário; os motoristas, os mandatários cúmplices do concretismo protecionista; ele mesmo, a vítima escolhida.

Ele era, igualmente, um excelente poeta visual: lembremo-nos, pelo menos, de uma figura do mostrador de uma calculadora que, em vez de números, mostra a palavra *poesia*. Ele já havia criado vários poemas visuais.

Ele logo abandonou as páginas escritas, embora como tradutor ele será lembrado memoravelmente pelo seu trabalho sobre a poesia de Quasimodo e, particularmente, pela extremamente original versão de *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, de Mário Praz. Mergulhado no mundo oral, ele imediatamente produziu um Cd que se tornou uma proeza histórica para o Brasil: *Poesia sonora* (1996), seguido por *Poesia sonora hoje* (1998); até que, com o CD-ROM *Interpoesia* (2000), produzido com o leal amigo Wilton Azevedo, ele mudou para a hipermídia.

Quanto a suas *performances* – porque se deve mencionar que ele também desenvolveu trabalhos neste campo de pesquisa – eu sempre gostei de sua atuação na qual ele lia trechos literários de clássicos omitindo, às vezes, uma vogal. Isto costumava ter um efeito hilário entre a platéia, e a hilaridade aumentava assim que ele começava a mastigar amendoim, continuando a ler e a mastigar ruidosamente, parando, por um momento, para beber um pouco de Coca-Cola, e, então, lendo mais, mastigando palavras, picando sílabas, reprimindo fonemas – tendo como objetivo distorções orais e fônicas, alterando significados. Arranhões inteligentes no classicismo literário: um sinal, mais uma vez, de pura e simples experimentação.

Quando ocorre de eu pensar sobre isso, eu concluo que uma de suas melhores performances foi uma que eu vi em dezembro, um pouco antes do Natal, em Guarda (norte de Portugal), por ocasião do festival *Correntes de Ar*. Esta também foi a última vez que o vi. Naquela noite, no auditório do Teatro da Assembléia, ele fez

uma apresentação sugestiva, chamada *Luz*: na completa escuridão, ele apontava na direção da platéia com uma pequena tocha, um ponto de luz não muito brilhante, e, com gestos rápidos, ele começou a desenhar a palavra "luz", enquanto, ao mesmo tempo, ele fazia alguns ruídos fonéticos a partir desta palavra. Ele estava fazendo o que eu aprecio muito, "Poliposia", na qual a voz do poeta interage com o corpo de maneira progressiva, tornando-se uma imagem. Em outras ocasiões, o mesmo efeito foi obtido com a ajuda de imagens de vídeo, como em *Focali,* em que o contorno branco de vogais, visualmente distorcidas por um incomum uso de fogo, foi foneticamente amparado por um longo, lamuriantes e obsessivas repetições, combinações sonoras de ousadas distorções vocálicas. Ele era um criador incansável e inesgotável. Sua última criação seria apresentada em agosto de 2000 em *The First Sound Poetry International Series*, um circuito de performances, conferências, seminários, debates e transmissões de programas de televisões em quatro cidades brasileiras: São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Maceió. Eu dei continuidade a este evento, com muito pesar, em homenagem a este grande poeta, notável estudioso e insubstituível amigo (irmão?). Isso porque o seu sonho foi prematuramente interrompido na noite de 23 de julho quando, dirigindo o seu carro, ele colidiu com um caminhão, perto do Rio. Um milagre salvou a sua mulher e filhas, que não se machucaram.

Agora, o querido Phila descansa em um típico e silencioso cemitério-jardim, na cidade residencial do Morumbi, muito próximo do estádio homônimo onde nós passamos alguns domingos. Você pode perceber que ele está lá, em baixo da terra, somente porque no meio do verde há uma protuberância de terra avermelhada. Como nós tínhamos combinado, trouxe para ele uma cópia do meu último livro, com esta dedicatória: "Para mim, é como se você ainda estivesse vivo: você precisa saber que não importa o que eu faça ou aonde eu vá, você sempre estará comigo".

Enzo Minarelli

13 de setembro de 2000

(Texto traduzido do inglês para o português por Bruna Perrella Brito)

2

A SEDUÇAO DA HIPERMIDIA E A ARTE DA POESIA INTERSIGNOS

Esse CD-ROM [Interpoesia], resultado de uma colaboração entre poeta e o desgner (Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, respectivamente, explora tanto o potencial de interpoesia como meio intersígnico, quanto as operações de hipertexto e, sobretudo, de hipermídia – o meio que possibilita a existência da interpoesia – enquanto tecnologia de comunicação. Antes de comentar os dez trabalhos que constituem esta nova coleção, é necessário primeiro situar este projeto brevemente no domínio mais amplo da poesia concreta à intersignos, para fazer uma melhor avaliação da nova dimensão oferecida pela interpoesia.

O conceito de interpoesia é um desenvolvimento de dois exercícios em poesia intersemiótica realizados por Menezes: os poemas visuais do início dos anos 90 e a poesia sonora posteriormente produzida na mesma década. O conceito de *interpoesia* tem dois sentidos: o da interatividade e o da poesia intersignos. A fusão desses dois sentidos em um só poema deu ensejo aos trabalhos de interpoesia. A poesia intersignos exprime a idéia de uma poesia feita da fusão de signos verbais e não-verbais, mas que se distingue da tradição da poesia experimental até o concretismo, que tentava fazer o elemento visual derivar do elemento verbal. Dos poemas figurativos da Grécia Antiga até a poesia concreta dos anos 50/60, toda espécie de poesia visual, de um modo ou de outro, não passa de variações sobre as formas gráficas do texto, da palavra ou da letra, isto é, variações de formas visuais do signo verbal. A proposta da poesia intersignos é trazer imagens visuais (desenhos, fotos, gráficos, números) para compor o poema em inter-relação formal e interpenetração semântica com o signo verbal, de onde a fruição do poema intersignos recai sobre um exercício decodificador, interpretativo, decifratório, que o observador/leitor deve fazer dessa montagem dos signos visuais e verbais presentes no poema. A poesia intersignos é, assim, uma espécie de poesia visual que excede as formas históricas da poesia visual.

Os dez trabalhos de interpoesia do CD-ROM, além do seu próprio interesse como poemas, são todos mais ou menos alegorias das operações do hipertexto e da hipermídia: partilham com estas novas tecnologias a construção semiótica e exigem a mesma resposta complexa, intelectiva e emocional da parte do leitor/observador/ouvinte. Os dez trabalhos dividem-se em dois grupos que refletem, cada um, os dois componentes – INTER e POESIA – da coleção: assim, os quatro primeiros (de Menezes) concentram-se no potencial de análise e de divisão do hipertexto (INTER); os outros seis (de Azevedo) exploram o potencial do hipertexto como meio de sobreposição (POESIA). Assim, o jogo de xadrez (em "O lance secreto"), o movimento de abrir e de fechar (em "Rever"), o ato de destacar seletivamente partes do texto (em "O Inimigo"), e o cálculo intermídia (em "Máquina") constituem os temas principais dos quatro primeiros poemas, enquanto a inversão e a reconfiguração (em "Missa", "Soma" e "Vírus"), a criação e a destruição (em "Atol" e "Trigger") constituem os motivos principais dos últimos seis.

Os trabalhos intersignos, sendo ambos exercícios analíticos e poéticos, exploram, ao mesmo tempo, os aspectos sensuais/sexuais e intelectuais/ matemáticos da comunicação. "O Lance secreto" brinca tão bem com as estratégias eróticas que motivam o desejo de Lewis Carroll de ensinar xadrez à menina Alice Liddell e de escrever seus livros *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, quanto com o interesse matemático do jogo (por sinal, Charles Dodgson, nome verdadeiro de Carroll, era também professor de matemática na Universidade de Cambridge). Da mesma maneira, para Marcel Duchamp, sob seu pseudônimo Rrose Sélavy, as táticas e as estratégias de xadrez têm também motivos eróticos, uma conjunção que se evidencia nas suas fotografias em que aparece jogando xadrez com uma mulher completamente nua. O modelo que o xadrez oferece enquanto jogo de incerteza e ação abrupta, resistência e jouissance, é também aplicável ao hipertexto enquanto um meio, com a sua oferta de escolhas múltiplas, muitas vezes sedutoras, mas

também com seu desfecho abrupto quando se perde o controle do meio ou quando surgem problemas técnicos (o terror do vírus [o tema do último poema da coleção] e o prazer masoquista de deletar são explorados em "Atol").

A capacidade do hipermídia para combinar texto, imagem e som vem explorada no poema "Rever" pelo seu potencial tanto analítico quanto sintético. Assim, vários ícones (chineses, egípcios, etc.) das palavras *olho* e *água* são abertos pela cisão ao meio da palavra rever, um palíndromo que se torna imagem espelhada da relação entre o olho e a água quando aquele entra em contato com esta. Entretanto, o som da água corrente e outros barulhos bucólicos apresentam-se como fundo sonoro sedutor do jogo de imagens visuais. A análise pelo ato de selecionar e destacar, outra estratégia que o hipertexto é capaz de explorar muito bem, aplica-se a uma tradução do soneto "O Inimigo" das *Flores do Mal* de Baudelaire. Aqui, o arsenal de correspondências formais do poema convencional é reinterpretado utilizando associações hipertextuais: o interpoema explora além dos limites convencionais de análise literária formal. A voz do leitor explora só os elementos dos textos destacados em cores. Uma vez mais, o elemento de jogo, fundamental ao projeto Interpoesia, torna-se também essencial ao hipertexto: assim, a possibilidade de fazer piadas, blefes ou ficções é explorada flagrantemente, quando, por exemplo, o texto de "O Lance secreto" oferece informações falsas. Mas a colaboração do leitor, assim como sua interação, constitui elemento essencial do projeto: inflecção e transformação são constituintes fundamentais – mas, muitas vezes, ignorados – de cada processo comunicacional, da brincadeira do telefone sem fio à análise estruturalista. Interpoesia, como o hipermídia, reconhece, desde o início, a natureza crucial dessa participação e reparte a autoridade (em ambos sentidos da palavra) do texto com o seu usuário.

As observações aqui sobre a segunda seção de Interpoesia focalizam o potencial poética do hipermídia, particularmente quando explora as suas possibilidades latentes para estender em camadas as associações. Lábios é um exemplo da

superposição progressiva sobre uma imagem inicial baseada em O Beijo de Gustave Klimt, feita com palavras e imagens de lábios e outras partes do rosto, com um acompanhamento sonoro que tem a forma de leitura de provérbios que constituem o núcleo do texto. Em certo ponto, o usuário vê um espectro de imagens moventes sobreposto ao mesmo objeto, que explora e excede a possibilidade da representação múltipla das técnicas do cubismo ou da fotomontagem. A possibilidade analítica e a pedagógica da hipermídia são combinadas aqui com as possibilidades sintéticas e de sedução. "Atol" e "Trigger", de outra parte, exploram o potencial de reação violenta da justaposição de imagens. No poema "Atol", o 'T' maiúsculo torna-se ícone do cogumelo atômico que sinaliza uma explosão nuclear (o paralelismo atol/átomo é sugerido tacitamente). A ativação do botão de controle, como o do teclado, é suficiente para obliterar instantaneamente tudo que havia antes, exatamente como uma imagem de Hiroshima antes de 1945 é substituída pela destruição nuclear da cidade. O poema "Trigger" propõe uma equivalência visual do jogo de palavras entre trigger e tiger: quando o gatilho do revólver é clicado, a imagem da arma é substituída pela do tigre, criando um estrondo que salienta os perigos e as potencialidades da expressão hipermidiáticas.

Com a sua estratégia de leitura que dá prioridade à sugestão e não à explicação, Interpoesia, como a hipermídia em geral, põe questões importantes sobre a natureza e a validade da verdade. Ela chama a nossa atenção para a natureza mediada, para não dizer mediatizada, de todo conhecimento, porque o conhecimento é sempre mais ou menos uma função de seu suporte, das artes da retórica ou da persuasão mobilizadas na sua expressão, da interação dos vários sistemas semióticos constituintes e do papel do desejo inconsciente na recepção de todas as mensagens. Interpoesia diz tudo isso usando a forma de um jogo ou de uma arte, apresentada com uma elegância extrema, em um exercício de análise e investigação das novas tecnologias utilizadas. Por isso, constituísse em uma forma exemplar da comunicação contemporânea.

David Scott

Trinity College Dublin - PUC São Paulo. 1998

INTERPOESIA: O MANIFESTO DIGITAL[48]

Os aparatos tecnológicos e as imagens provenientes de máquinas, que fazem regurgitar para o mundo em forma de transistor (miniatura) o que foi copiado, colocam cada vez mais o estudo das linguagens e a sua produção inseridos em uma necessidade multidisciplinar e intersemiótica. Não há como evitar os meios digitais como registro da intelecção humana, e principalmente como uma nova escritura a serviço da produção artística.

A arte, especificamente a deste século, se caracterizou em adicionar aos sistemas pictóricos, e mesmo às poesias, elementos entrópicos que produziam uma espécie de estranhamento, fazendo da produção artística, dita de vanguarda, uma máquina de produzir ruídos. O artista então conferiu à espécie humana a documentação de um índice artístico que teve sua validade questionada quanto ao registro do aqui e agora.

Esta verdadeira guerra com a presentidade da obra mostrava sinais das primeiras discussões do que hoje chamamos de interatividade. Esta reavaliação pode ser feita hoje de maneira mais clara, já que o mundo digital e seus softwares colocaram todo e qualquer tipo de linguagem a serviço da não-linearidade – tão preconizada pelo exercício artístico deste século – determinando uma nova noção de fronteira entre os códigos. Com esta *práxis*, surge uma poesia que coloca o público como agente principal na criação e intervenção, na maneira de ler e de se obter novos signos a

[48] Este texto foi escrito na época da execução do CD-ROM Interpoesia, em 1998, e faz parte do Cd.

todo instante. Assim nasceu a Interpoesia, um exercício intersígnico que deixa evidente o significado de trânsito sígnico das mídias digitais, desencadeando o que se pode denominar de uma nova era da leitura.

Esta leitura, proveniente de uma escritura numérica – conhecida como programa – produz uma linguagem que, além de híbrida, destrói os conceitos ortodoxos sobre emissor e receptor, e coloca a linguagem digital como uma espécie de linguagem potencializada pelo leitor, podendo ser atualizada ou ressuscitada a qualquer instante, esvaziando o caráter imóvel e passivo que as linguagens tradicionais analógicas deixaram marcadas ao caracterizar o público como apenas receptor.

O aspecto criográfico das imagens tradicionais, ou seja, o que propicia a criação de uma cultura de olhar congelado a respeito do instante de uma imagem, agora muda, já que, com a intervenção do público no que chamamos de obra, deixa de existir apenas este instante imóvel e com o tempo a idéia de obra pronta.

Este novo Teseu pode obter, nos novos labirintos de texto, inúmeras alternativas rizomáticas, se comparado com a mídia impressa, por exemplo. O problema é que agora se tenta ultrapassar este sistema, descartando a espessura histórica das mídias tradicionais, mas se este novo Teseu não tem mais que amarrar a linha para achar a saída, ou seja, o *happy end,* isto não quer dizer que a linha deixa de existir. Assim como em nossas vidas não temos apenas uma versão para nossas histórias, a hipermídia coloca à disposição uma possibilidade de escritura multidisciplinar e um compromisso com uma poesia intersígnica.

Sabemos que na Idade Média o contador de histórias narrava para quem não dominava a linguagem das escrituras, e hoje precisamos de diretores de cinema

para nos contar as mesmas histórias porque não dominamos as escrituras da linguagem cinematográfica; provavelmente, os programas de autoria se transformarão, em um futuro não muito distante, na possibilidade de sermos nossos próprios narradores, mediadores de nossa própria existência na necessidade de contarmos nossa própria história:

O além exige a mediação de aquém. Sem um fundo de invisível, não há forma visível. Sem angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa, e sabe disso, quer permanecer (DEBRAY, 1993, p.28).

Se passamos hoje a maior parte de nosso tempo com estas próteses criadoras de imagens e ambientes virtuais que são os computadores, a nossa "angústia do precário" não estará ligada somente ao quanto a linguagem humana tem de perecível, mas ao que é necessário simular nestas máquinas para avaliarmos a linguagem do desconhecido ou do que esta por vir a ser.

O sonho de imortalidade é o que nos dá a possibilidade de criarmos várias histórias com finais potenciais, pois o que confere um caráter linear às linguagens é o que a vida tem de perecível e de passageira – parafraseando Borges, o final da obra muitas vezes se dá pelo cansaço do artista.

Nós dialogamos hoje muito mais com máquinas do que com "seres carnais". Segundo Santaella (1996, p.166), os seres noológicos estão se proliferando cada vez mais, e é a teoria dos signos que pode dar conta de uma análise de visão mais interativa dessas linguagens. Se estas próteses com "olhos", "cérebro", "ouvidos" e "bocas" regurgitam o mundo à sua semelhança, é necessário então reavaliarmos

esta ruptura, já que os meios digitais (via algoritmos) estão cada vez mais próximos da vida humana.

Se na arte do século XX foram necessários manifestos para agrupar as linguagens artísticas em seus interesses semióticos, neste novo século que se adentra a interatividade proporcionar que o usuário crie o seu próprio manifesto: o de **interagir**.

Wilton Azevedo – São Paulo 1997 - UPM

DA NECESSIDADE DO TRANSITOIRE OBSERVABLE NO BRASIL

Apresentação no Centre George Pompidou do Grupo T. O. – dezembro 2004.

Tive a honra de participar, como membro integrante do grupo Transitoire Observable (em dezembro de 2004, no Centre George Pompidou, em Paris), da apresentação dos trabalhos dos artistas que participaram da revista eletrônica Alire 12, lançada no Coloquium de Cerisy-La-Salle em julho do mesmo ano, ocasião em que também pude estar presente.

Este encontro no Centre George Pompidou exigiu, por parte dos artistas e poetas presentes, uma retomada do sentido formal a respeito do trabalho coletivo e, principalmente, de questões conceituais para o desenvolvimento do grupo sobre o pensar a poesia numérica, ou interpoesia, como Philadelpho Menezes e eu a chamamos.

Para que muitas das dúvidas que me perseguiam há anos pudessem ser sanadas, visando o desenrolar de uma atividade mais interdisciplinar do pensamento poético nas hipermídias, é que me encontrei com Phillipe Bootz dias antes de meu regresso ao Brasil.

Desde o encontro do E-Poetry, em 2001, em Buffalo – EUA, quando, ao conhecer Jean Pierre Balpe, Philippe Bootz e Patrick–Henri Burgaud, entrei em contato com as atividades do grupo T. O., sentimos a necessidade – Bootz e eu – de colocarmos algumas idéias mais claras sobre a posição do grupo *Transitoire Observable*, no que se referia à criação de metas de desempenho e gestão, ordenando trabalhos prioritários e pertinentes ao grupo. Dessa forma, seria possível iniciar uma atividade de teor internacional, levando a proposta para outros países (como é o caso do Brasil) sem que estes perdessem seus aspectos regionais e históricos.

Palestra no Coloquium de Cerisy La Salle, julho de 2004

Acredito que estamos lidando com uma forma de escritura que, pelo seu aspecto programático, conduz todo e qualquer estudo empreendido pelo grupo T.O. na direção da reorganização do conceito de **articulação sígnica**, pois só observamos signos transitáveis – Transitoire Observable.

Devemos, por meio desta nova investida, ler os índices dessa poesia que se encontra em evolução. E essa é uma evolução que se dá não mais **sobre a linguagem**, e sim **com a linguagem.** Esta escritura programática começou a estabelecer uma nova relação que quebra definitivamente os conceitos diacrônicos e sincrônicos: a poesia numérica adquire uma nova especialidade, tornando a

escritura hipermídia um sistema sígnico que demanda um novo código e novas relações poéticas.

Wilton Azevedo 2004 - Paris

INTERAÇÃO E POESIA DIGITAL

A poesia digital concretiza-se em toda busca, pesquisa expressiva, projeto semiológico de investigação, invenção de escrita ou leitura (codificação e decodificação), qualquer que seja o meio empregado, seja por meio de suas incontáveis formas de transmissão, seja por meio das possibilidades variadas de consumo ou recepção que se aplique a linguagem.

Para que a informação nova assuma sua funcionalidade, deve ser codificada para que ingresse nos circuitos do saber (deve ser lida por alguém). Assim, a informação nova não só se constitui em um construto, fruto da evolução das formas, mas também em um degrau para novos avanços e descobertas. Muitos acreditam, justamente por isso, ser possível afirmar que a poesia é uma fonte de conhecimentos e uma alternativa para a transformação da realidade.

A prática poética pode desenvolver-se por vias não excludentes. De um lado, pode-se experimentar com os conteúdos e formas já conhecidos, aplicando-se modelos algoritmos ou modelos de ação copiados dos novos meios. De outro, é possível experimentar diretamente com os novos meios, procurando descobrir suas formas de expressão.

Os conteúdos costumam ser históricos: o que muda é a maneira de transmiti-los em relação direta com o avanço e o desenvolvimento da técnica e da ciência em cada momento da história. O *amor* e a *morte* sempre serão os mesmos: muda a maneira como são expressos. Ao chegar nesse ponto, pareceria desnecessário dizer que uma das formas mais seguras de transgredir os códigos de qualquer natureza e,

assim, gerar mais informações em razão da imprevisibilidade da mensagem é, justamente, valer-se dos novos suportes e canal, visto que, de alguma maneira, impregnarão com suas características, os textos que veiculam.

DOMÍNIO DIGITAL

É aqui que aparece em cena um novo meio de expressão poética que vem concretizar o programa, preanunciado por Mallarmé, um meio capaz de poetizar por meio de formas de expressão sintéticas, ideogramáticas e sincrônicas: o domínio digital ou suporte eletrônico. Trata-se de um fenômeno típico do final do século XX e aparece como crescimento e conjunção das linguagens a serem modificadas ou alteradas em direções infinitas, não somente no âmbito restrito da tela do computador, mas também pela impressão, em qualquer suporte imaginável. Os computadores, depois de serem considerados máquinas de escrever melhoradas, transformam-se em multimídias, ou seja, em máquinas capazes de estabelecer relações entre linguagens diferentes. Não somente se pode escrever, mostrar imagens, emitir sons, ir automaticamente para outras partes do texto teclando algum *link* ou hipertexto, mas também pode-se animar os textos. E, sobretudo, há possibilidade de transmitir e difundir os poemas instantaneamente, em tempo real, a qualquer parte do mundo.

Conquista irreversível da técnica e da ciência desta época, o domínio digital, graças às suas incontáveis possibilidades de comunicação signica com qualquer linguagem conhecida, apaga as fronteiras entre os gêneros e formas poéticas e, também, entre as linguagens não-verbais. Os poetas já haviam apontado essa situação, sobretudo, quando necessitaram conceitualizar essas zonas ambíguas de localização poética como, por exemplo, o território de expressão no qual confluíam duas ou amais

linguagens. Apesar disso, seu uso não garantia pertencer à vanguarda, por causa do fenômeno mostrado por Umberto Eco (1977) de que somente ocorre o milagre poético quando a forma da expressão provoca um reajuste do conteúdo. Se as alterações que o domínio digital pode provocar a partir do campo da expressão não provocam mudanças no conteúdo, caímos na simples transposição de linguagens, à maneira dos poemas ilustrados ou dos poemas de figuras, nos quais as áreas visual e verbal não se integram em uma só estrutura de significação.

O digital, em tal suporte, localiza-se na forma da expressão e, a partir daí, pode alterar ou determinar os conteúdos. Algo acontece quando um significante se une a um significado, fazendo que o sentido original desse seja alterado, assim como quando é possível que certa expressão seja transmitida por outros canais sem alterar seu significado. Nem que seja quando o canal possa "falar por si mesmo", principalmente quando, por causa de erros do operador ou por causa da aparição não prevista do ruído do canal, irrompem formas imprevisíveis no texto. Por si não basta o simples uso do novo meio, o suporte digital aplicado ao *continuum* poético, haverá de somar a aplicação de outras formas próprias da mecânica eletrônica, como são, sem dúvida, os algoritmos de busca e de geração de textos em outros espaços, aproveitando a velocidade de exame e concentração dos programas ultra-rápidos, à maneira dos chamados *hipertextos*. Pretende-se a concreção de um programa criativo, utilizando-se das propriedades do canal virtual, aproveitando as características próprias do espaço inédito.

POESIA VIRTUAL

Lamentavelmente, não se pode apreciar o que é um poema virtual a não ser em um espaço virtual. A fotografia da imagem eletrônica e um reflexo muito pálido do

poema, além disso, insuficiente. A poesia virtual é possível em razão de duas características próprias da computação: 1) pode gerar os signos tridimensionais dentro do espaço virtual; 2) é possível fazer que se programem seus comportamentos. Seria necessário um desenho em três dimensões que torne possível o que normalmente realizamos com um objeto quando o queremos conhecer: manipulá-lo em todas as direções e de todos os pontos de vista possíveis. Por isso, se fala de *realidade (virtual)*, visto que o objeto virtual, da mesma forma que o objeto real, responderá sempre da mesma maneira, porque contém em si toda a informação necessária sobre si mesmo. Contudo, não é um objeto real, mas um conjunto de dados inscritos em uma memória eletrônica aos quais se pode aplicar a física, real ou imaginada, que se deseje.

POESIA VIRTUAL DE LADISLAO PABLO GYÖRGI

Esses trabalhos virtuais não só podem se mover e se transformar conforme os programas precisos, mas também responder a determinadas situações provocadas pelo observador que, inclusive, pode tocá-los e operá-los como se fossem objetos reais. Com o equipamento adequado pode, inclusive, inserir-se nesse espaço virtual e interagir com sos textos e com os signos. Resumindo: a apresentação tridimensional simulada em um computador, capaz de criar seu sentido de realidade e recriar competentemente as sensações próprias dos objetos, dirigidas a criar, no observador, uma percepção correta — mesmo que não real — além da possibilidade de sua manipulação virtual com base nos programas.

Antes, a participação do espectador realizava-se diretamente, sem interfases. A tradição da poesia de participação é impulsionada pelas tendências poéticas conceitualistas surgidas no Rio de La Plata, no final de 1960. A Poesia Inobjetal,

que surgiu no Uruguai, se valia exclusivamente de uma linguagem da ação na qual o *significante* era a ação e o *significado* era constituído das *idéias* que essas ações geravam. A proposta do poeta argentino Edgardo Antonio Vigo, concretiza-se em seu ensaio "De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar" (1970) [Da Poesia/Processo a Poesia para e/ou Realizar] no qual, primeiro, analisa as mudanças que foram acontecendo no consumo da obra de arte, desde a participação condicionada e apassiva da arte tradicional até a participação ativa do Poema/Processo brasileiro de 1967. Vigo, antes de se estender em seus comentários sobre a Poesia para Armar, do poeta francês Juleien Balaine (1970), propõe a poesia para e/ou Realizar, oferecendo um projeto de poesia da participação nas mãos dos "expectadores criativos". Nas palavras de Vigo, a Poesia para e/ou Realizar é o "procedimento válido e acessível que se baseia na solução de uma participação ativa para chegar a ATIVAÇÃO MAIS PROFUNDA DO INDIVÍDUO: a REALIZAÇÃO pelo poema. A possibilidade da arte não está somente na participação do observador, mas em sua ATIAVAÇÃO-construtiva, uma ARTE A REALIZAR... Com isso, chegaremos a conquista na qual o CONSUMIDOR passa a categoria de CRIADOR".

Foi preciso esperar até 1996, para encontrar o "além" dessa proposta de Vigo para uma poesia da participação que temos analisado. O poeta argentino, Fabio Doctorovich, aplicando a dinâmica dos novos meios, oferece ao "leitor/participante ativo" a possibilidade de se expressar por diversos meios: o som, o gesto, o movimento, etc., ampliando o registro de possibilidades expressivas. Depois de reconhecer os acréscimos de Vigo e de Dias-Pino, e de analisar a monoconceitualização da quase totalidade da produção poética do século, ou seja, o veicular a decodificação estritamente por um único canal, propõe a pluralidade de vias de expressão; o poema multiconceitual, em contrapartida, vem assumindo a poesia experimental ao se valer de todas as dimensões da linguagem, não somente do plano semântico, mas também do sonoro, do visual, do performático, etc.

Vejamos uma das projeções que Doctorovich exibe diante do público e as sugestões que realiza nos gráficos, incitando a participação.

O artista esboça o plano (bi-, tri-, ou n-dimensional) da obra que serve de guia aos participantes-criadores e que, por sua vez, indicam os espaços a intervir. Assim, a obra passa a ser um ser dinâmico, formado por partes reunidas que podem ser re-agrupadas ou desagrupadas a gosto. O conceito de "obra de arte" desapareceria. Agora, estaríamos na presença de "uma forma metamórfica, gelatinosa, uma espécie de 'blob' composto por materiais reais e virtuais", conforme suas próprias palavras.

É apreciável a influência que os novos meios, sobretudo, a computação, estão operando na arte de nossos dias. Adequar os instrumentos expressivos ao tempo em que se vive é, sem dúvida, o desafio que os poetas e os artistas nunca recusaram. Os suportes sempre "contaminaram" e influenciaram as formas poéticas. Por isso, os avanços, principalmente nos suportes e na tecnologia aplicada a comunicação, sempre provocaram e provocarão mudanças formais, seja nas próprias obras (ao agregar-lhes informações adicionais) ou nas características de sua criação e consumo.

Outra obra recomendável é MENEM, de Fabio Doctorovich em suporte virtual. Nela se assume a quase totalidade de possibilidades expressivas do domínio virtual, especialmente as peculiaridades operativas da web e do hipertexto, iniciando uma nova etapa na qual a animação é utilizada como um agente morfológico e sintático para mobilizar palavras e letras, desfeitas e refeitas conforme a vontade do leitor. A obra não tem começo nem fim porque depende de onde se inicia a leitura e seu fim

dependerá dos hipertextos e da intencionalidade do leitor ao participar, ou não, na criação do poema.

MENEM DE FABIO DOCTOROVIC

É a inter-relação do leitor com o poema digital, contudo, na qual realmente aquele exerce sua criatividade conforme a proposta do autor. O sentido do poema materializa-se e se concretiza na manipulação que o eleitor realiza com as interfaces que a indústria põe ao seu alcance: mouse, óculos, luvas e o que se descobrirá no futuro. O poema digital oferece-se ao leitor da mesma forma que um poema tipográfico desenhado em uma folha de papel, só que, se o leitor quiser aprofundar nos conteúdos, deverá, necessariamente, se envolver pessoalmente na leitura para completar o processo comunicativo e aceitar as sugestões do autor para abrir novos espaços (por meio de hipertextos ou links). Além disso, esses links podem ser para o interior do próprio poema (o mais comum), mas também podem nos dirigir a outros sistemas fora do poema, via internet. Muitas vezes, para acessar esses links, somente é necessário passar o mouse sobre certas zonas; outras vezes, será necessário clicar nos lugares propostos pelo autor.

Como exemplo dessa interatividade, já prevista pelos projetos do Poema/Processo, pela Poesia Inobjetal ou pela proposta de Edgardo Antonio Vigo, pode-se ver o poema virtual PAZ=PAN do artista brasileiro Alexandre Venera Santos e Clemente Padín em: http://.eale.hpg.ig.com.br/ppi/001.htm.

Deve-se precisar, entretanto, que a poesia, em si, continuará sendo a mesma (qualquer que seja o suporte, por mais sofisticado que seja). Na realidade, nem sequer é possível alterar seus recursos estilísticos (a metáfora, a metonímia, o

oxímoro, etc.) ou criar novas figuras retóricas. Talvez fosse possível com linguagens totalmente inéditas, absolutamente fora dos padrões habituais da linguagem verbal, tal como a conhecemos hoje. O que ocorre é que seus limites se estendem exponencialmente conforme as expectativas do leitor-criador e, além disso, dependem das possibilidades expressivas que as interfaces existentes lhes oferece.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

A forma em que varia o conceito clássico de leitura do texto lingüístico é digna de atenção. Em nossa cultura, a leitura parte da esquerda ou da direita, passo a passo, analiticamente. Nesses poemas virtuais, a sintaxe linear é substituída por uma sintaxe já não somente visual, mas hipertextual, no sentido de que cada seção pode ser armada no âmbito de uma seqüência de significações diferente para os outros.

No futuro, as tecnologias digitais serão, supostamente, as mais usadas em quase todos os ramos das artes, incluindo a poesia. Mas, da mesma forma que qualquer outra tecnologia, não assegura, nem antecipa o nível estético, nem a funcionalidade das criações. Contudo, o instrumento "interatividade" parece assegurar a comunicação genuína entre o escritor e o leitor: a funcionalidade do poema depende da participação do leitor que, ao manipular o poema, lhe dá o seu sentido (ou seja, o sentido que tem para ele, conforme seu repertório de conhecimentos e experiências). Dessa forma, também, assegura-se a perda de informações (o que geralmente observamos em um poema ilustrado ou em um poema de figuras).

Mas, há outras perspectivas ao propor-se a participação do usuário como consubstancial para a arte e a poesia digital: os artistas e os poetas que propõem a participação reafirmam aquelas premissas que liberam a arte e a poesia de sua

condição de mercadoria ou produto de consumo exclusivo e sujeito às leis do mercado.

Alguns acreditam que essas formulações já estão impondo um novo curso para a poesia, da mesma forma que a imprensa de Gutemberg impôs a passagem da poesia oral para a poesia tipográfica. Ou seja, já não se trata da superação dos códigos próprios da linguagem verbal ou do resumo de novos temas ou conteúdos (como ocorreu na década de 30 do séc. XX quando os aviões, arranha-céus, rádios e outras conquistas tecnológicas da época substituíram os criados, roseirais e incensos do período anterior), mas sim do surgimento de formas absolutamente inéditas, inimagináveis ainda, associadas a sistemas cibernéticos e a interfaces inconcebíveis hoje em dia.

Que o produto virtual o seja em sua plenitude ou que comporte alguma sorte de materialidade são variáveis que a própria funcionalidade dos poemas digitais irá fazendo predominar, abrindo um amplo leque de possibilidades sem limitações de nenhum tipo. A participação tem sido um fio único que ligou cada proposta da poesia em todos os tempos e, sem dúvida, os novos meios digitais não farão outra coisa senão incentivar por meio da interatividade. As mudanças, que já estão sendo impostas pelas novas tecnologias, têm feito lembrar e posto em crise os repertórios do saber social, sobretudo, nas áreas do conhecimento e da cultura. A atualização levará algum tempo e, talvez, um pouco mais, em vista do constante e dinâmico desenvolvimento da tecnologia que prematuramente está criando novas maneiras de ver "o já visto" e de expressar o "já conhecido".

CLEMENTE PADIN

(Tradução*: Silvana Perrella Brito*)

UMA LITERATURA HIPERTEXTUAL?

DA LETRA AO HIPERTEXTO

Há noção de letra impregna, pelo menos de uma forma subliminar, a nossa cultura ocidental. Escrevemos e lemos com letras. Na própria palavra *literatura* a letra está presente. Com letras se fazem sílabas; com sílabas se fazem palavras; com palavras se fazem textos. Assim, é a noção de texto como entidade polivalente que acaba por prevalecer no nosso imaginário, constituindo a literatura. Qualquer coisa como *textatura* ou mesmo *textura* seria muito mais racional para significar aquilo que para nós a literatura é, e cuja definição acadêmica não está agora em questão.

Mas se quisermos representar esse aumento de complexidade que vai da letra ao texto, para melhor entendermos de que estamos falando, podemos adotar um esquema análogo ao da geometria euclidiana, considerando que a letra tem a dimensão 0 (zero) que é equivalente ao ponto geométrico; a palavra tem a dimensão 1 (um); a frase tem a dimensão 2 (dois); o texto tem a dimensão 3 (três); os tempos de escrita e de leitura têm diferentes tipos de dimensão 4 (quatro). As dimensões acima de 4 (quatro) entram em um espaço a que se chama hipertextual onde o texto continua a se complexificar talvez exponencialmente, quer ainda com recursos ligados à noção de página gutenberguiana, quer ultrapassando a página e dela se libertando por meio de novas prerrogativas tecnológicas que essa página obviamente não tem.

Tentemos desenvolver e exemplificar. A adoção da noção de letra e conseqüentemente de alfabeto, no uso da escrita, em detrimento das escritas silábicas e hieroglíficas, é hoje considerada como ponto crucial nas técnicas de

registro do pensar e do falar, e mais ainda nos modos do próprio pensamento, quer no desenvolvimento das técnicas da escrita narrativa, quer até na estruturação do pensamento especulativo e filosófico, mas também na escrita subjetiva e inventiva a que hoje chamamos de literatura (HAVELOCK, 1994).

É interessante observar que a evolução das técnicas das escritas primitivas, criando a letra e a dimensão zero, resultou na criação do alfabeto, que é uma pequena coleção de sinais (vinte e tantas letras), todos de dimensão zero, mas possibilitando quer as construções sintáticas de subordinação a que se chama de hipotaxe, quer as sintaxes combinatórias e de justaposição da parataxe. Conseqüentemente, a organização de infinitos e diversos textos de dimensão 3 (três), em todos os casos abre caminho para os vários tipos de tempo de leitura de dimensão 4 (quatro). Nas dimensões acima de 4 (quatro), ou seja, naquilo a que no final do século XX se começou a chamar de hipertexto, também a noção de letra é seminal, podendo uma só letra ser o vértice de ligações (links) e de mudança de dimensão. Mas, não nos antecipemos… até porque a exploração dos textos de alegada dimensão superior, a 4 (quatro), está apenas no início e falta ainda uma fundamentação para as suas dimensões e respectivas geometrias.

Procuremos, então, antecedentes significativos.

Embora só a tecnologia informática tenha possibilitado a chegada do hipertexto, há muito que ele se fazia anunciar, mesmo na escrita alfabética e antes das técnicas de composição e impressão de Gutenberg. É o caso da divisão do espaço da página na escrita do Talmud, "livro sagrado que estruturou a religião judaica nos moldes atuais". Assim, em cada página existe uma área mais ou menos central para o texto originário, sendo outros espaços marcados nas quatro margens para os diversos

comentários, notas e observações. Os tipos e tamanhos das letras manuscritas também podem ser diferenciados. Todos os textos são assim apresentados na simultaneidade da página, mas a sua leitura pode ser preferencial, podendo o leitor estabelecer ligações entre diferentes passagens e frases. Atualmente, também a paginação dos jornais é feita segundo critérios espaciais de hierarquização dos textos, podendo o leitor fazer várias e múltiplas leituras hipertextuais, estabelecendo as relações e as seqüências de leitura que quiser. Poderão até só ler as letras de determinado tamanho, as palavras de certo assunto, ou ler em diagonal – leitura esta que eu sempre privilegiei em certos jornais – ou ler na horizontal todos os títulos que aparecem indistintamente dos textos a que pertencerem… Os sentidos destas leituras serão sempre surpreendentes e culturalmente válidos! William Burroughs criou mesmo, nos anos 50 do século XX, uma técnica de produção de textos a que chamou "cut ups" que pode ser descrito resumidamente como o corte de folhas impressas, jornais ou livros, segundo linhas geometricamente definidas, horizontais, verticais, oblíquas ou outras. Os fragmentos de texto assim obtidos são agora reagrupados ao acaso ou segundo outras regras diferentes. O que se obtém é novos textos de uma muito mais elevada complexidade quer gráfica quer semântica, apelando para um tipo de leitura létrica-visual que se pode considerar pré-hipertextual.

Por seu lado, qualquer dicionário ou enciclopédia recorre à ordenação das palavras e temas alfabeticamente, não só para facilitar a consulta, mas porque essa ordenação é semanticamente neutra e deixa em aberto o estabelecimento do critério de leitura, o que é em si próprio um fator de hipertextualidade. A este propósito lembro-me da seguinte anedota: um rapaz comentava com um amigo que estava lendo esforçadamente, página após página, um livro estranho, muito explicativo, mas bastante confuso! Era um dicionário! (o condicionamento mental deste rapaz só lhe permitia um discurso linear e o significado aparecia sob a forma de um *cluster* incompreensível).

Outro exemplo de pré-hipertextualidade, já do século XIX, é a última obra de Gustave Flaubert, *BOUVARD ET PÉCUCHET*, cujos projetos datam da juventude do autor, mas que só tardiamente foi escrito e postumamente publicado em Paris, em 1881. Trata-se da história de dois homens medíocres e praticamente idiotas, que, segundo o seu criador, seriam considerados como *franceses médios*. Tais personagens propõem-se a fazer um dicionário das idéias comuns, recebidas pela cultura corrente. É o próprio Flaubert que escreve em uma carta a Mme. Roger des Genettes: "É a história de dois pobres homens que copiam uma espécie de enciclopédia crítica que é uma farsa, mas é preciso ser-se louco e triplamente frenético para empreender uma coisa destas". A idéia é fragmentar na sua essência, recorrendo ao conceito de dicionário e enciclopédia, e pelo estilo usado na escrita, altamente crítica do próprio estilo realista, descritivo e seqüencial do final do século XIX e… do próprio Flaubert. É certamente um exemplo precoce daquilo a que hoje chamamos *desconstrução* de todos os valores e técnicas típicos de uma cultura e de uma época, por meio de um texto que se auto-marginaliza e tende para a desmaterialização.

Abertura não seqüencial, fragmentação, desmaterialização, complexidade, são características estruturais e estéticas que desde o final do século XIX se vieram a configurar como reveladoras de um novo conceito de texto, passando pelas vanguardas do começo e da segunda metade do século XX, contribuindo para a formação teórica e prática de um novo tipo de texto: precisamente o hipertexto e talvez para uma literatura hipertextual.

Neste sentido e na literatura portuguesa do século XX pelo menos duas obras avultam: *LIVRO DO DESASSOSSEGO* de Bernardo Soares (Fernando Pessoa) e

PENSAR de Vergílio Ferreira, ambos de estrutura fragmentar o que por si só permite leituras de entradas múltiplas e o desenho de diferentes seqüencias de leitura.

O *LIVRO DO DESASSOSSEGO,* escrito por Fernando Pessoa e por ele atribuído ora a Vicente Guedes ora a Bernardo Soares, mas predominantemente a este último, seu semi-heterónimo, foi escrito pelo menos desde 1913 a 1934 em pequenos fragmentos, em quaisquer papeis disponíveis, costas de envelopes, de faturas, etc., raramente datados. Fernando Pessoa deixou muitas referências dispersas nesta sua obra também dispersa, mas nunca conseguiu ordená-la até a sua morte em 1935. A primeira edição organizada segundo um diluído e impreciso critério temático (visto que o critério cronológico parecia impossível) deve-se a Jacinto do Prado Coelho, em 1982. Outras edições se seguiram e numerosas traduções em quase todas as línguas européias. A mais recente organização deve-se a Richard Zenith, 1997, contendo mais de 500 fragmentos.

Richard Zenith, na Introdução: "Pessoa inventou o *Livro do desassossego*, que nunca existiu, propriamente falando, e que nunca poderá existir. O que temos aqui não é um livro, mas a sua subversão ou negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura. O que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no seu auge". É o livro virtual, digo eu. O livro que cada vez que o abrimos se faz, refaz e desfaz nas intermináveis possíveis leituras.

Fernando Pessoa, trecho 148 do próprio livro : "Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. Mais ou menos, pelo sentido da nota, tiramos o sentido que havia de ser o do texto; mas fica sempre uma dúvida, e os sentidos possíveis são muitos."

E as possíveis ligações (pontes correspondências [links]) são estruturalmente infinitas e imprevisíveis. É o hipertexto ante-informático, premonitório, alertando-nos talvez para a possibilidade de uma credível literatura hipertextual?

PENSAR é o último grande ensaio de Vergílio Ferreira, publicado em 1992, antes da sua morte. São 374 páginas contendo 677 fragmentos, ordenados sem um critério óbvio. Trata-se de pensar sobre o pensável e o impensável, o sensível e o insensível, o escrito e o não escrito. "A arte inscreve no coração do homem o que a vida lhe revelou sem ele saber como e o filósofo transpõe a notícia ao cérebro na obsessiva e doce mania de querer ter razão", diz Vergílio Ferreira. Por isso não admira que a maior parte dos fragmentos possam ser considerados como metapoemas em prosa. Será o pensar que produz o próprio pensar e ao mesmo tempo a consciência de se percorrer um caminho que a própria consciência abre? Caminho que em fragmentos se tece e destece. Não porque "a organização num todo não seja possível, mas porque hoje a acidentalidade de tudo, a instabilidade, a circunstancialidade veloz, a negatividade voraz, recusam a aparência do definitivo, no variável e instantâneo do passar" (Vergílio Ferreira).

Estaremos assim a juntar elementos para uma teoria da hiperliteratura?

HIPER - O QUE É HIPER?

Num texto teórico de 1975 (ainda no período revolucionário após o 25 de Abril de 1974) e publicado no meu livro *DIALÉCTICA DAS VANGUARDAS,* propus um conceito estético de interpretação da poesia experimental portuguesa a que chamei

de Hiperbarroco, como sendo "*a manifestação criativo-dinâmica de um mundo em transformação, em que os valores fixos vacilam e caem, as formas se multiplicam nas suas particularidades … e os materiais se valorizam como definidores do espaço e do tempo em relações probabilísticas abertas".*

Mas operar com o difícil conceito de Barroco que para a Poesia Experimental portuguesa é seminal, implica uma dupla e difícil operação crítica:

Primeiro: uma descontextualização política e histórica em relação aos séculos XVI e XVII

Segundo: uma recontextualização processual e estética em relação à segunda metade do século XX

De tal idéia de barroco se guardará apenas o que for pertinente para a metodologia crítica das relações explícitas e subliminares entre as obras e os seus utentes e fruidores, indo até à interação entre eles, possibilitando mesmo a transformação da própria obra pelo fruidor-utente, num processo sem fim. Os conhecidos estilemas barrocos, como o excesso, a ambigüidade, o labirinto, a agudeza, o engenho e a visualidade, sofrem uma complexificação no sentido da sincronia, simultaneidade e sinestesia, e também de natureza estocástica, casual e caótica configurando uma epistemologia deslizante e contraditória. A idéia de Hiperbarroco (que é anterior ao Neobarroco de Omar Calabrese, 1987) contém assim uma suprelativação dos fatores operacionais do texto barroco transpondo-os agora para o novo contexto da produção textual computadorizada, com toda a sua plasticidade transformativa, de fragmentação e de inter-relacionamento pontual ou nodal (linkagem).

Uma idéia que desejo propor neste artigo é que através do prefixo HIPER se manifesta uma ligação (link) entre os conceitos de "hipertexto" e de "hiperbarroco" permitindo teoricamente a transferência da estética literária e visual do barroco (antecedente histórico de toda a poesia experimental) para uma nova categoria literária tecnológica hipertextual, que está ainda apenas iniciando e a que falta naturalmente um lastro teórico e estético. Isto porque em ambos os casos se trata de algo mais do que barroco e do que texto, mas em ambos os casos é de uma leitura aberta e não linear que se trata. Ao mesmo tempo as relações polissêmicas se potenciam entre 'autores-textos' e 'textos - leitores', impondo-se como figura sintática a PARATAXE em vez da já muito gasta hipotaxe. Ora a parataxe é uma característica tanto da poesia barroca como da poesia experimental internacional da segunda metade do século XX a que os meios informáticos, computacionais e a própria NET vieram potenciar e alargar a razão e o escopo, já desde o final do século XX, embora sem que a necessária reflexão teórica tenha sido feita de uma forma consistente.

Algumas perguntas se tornam pertinentes:

- Mas existirá já um corpus suficiente de experimentos e obras inventivas que se possam considerar como hiperpoesia ou hiperliteratura?
- Será possível falar de um novo gênero literário?
- Em caso afirmativo, como se definirá esse gênero?
- Em caso negativo, poder-se-á fazer uma teoria da hiperliteratura antes de existirem as respectivas obras?

Em primeiro lugar, penso que ao considerar estas perguntas se está já a fazer teoria. Em segundo lugar, os exemplos que fui dando no decorrer deste artigo (e muitos outros se poderiam dar) encaminham-nos para a possibilidade de uma literatura diferente, de tipo não seqüencial, que poderá vir a constituir-se como um gênero hiperliterário, isto é, tendo autonomia estética e operacional. O uso necessário de equipamentos informáticos para o prosseguimento desse caminho e para a concepção e realização dessas novas obras é, à partida, um ponto decisivo, podendo desde já também referir à existência de conceitos e termos adequados às características e possibilidades desses media. É o caso de REDE (net), LIGAÇÃO ou PONTE (link), BIFURCAÇÃO, NÓ, e até o termo mítico LABIRINTO adquirindo novas potencialidades. Mas também o COMBINATÓRIO, PERMUTACIONAL e ESTOCÁSTICO se transpõem da matemática para o novo gênero hipertextual, todos configurando uma nova forma de concepção e de realização textual em que FRAGMENTAÇÃO, POLISSEMIA, COMPLEXIDADE e PARATAXE são conceitos estruturais.

A definição e desenvolvimento de todos estes conceitos (alguns bem conhecidos, outros menos divulgados) é, no entanto, impossível de fazer no espaço deste artigo. De fato constituiria um curso de muitas horas.

Para terminar, é com prazer que registro o CD-ROM *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo (1997/1998, São Paulo), assim como o *Poema [iterativamente] aleatório* (Porto, 2002), de Paulo Fernandes, Pedro Saraiva e Sandra Lima (meus alunos da ESAP - Escola Superior Artística do Porto) que é uma estrutura em rede binária com pontos nodais ligados a dois "stoks" de palavras que o próprio programa escolhe aleatoriamente. Os "stoks" são constituídos por dois poemas, um de Antonio Nobre e outro de E.M. de Melo e

Castro. Os versos de cada poema são mantidos e são eles que são recombinados aleatoriamente desenhando na tela poemas diagramáticos irrepetíveis.

Ambos estes trabalhos são exemplos de uma hiperliteratura em caminho de formação, em que a componente visual é determinante.

Mas penso que a verdadeira visualidade dos nossos tempos não se encontra na representação direta ou indireta do que se vê, mas sim no diálogo conceptual entre as mentes humanas e as máquinas informáticas que nós próprios inventamos, com as suas interfaces visuais cibercomandadas. Tanto os nossos olhos se prendem nas telas eletrônicas, como elas nos olham de todos os ângulos possíveis. Será esse a verdadeiro ponto de invenção de uma nova literatura ou deveremos deixar cair este termo definitivamente, fixando-nos em HIPER e em POIESIS, ao modo dos antigos gregos?

E.M. de Melo e Castro

Lisboa, 2003-08-12

INTERPOESIA: UM EXEMPLO DE POESIA DIGITAL BRASILEIRA*

JORGE LUIZ ANTONIO

Um CD-ROM de interpoesias, ao invés de um livro de poesias, que foi elaborado a muitas mãos. Um produto cultural e tecnológico que busca substituir o livro. A necessidade de outra máquina, além da imaginação, para adentrar a poesia. Um abrir páginas por meio de um *mouse*, menus e teclados. Sons, palavras e imagens. As poesias sonora, verbal, visual e digital reunidas num projeto inovador, inclusive no título. Hiper-inter-textualidade.

É dessa forma que podemos apresentar *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa*, especialmente por saber que a obra é de autoria de professores universitários e que ela fez parte de exposições de arte eletrônica.

Mas saber isso não é o suficiente para denominar o CD-ROM de projeto inovador. É preciso frisar que Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo cunharam um novo termo

---

*MENEZES, Philadelpho e AZEVEDO, Wilton (1997/1998). *Interpoesia: poesia hipermídia interativa*. SP, CD-ROM, Edição da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Estúdio de Poesia Experimental da PUC-SP, e FAPESP, produção 1997/1998. Poemas de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo. Direção de Arte de Wilton Azevedo. Tradução para o inglês de David Scott. Poemas de Philadelpho Menezes a partir da arte final de Ana Aly. Design interativo de Alessandra Vilela e Wilton Azevedo. Edição de som de Alessandra Vilela e Sérgio Bairon. Programação / animação de Alessandra Vilela. Compact Disc 065.462 produzido no Pólo Industrial de Manaus por Sonopress-Rimo da Amazônia Ind. e Com. Fonográfica Ltda.

e conceito para um tipo de poesia digital: *interpoesia*, ou *poesia hipermídia interativa*: "Poemas em que sons, imagens e palavras se fundem, num processo sempre intersígnico complexo, em ambientes tecnológicos que propiciam precisamente a presença de signos verbais, visuais e sonoros em conjuminação: os programas de hipermídia"[49]; isto é, "um exercício intersígnico que deixa evidente o significado do trânsito sígnico das mídias digitais, desencadeando o que se pode denominar de uma nova era da leitura"[50]. A síntese interpoética proposta pelos autores busca reunir as poesias verbal, sonora e visual num contexto em que a interatividade ultrapassa o conceito de intertextualidade, já que o diálogo com outras obras e autores se realiza no ambiente eletrônico-digital, totalmente adequado a ele, e não transposto, nem adaptado. É uma obra de interpoesia digital que dialoga com outros tipos de textos, pois a "fusão de gêneros é natural na interpoesia: poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos da interpoesia, inclusive a possibilidade de novamente trafegar (e dialogar com) suportes não tecnológicos, em contraposição à eugenia da arte tecnológica." (Menezes e Azevedo 1999/2000: 62).

O grupo de artistas que participaram da elaboração do CD-ROM merece uma referência especial. Eles fazem parte do elenco dos melhores professores das melhores universidades e, também, são artistas reconhecidos pela crítica especializada: Philadelpho Menezes, que faleceu tragicamente meses atrás, foi professor do Programa de Estudos de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC SP, atuante estudioso e produtor de poesia sonora, e coordenador do Estúdio de Poesia Experimental; Wilton Luís de Azevedo, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Mackenzie, e estudioso de design; David Scott, professor e chefe do Departamento

---

[49] Menezes in Menezes e Azevedo 1997/1998: p.s.n

[50] Azevedo in Menezes e Azevedo 1997/1998: p.s.n.

de Francês do Trinity College, em Dublin (Irlanda), e secretário-geral da Associação Internacional dos Estudos Palavra e Imagem; e Sérgio Bairon, professor da Universidade Mackenzie e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC SP, produtor de material educativo e cultural em multimídia.

Interpoesia é o resultado de um projeto integrado sobre suportes digitais, realizado pelo Estúdio de Poesia Experimental do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ele foi exposto no Espaço Cultural João Calvino, da Universidade Mackenzie, em São Paulo, no período de 29.05.2000 a 09.06.2000, e também fez parte da mostra especial Arte e Tecnologia, seção Ciberarte: zonas de interação, Hipermídia: CD-ROMs, da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, RS, de 05.11.1999 a 09.01.2000; 10º Compós - Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunocação, na UNB, em Brasília (DF), de 29.05 a 01.06.2001; no Cosign 2001 - International Conference on Computational Semiotics in Games and New Media, Amsterdam, Holanda, de 10 a 12.09.2001; 4to. Encuentro Internacional de Poesia Visual, Sonora Y Experimental, na Argentina, de 26.10.2001; 13º Festival Internacional de Arte Eletrônica Videobrasil, SESC Pompéia, de 19 a 23.09.2001; DMF 2001 - Digital Media Festival na Universidade das Filipinas, Filipinas, de 8 a 12.10.2001; II Mostra Interpoesia, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, de 9 a 11.10.2001; dentre outros.

O primeiro[51] acesso ao CD-ROM nos apresenta um poema sonoro a três vozes (duas masculinas e uma feminina) que se associa à imagem da capa. Entrar em contato

[51] A liberdade de acesso é um fator importante numa obra digital. Logo, o roteiro de acesso (primeiro, segundo, terceiro, etc.) é algo desnecessário, pois, quase sempre, a liberdade de escolha é o ponto primordial e diferenciador. Portanto, a colocação

com as introduções-manifestos dos autores - "Interpoesia: o manifesto digital" (Wilton Azevedo) e "Interpoesia: definições, indefinições, antecedentes virtuais, conseqüências" (Philadelpho Menezes) -, em português ou inglês (a tradução para o inglês é de David Scott), é também acessar as obras individuais anteriores dos autores: *Idensidade* e *Click*, de Wilton, e *Clichetes* e *Poema Não Música*, de Philadelpho.

Clicar em "i" e "p" leva o leitor-operador a um grupo de poemas:

"i" - O Lance Secreto, Reviver, O Inimigo, Máquina; e

"p" - Missa, Lábios, Atol, Somatória, O Tigre, Vírus.

Em "i", palavras, imagens e sons trazem referências a outros textos de diferentes tempos e países, como a escritura ideogramática de Lewis Carroll, o ideograma poundiano, a poesia baudelairiana revisitada, reescrita e re-declamada, e uma revisitação/releitura da poesia visual "Máquina" (Philadelpho Menezes), tudo isso num contexto eletrônico-digital. Trata-se de uma perfeita fusão entre palavra poética, imagem digital e som, que cria uma hiper-inter-textualidade. Contudo, outros poemas verbais, visuais e sonoros entremeiam a obra, inclusive no acesso que é possível ter aos créditos, com a apresentação, a três vozes, de um poema sonoro.

O mesmo podemos dizer da parte "p": com diferentes predominâncias, ora da palavra, ora da imagem, ora do som, com elementos estáticos ou dinâmicos, com

---

de primeiro, segundo, terceiro, etc. foi a maneira que o autor desta resenha encontrou para abordar o assunto, mas não representa a única alternativa possível.

ou sem a interferência direta dos autores e de outros participantes indiretos (trechos de música, técnicas de som, reprodução digital de pinturas, de ilustrações de livros, revistas e jornais, etc.), o resultado final é a presença do intersigno que estabelece interconexões sintáticas e semânticas próprias da linguagem digital.

A interação de recursos de vários movimentos de vanguarda do século XX, além do diálogo com outras artes, nos leva a observar, nesse CD-ROM, uma nova linguagem poética, que resulta da fusão das poesias verbal, sonora e visual no ambiente eletrônico-digital, o que faz da obra um CD-ROM de *interpoesia digital*.

A expressão *poesia hipermídia interativa* corresponde ao conjunto de conceitos que compõe a interpoesia digital: é *poesia*, arte da palavra e do som, no contexto verbal e escrito que remete ao visual e ao sonoro; é também *poesia visual*, quer seja palavra espacializada, geometrizada, ou signos ideogramáticos, pictóricos e visuais; é *hipermídia*, no sentido que essa palavra tem para as poéticas tecnológicas, como multimídia, ou seja, a variedade imensa dos meios de comunicação em interconexão; e *interativa* como sistema de comunicação entre o computador e o homem, em suas mais variadas interfaces.

Parafraseando Pierre Lévy, podemos afirmar que *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa* apresenta os traços da arte da cibercultura: a participação daqueles que a experimentam, interpretam, exploram ou lêem, a típica organização dos processos de criação coletiva, a criação contínua (Lévy 1997: 94-95), a interatividade entre leitor-operador e poeta-operador-técnico, a interface entre o homem-leitor-operador, o micro e o mouse, a inter-hiper-textualidade que nos remete a outros textos e outras artes, num tecido intersígnico complexo, que caracteriza a cultura pós-moderna.

Juntamente com outros autores que se dedicam à poesia digital, a obra em CD-ROM marca a sua presença como um exemplo singular e especial da poesia digital brasileira, justificando, inclusive, o título de *interpoesia*, pois indica novos caminhos de experimentação, pesquisa e criação poéticas nos meios tecnológicos.

BIBLIOGRAFIA

BAIRON, S. (1995). *Multimídia*. SP, Global. (Contato imediato).

LÉVY, P (1997). Quatro obras típicas da cibercultura: Shaw, Fujihata, Davies, in DOMINGUES, D. (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. Trad. G. B. Muratore e D. Domingues (original francês). SP, Ed. UNESP, (Primas), p.95-102.

MENEZES, P.

1988 - *Demolições (ou poemas aritméticos): 1983-1986*. SP, Arte Pau-Brasil.

1991 - *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP, Ed. UNICAMP. (Viagens da Voz).

(org.) - 1992 - *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. SP, EDUC. (Caleidoscópio).

1994 - *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. SP, Experimento.

1996 - Poesia visual: reciclagem e inovação, em *Imagens*, revista, UNICAMP, janeiro/abril 96, p. 39-48.

1996a - *Poesia sonora: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz*. SP, CD-ROM, Laboratório de Linguagens Sonoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP / Microservice / FAPESP.

1997 - A oralidade no experimentalismo poético brasileiro. *A arte no século XXI*. SP, Ed. UNESP, (Primas), p.272-281.

1998 - From Visual to Sound Poetry: the technologizing of the word, in *Face*, revista, SP, PUC-SP/COS, 1º semestre 1998. Consultado em 09.10.1999.http://www.pucsp.br/~cospuc/face/s1_1998/poesia2.htm, SCOTT, D.

1988 - *Pictoralist poetics: poetry and the visual arts in nineteenth-century France*. Cambridge / New York / New Rochelle / Melbourne / Sidney, Cambridge University Press (Cambridge studies in French).

1997 - CD traz experimentos com poesia sonora. *O Estado de S. Paulo*, jornal, 15.03.1997, Caderno Cultura, p.D9.