



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
DOUTORADO EM LITERATURA

# Novos paradigmas da literatura: uma leitura sobre a poesia na era do texto digital

Doutoranda: Elaine Cristina Carvalho Duarte  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Isabel Edom Pires

Brasília, 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
DOUTORADO EM LITERATURA

# Novos paradigmas da literatura: uma leitura sobre a poesia na era do texto digital

Texto apresentado ao departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB), como um dos requisitos para obtenção do título de Doutor, elaborada sob a orientação da Professora Doutora Maria Isabel Edom Pires.

## **Banca examinadora**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Isabel Edom Pires (Presidente - TEL/UnB)

Prof<sup>a</sup> Dra. Ana Helena Rossi (LET/UnB)

Prof<sup>o</sup> Dr Pawel Jerzy Hejmanowski (TEL/UnB)

Prof<sup>o</sup> Dr Rogério da Silva Lima (TEL /UnB)

Prof<sup>o</sup> Dr. Adalberto Müller Júnior (Letras/UFF)

## **Suplente**

Prof<sup>a</sup> Dra. Rita de Cassi Pereira dos Santos (TEL/UnB)

## Agradecimentos

À amiga e professora Rita pelo seu auxílio em todos os momentos.

Aos meus pais, Nerci e Miriam, pelo amor, carinho e apoio que sempre me dedicaram.

À CAPES pela bolsa de 48 meses e pelos 4 meses de licença maternidade que possibilitaram a realização dessa tese.

À minha amiga Simone Alcântara, pelas discussões e indicações que me fizeram desde o começo encontrar o caminho.

À Luana pelo cuidado, carinho e amizade com que sempre me recebeu.

À dona Glória e seu Adalberto por terem aberto as portas de sua casa e me recebido como filha.

Ao meu marido Cleber Reis, que me auxiliou em todos os momentos com o uso dos aparatos tecnológicos e com o entendimento dos conceitos matemáticos.

A minha filha Lara, por ela fazer parte da minha vida e me ajudar a compreender o que é viver no mundo das imagens técnicas.

## **RESUMO:**

O presente trabalho se propõe a lançar um olhar sobre o texto digital de publicação na internet objetivando abordar a poesia eletrônica tendo em vista os processos de intermedialidade, hibridização dos meios e das linguagens. Partindo do princípio de que o texto eletrônico simboliza mais que somente um gênero literário, assumindo também papel relevante como representante de uma nova prática cultural, será feita uma reflexão acerca da importância das mídias/suportes na construção do imaginário poético eletrônico e na postura dos leitores frente a esses formatos textuais, buscando um entendimento dos elementos determinantes da poesia eletrônica no contexto cultural contemporâneo. Serão enfocados os textos literários eletrônicos de Antero de Alda, Ana Maria Uribe, Eduardo Kac e Olia Lialina. Temas como a teoria da medialidade, hibridismo, cibercultura, interatividade, dentre outros, serão os alicerces teóricos dessa tese.

**Palavras-chave:** Internet. Ciberliteratura. Texto eletrônico. Mídia. Literatura digital.

## **ABSTRACT:**

The present work intends to cast a look over the digital text published in the internet, aiming to tackle the electronic poetry, having in sight the processes of intermediality, hybridization of the media and the languages. Starting from the principle that the electronic text symbolizes more than just a literary genre, assuming also a relevant role as the representative of a new cultural practice, a reflection will be made around the importance of the media/holder in the construction of the electronic poetic imaginary and in the position of the readers facing these textual formats, searching for an understanding of the determinant elements of the electronic poetry in the contemporary cultural context. Electronic literary texts from Antero de Alda, Ana Maria Uribe, Eduardo Kac e Olia Lialina. Themes as the theory of mediality, hybridism, cyberculture, among others, interactivity, will form the theoretic foundation of this thesis.

**Keywords:** Internet. Cyberliterature. Electronic text. Media. Digital literature.

# Sumário

Introdução .....	13
1.0. Das varetas aos <i>e-books readers</i> : um trajeto da leitura ocidental .....	26
1.1. Da leitura de tabuletas ao surgimento da escrita .....	27
1.2. O alfabeto latino e seus desdobramentos .....	33
1.3. “A galáxia de Gutenberg” .....	38
1.4. O mundo na ponta dos dedos .....	47
2.0. Intermedialidade: o mundo literário e a cultura “multi-mixi-mídia” .....	74
2.1. Novas disciplinas e os estudos de textos intermediários .....	76
2.2. Estudos culturais; artes imediatizadas; críticas .....	82
2.3. Metamorfoses artísticas .....	84
2.4. O deslocamento da percepção e compreensão da arte .....	93
2.5. Posturas de leitura: texto alfabético linear e texto intermídia .....	100
2.6. Heterogeneidade: textos literários intermediários .....	105
3.0. Tudo que é concreto se desmancha em <i>pixels</i> .....	115
3.1. O desejo do corpo e a poesia visual .....	122
3.2. Do concreto ao abstrato .....	134
4.0. O leitor navegador .....	151
4.1. A mente e o corpo em posição para navegar nas redes virtuais .....	152
4.2. Interação: brincando de fazer poesia .....	169

5.0. Poesiaeletrônica@literatura.com .....	181
5.1. <a href="http://www.anterodealda.com/poesia.htm">http://www.anterodealda.com/poesia.htm</a> (Antero de Alda) .....	182
5.2. <a href="http://www.vispo.com/uribe/">http://www.vispo.com/uribe/</a> (Ana Maria Uribe) .....	193
5.3. <a href="http://www.ekac.org/multimedia.html">http://www.ekac.org/multimedia.html</a> (Eduardo Kac) .....	204
5.4. <a href="http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse">http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse</a> (Olia Lialina)....	211
Considerações finais .....	217
Referências bibliográficas .....	223



Ao meu Fofinho, com quem tenho  
vivenciado múltiplos caminhos,  
inclusive os matemáticos.

À Lara, que aos onze meses descobriu  
que o mundo está nas pontas  
dos dedos.



O *Scriptorium* estava agitado. Irmão Paul, o chantre responsável, havia detectado um murmúrio nas últimas fileiras e, furioso que a regra do silêncio estava sendo quebrada, dirigiu-se a passos largos para o fundo da sala a tempo de ver Irmão Jacob colocar algo sob a túnica. Quando exigiu ver o que era, Irmão Jacob, constrangido, mostrou-lhe um Codex, mas não um que os antiquarii do mosteiro tinham copiado - ou de qualquer outro mosteiro, pois o Livro dos Salmos estava impresso. Chocado tanto pela visão de um tipo mecânico quanto pela transgressão do Irmão Jacob, Irmão Paul, esquecido de que ele próprio também estava quebrando silêncio, trovejou que se livros pudessem ser produzidos por processos rápidos, baratos e mecânicos, seu valor como um precioso artefato estaria comprometido. Além disso, se qualquer fulano pudesse imprimi-los, não estaria a escrita sendo comprometida e tornando-se meros rabiscos? E como a disseminação de materiais impressos baratos afetaria a cultura da Palavra, trazendo esses rabiscos para cada casebre cujos ocupantes até então confiavam nos sacerdotes para interpretar a escrita para eles? As perguntas ficaram suspensas no ar; ninguém ousava imaginar que respostas o tempo traria.

Katherine Hayles



<http://fierceandnerdy.com/my-kindle-vs-my-conscience-pt-1-bewitched-bothered-bewildered-book-week>

## INTRODUÇÃO



Ward Sutton

Em uma tarde de fim de outono europeu, um jovem estudante universitário dirige-se a uma biblioteca no centro do Campus da Universidade de *Düsseldorf*. Ele deseja emprestar um livro de Thomas Mann para ler durante a viagem que fará a casa dos pais para as festas de fim de ano. Ao encontrar a estante onde os livros estão dispostos, o universitário se depara com uma variedade de volumes e encadernações da mesma obra, *Dr. Faust*. O leitor observa as diferentes lombadas apoiadas na estante, escolhe um volume em suntuosa encadernação de couro, examina a folha de rosto, o título do romance, folheia o livro, sente o seu cheiro. Eis o livro *códex*. Objeto cuidadosamente elaborado e trabalhado por vários profissionais - o autor, o editor, o revisor, o *designer* - e desejo de muitos leitores ávidos mundo a fora. Saindo da universidade o rapaz caminha em direção à estação de trem. Serão quatro horas de viagem até a pequena cidade de *Celle* ao norte da Alemanha. Ao entrar no trem reclina e poltrona e começa a leitura.

No mesmo instante, em uma manhã de verão brasileiro, uma jovem estudante universitária espera o ônibus na rodoviária de uma pequena cidade do interior mineiro. Chegara com uma hora de antecedência e, enquanto aguarda, acessa seu *e-reader* via *Wireless*. Procura pela obra *Crime e castigo* de Fiódor Dostoiévski, pois quer aproveitar as férias na casa dos pais para ler o texto do autor russo. Encontra a obra completa em um *site* de domínio público e faz o *download* do texto. Simultaneamente verifica seus *e-mails* pelo celular e acessa uma página de poesia eletrônica. Ao entrar no ônibus reclina a poltrona, dá uma última olhada nos recados publicados em uma rede de relacionamentos e começa a leitura.

As duas cenas descritas acima fazem parte do imaginário do homem contemporâneo. Ainda escolhemos um livro pela cor, pela capa, pela textura do papel, pelo cheiro. Ainda desejamos a materialidade do livro e o tratamos como sagrado. Entretanto, é inegável que a facilidade do mundo digital tem também seus apelos: acessar em qualquer momento, de qualquer lugar, informações do mundo todo; baixar livros a custo zero ou a preços irrisórios; levar consigo quantos livros desejar em um *e-reader* de duzentos gramas, ou em um *pendrive* de apenas cinquenta gramas; unir imagem, som e letra em um só objeto; torna o mundo digital extremamente atraente.

A escolha de pesquisar a literatura digital advém da necessidade de se compreender esse novo mundo que se desvela frente ao homem contemporâneo, uma vez que vivemos num momento de transição do mundo impresso para o digital e pouco sabemos sobre o segundo. Nessa perspectiva o presente estudo buscará abordar a poesia eletrônica, as mídias que a suporta e seu leitor, pois esse gênero textual desafia a materialidade do livro códice, cristalizado em um meio físico, e inaugura uma nova postura diante da literatura. O leitor dos textos em hipermídia não mais escolhem seu livro pela materialidade, mas aciona *links* com um clicar do *mouse*, ou com um simples toque na tela *touchscreen* do *tablete*, do *e-reader* ou do aparelho celular.

Este é um trabalho sobre o mundo digital, uma análise sobre a literatura virtual, o ciberleitor, as mídias eletrônicas e suas peculiaridades. É um estudo que busca encontrar o lugar do texto digital no imaginário literário construído há cinco séculos com bases no texto impresso, e mais do que isso, após um longo período fundamentado na literatura oral e manuscrita. Longe de desmerecer o lugar conquistado pela produção literária surgida a partir da criação da prensa de Gutenberg, e também longe de querer emitir juízos de valores, buscarei aqui lançar um olhar sobre as novas possibilidades textuais que a cibercultura nos propicia e quais os seus possíveis impactos no mundo da leitura do nosso tempo.

O cenário literário está confuso, já não sabemos mais delimitar as fronteiras entre a literatura e as outras artes. O aparecimento do mundo eletrônico tem revolucionado as artes e quebrado paradigmas, gerando desconfiança no homem moderno acostumado com o objeto livro, pois como afirma Sérgio Bellei (2002, p.10 - 14), a perda da natureza do livro tal como o conhecemos, significa muito mais do que a perda de um simples objeto de consumo, significando na realidade a perda de uma instituição, “que propicia uma certa ética individual e social, uma *força* que movimenta setores econômicos e estabelece interesses individuais e coletivos, uma *tecnologia* que molda subjetividades.”

Nos anos 90 a internet era privilégio de poucos. A televisão juntamente com os jornais, as revistas e os livros impressos eram, sem dúvidas, os maiores meios de comunicação. A partir dos anos 2000, os computadores tornaram-se cada vez menores e mais acessíveis, aumentando muito o número de usuários da internet na primeira década do século XXI. Segundo dados do *Internet World Stat*, em 2000 havia uma média de 361 milhões de pessoas conectadas à rede virtual. Em 2010 a média foi de 1.926 bilhões de pessoas com acesso à internet. Em 2014 a perspectiva é que a média chegue a 3 bilhões de pessoas conectadas. Esse crescimento trouxe uma mudança de hábitos na vida do homem atual. Por exemplo, o número de leitores de revistas e jornais impresso caiu, mas os jornais continuam existindo e publicando seus textos *online* e muitos dos leitores passaram a usar esses serviços pela *web*.

Desde que a internet e a digitalização de textos passaram a fazer parte da vida cotidiana das pessoas, o assunto tomou conta de reportagens jornalísticas, livros, publicações acadêmicas e uma série de outros meios. Entretanto, há uma lacuna que precisa ser preenchida dentro dessa variedade de textos. Nota-se que, em sua maioria, os artigos tratam de digitalização de obras já existentes e consagradas e não de criação de um novo modo de se fazer literatura utilizando-se dos recursos que a tecnologia oferece.

Percebemos claramente, no entanto, que a ampliação do espaço da ciberliteratura tem esbarrado na mera transferência de obras do papel para a tela, sem que haja a devida consciência dos recursos multimidiáticos e/ou hipertextuais. Ainda há muito a fazer no que tange à criação de textos literários, cuja realização plena só se dá nos multimeios ou na internet. Trata-se de textos pensados exclusivamente para os novos suportes, e não pura e simplesmente transferidos para as telas... (GUIMARÃES, 2005. p.18).

Em outro viés, o discurso teórico acaba centrado muito mais em dados superficiais, estatísticos e matemáticos, do que em um estudo mais aprofundado sobre a arte, o uso das tecnologias e os possíveis impactos dessas novas mídias no leitor. Nesse sentido fazem-se cada vez mais necessários estudos que objetivem discutir a literatura digital e seus elementos determinantes.

Este trabalho abordará algumas questões sobre a e-poesia<sup>1</sup>, que é uma das formas de e-textos disponíveis *online*, refletindo sobre o seu lugar na crítica literária, no contexto cultural atual, na postura do leitor e sobre questões relacionadas à intermedialidade, hibridização dos meios e das linguagens.

Walter Benjamin afirma que na era da reprodutibilidade técnica a arte perde sua aura, pois deixa de ter caráter ritualístico. Por essa razão, para muitos, é difícil aceitar que a arte do novo milênio assume outra forma que não a tradicionalmente conhecida. Com o texto literário não é diferente. A literatura digital, especialmente a de publicação na internet, sofre com o preconceito da crítica literária. Apesar disso ela é uma realidade e está cada vez mais presente na formação dos novos leitores e escritores. Essa resistência ao novo é gerada pelo medo comum de que uma nova tecnologia possa matar algo que seja considerado precioso, “o convencional é desfrutado sem críticas, o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão”.<sup>2</sup> (BENJAMIN, 2007, p. 20).

O estranhamento gerado pelas publicações literárias na internet tem fundamento quando se toma a leitura como um processo construído pelo hábito e pela experiência. Leva-se tempo para formar um hábito social e por essa razão torna-se difícil desmistificá-lo. Entretanto, a literatura virtual é uma realidade e tem formado costumes, sendo assim merecedora de atenção e pesquisa.

Assim como a história da literatura impressa está diretamente ligada a tecnologia mecânica da prensa de Gutenberg, a história da literatura eletrônica é indissociável da evolução da tecnologia dos computadores. E do mesmo modo que o texto impresso sofreu com as críticas à produção de livros por processos rápidos, como veremos no primeiro capítulo, a literatura eletrônica também vem sendo criticada e debatida em meio às comunidades literárias. Perguntas como a legitimidade e a qualidade dos e-textos permeiam os debates acerca desse novo universo de leitura que se revela.

Partindo do pressuposto de que a literatura e as artes em geral são objetos representativos do homem e de sua cultura, e por essa razão estão em constante processo de mudança, acompanhando esse homem que é multifacetado e vulnerável, o presente texto buscará mostrar a literatura eletrônica não apenas como um gênero literário, mas também como um processo que faz parte da construção cultural do homem contemporâneo.

---

<sup>1</sup> Jan Baetens e Jan Van Looy utilizam-se da expressão *e-poetry* (e-poesia) para se referir aos poemas digitais. Por essa razão tomarei aqui a liberdade de me utilizar não somente dessa expressão, como também de outras semelhantes, para me referir aos textos digitais.

<sup>2</sup> „Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Wider willen“



Esses fenômenos virtuais são vistos por alguns como algo positivo que serve como uma forma de reagrupamento do homem contemporâneo, e por outros, como Jean Baudrillard, (Apud. LEMOS, 2008, p.72) como algo pessimista. Para esse estudioso, os meios digitais de comunicação não agrupam ninguém, pelo contrário, servem apenas como mero meio de circulação de informações, o que há é uma simulação de interação e não necessariamente interações verdadeiras. Em contraponto, McLuhan atesta que os textos impressos são uma forma de se privilegiar o individualismo, uma vez que cada um lê só e para si mesmo. O ciberespaço é o ambiente da coletividade, do compartilhar, “parece que a homogeneidade e o individualismo da cultura do impresso cede, pouco a pouco, lugar à conectividade e à retribalização da sociedade” (LEMOS, idem, p.71). Segundo McLuhan (1964, p.196):

O alfabeto (e a sua extensão na tipografia) tornou possível a difusão da energia que é o conhecimento e rompeu os elos do homem tribal, fazendo-o explodir em aglomerações de indivíduos. Agora, a escrita elétrica e a velocidade despejam sobre ele, instantânea e continuamente, os problemas de todos os outros homens. Ele torna tribal novamente. A família humana volta a ser uma tribo.

Essa retribalização é facilmente percebida nas conhecidas redes sociais da internet. O que há é um espaço para discussões entre pessoas, inclusive pessoas desconhecidas entre si. É possível se comentar o comentário que alguém fez de um texto que leu em um jornal, por exemplo. É possível se compartilhar informações e gerar um grupo de discussões sobre elas. Daí se estabelece uma comunicação em rede, resultando em um grande debate que pode, inclusive, ser em nível mundial. Isso mostra que o homem contemporâneo tem uma necessidade de retribalização. A modernidade é tida como a era em que a máquina aparece como ideologia e essa ideologia acaba por gerar um individualismo. O homem moderno é solitário, pois troca horas de contato social por horas frente à TV ou trabalhando em uma máquina. Juntamente com essa “megamáquina civilizacional” surge também a ciência como ideologia moderna. Mas o que de fato ocorre é um deslocamento do poder mítico para o poder científico. A ciência e, conseqüentemente, a tecnologia tornam-se verdades absolutas. É Nietzsche (Apud. COELHO, 2001,p.110) quem afirma que o cientista busca certeza num mundo de coisas incertas, o que não difere muito do mundo mítico. Ou seja, o que houve de fato na modernidade foi apenas uma transposição da verdade de um mundo que era mítico para um mundo pretensamente científico. Porém Nietzsche teria uma opinião bastante diferente da ciência se

tivesse conhecido as ideias de Einstein e Heisenberg. Com a teoria da relatividade proposta pelo físico alemão, o mundo científico passou a pensar de maneira diferente. O imutável, o verdadeiro, o certo, o perene, passou a ser relativo. A verdade absoluta deu lugar ao possível e o perene tornou-se transitório. E é dentro desse conceito de transitoriedade da pós-modernidade que surge a internet. O ciberespaço nos permite tempo e espaços relativos, “entram em jogo a telepresença, os mundos virtuais, o tempo instantâneo, a abolição do espaço físico, em suma, todos os poderes de transcendência e de controle simbólicos do espaço e do tempo.” (LEMOS, 2008, p.53)

De fato a internet tem servido como um meio interativo entre os indivíduos de uma forma bastante diferente dos costumeiros encontros presenciais. As pessoas têm se reagrupado por meio de *sites* da rede. Cada um procura o seu igual, referindo-se a uma vontade de estar junto, de compartilhar emoções e ideais comuns. Haja vista o número cada vez maior de *sites* de relacionamentos, redes sociais e *blogs* que surgem a todo tempo na *web*. Essas aparições seriam “as diversas manifestações contemporâneas da cibercultura que podem ser vistas como a expressão cotidiana da vida que se rebela contra as formas instituídas e cristalizadas” (idem. p.85). E é nesse palco que a literatura vê um terreno fértil para novas formas de publicação e interatividade com o mundo.

É importante ressaltar que, justamente por ter surgido após um longo período de literatura impressa, a literatura eletrônica tende a ser vista com os mesmos olhos, ou seja, muitas vezes textos impressos são digitalizados e transferidos para o meio digital e se intitulam e-textos. Para Katherine Hayles (2009, p. 20,21) ver a literatura eletrônica sob as lentes da literatura tradicional impressa é exatamente não vê-la é negar “que estratégias de expressão a caracterizam, e como essas estratégias são interpretadas pelos usuários em busca de sentido”. Segundo a comissão da Organização Literatura Eletrônica, chefiada por Noah Wardrip-Fruin, a literatura eletrônica deve ser vista como uma obra específica que se vale das capacidades e contextos oferecidos por um computador, seja ele individual ou em rede.

Semelhante postura assume [Alckmar Santos](#) (2011)<sup>3</sup> ao ser indagado em uma entrevista sobre a definição para a literatura eletrônica. Segundo o pesquisador, quando fazemos uma busca na internet por literatura digital, aparece muita coisa que não é exatamente literatura digital, pois não se utiliza de recursos de programação. Há muitas pessoas que divulgam literatura impressa na

---

<sup>3</sup> As citações retiradas de hipertextos localizados na internet, em formato HTML (Linguagem de marcação de hipertexto), e os textos em formato *Kindle*, não apresentarão o número da página por não existirem páginas como nos textos tradicionais ou nos formatos PDF, BrOffice ou World, por exemplo.

internet e a chamam de digital, mas não é, porque o “digital” nesses casos é apenas a forma de divulgação e não uma questão artística.

É [Jan Baetens e Jan Van Looy](#) que no texto “E-poesia entre a imagem e a performance: uma análise cultural”,<sup>4</sup> se arriscam em definir a e-poesia se valendo de elementos como a interação, a multimídia e a mobilidade para caracterizar o texto eletrônico. Nessa perspectiva a presente pesquisa se propõe a lançar um olhar investigativo sobre o texto digital de publicação na internet, objetivando abordar a poesia eletrônica, tendo em vista os processos espaciais, de intermedialidade, de hibridização dos meios e das linguagens.

É Roger Chartier (1998, p. 93) quem atesta que a leitura em meio eletrônico é uma grande revolução, uma vez que há uma “necessidade de aprendizagens radicalmente novas portanto, de um distanciamento com relação aos hábitos.” De fato da leitura em meio impresso para a leitura em meio eletrônico o que se nota é a mudança de atitude, de postura frente ao texto.

a projeção ou extensão de nosso corpo e de nossos sentidos numa “nova invenção” obriga o todo do nosso corpo e de nossos sentidos a se deslocar para novas posições a fim de manter o equilíbrio. Toda nova invenção efetua um novo “fechamento” em nossos órgãos e sentidos, privados e públicos. A visão e a audição assumem novas posturas – como todas as demais faculdades. (MCLUHAN, 1964, p.282)

A interatividade, a não linearidade textual e a verbivocovisualidade são os pontos fortes da literatura eletrônica em contraponto a literatura impressa. No texto impresso, por mais que o autor ou o leitor se esforce para romper com a linearidade textual ou para tornar o texto interativo, há questões práticas que impedem que esse exercício se concretize de forma autêntica. Há uma sequência de páginas a ser seguida e por mais que o leitor deseje pular as páginas, ler apenas fragmentos, escolher a esmo a leitura dos capítulos para tornar a leitura não linear, o texto impresso se apresenta sob a forma de linearidade. Há páginas numeradas, sequências de capítulos e volumes que ordenam a leitura. Mesmo que as páginas não sejam numeradas elas são dispostas em uma sequência difícil de ser mudada. Em contrapartida o texto eletrônico se apresenta sob a forma

---

<sup>4</sup> *E-Poetry between Image and Performance: A Cultural Analysis.*

imaterial, ou seja, a ausência de um objeto palpável permite que a sequência textual, que existe na literatura impressa, seja quebrada, despertando o ciberleitor para um novo aprendizado de leitura, a leitura hipertextual, que apresenta o leitor como um co-autor da obra lida, uma vez que ele, ao lado do autor, é capaz de explorar e organizar as diversas possibilidades do texto. Nesse sentido é fundamental destacar o aspecto espacial quando se fala em poesia eletrônica. O que está em jogo no novo gênero, que o diferencia dos demais, é o espaço literário que deixa de ser a folha e passa a ser o espaço da programação, tornando-se matemático e abstrato, por isso múltiplo e ilimitado.

Os novos suportes literários possibilitam uma maior intervenção do leitor no que se lê. O papel do leitor sempre foi fundamental para a significação textual. Como atesta a estética da recepção, o leitor é parte não só importante na construção do sentido do texto, mas sim imprescindível. Entretanto, há uma diferença nessa participação do leitor de texto impresso para o leitor de texto digital. Para Chartier (*Op.cit.* p.88,89) essa diferença se estabelece basicamente na dicotomia periferia-centro. O leitor do rolo e do códex participa da atividade de leitura e até mesmo intervém com anotações nos cantos das páginas, mas essas anotações estão sempre distintas das do autor, que prevalece sobre as do leitor. No texto digital a possibilidade de se intervir no centro do texto retira desse texto a aura de sagrado e mistura autor e leitor de forma que não se sabe onde está a atuação de um e onde está a atuação do outro. O ciberleitor é quem faz as escolhas, quem propõe os caminhos para sua leitura aliando seus caminhos aos caminhos do autor, participando de forma ativa e direta na tecitura textual. Para Pierre Levy (2001, p.44) "o hipertexto seria constituído de nós (os elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais etc.) e de ligação entre esses nós (referências, notas, indicadores, botões que efetuam a passagem de um nó para outro)".

Relevante também é a múltipla exploração dos sentidos que o meio digital possibilita. É possível que se estabeleça uma total confluência sensorial ao se valer dos recursos multimídia de um computador. Numa tendência ao hibridismo, tato, audição e visão estão constantemente presentes nos textos eletrônicos satisfazendo um desejo dos antigos escritores concretistas de conjugar em um mesmo texto sons, palavras e imagens, como afirma Haroldo de Campos (Apud. ARAÚJO, 1999:39)<sup>5</sup>, “todos os elementos sonoros, visuais e semânticos – *verbivocovisuais* – em jogo.”

---

<sup>5</sup> Texto extraído de um entrevista dada por Haroldo de Campos a Ricardo Araújo.

Para que essa pesquisa se realize fazem-se necessárias algumas fundamentações históricas e teóricas que permeiam as discussões deste trabalho. O primeiro capítulo, *Das varetas aos e-books readers: um trajeto da leitura ocidental*, é um passeio pelo mundo da leitura ocidental desde seus primórdios até os tempos atuais. Tendo como base obras sobre a história da leitura de Steven Roger Fischer, Alberto Manguel, Roger Chartier, Marshall McLuhan, Robert Darnton, Peter Burkert e Asa Briggs, o intuito desse capítulo é confrontar as experiências de leitura do homem e suas posturas frente aos novos modelos e meios que foram apresentados a ele no decorrer da história.

Há por parte da crítica especializada uma postura pejorativa e desconfiada com relação aos novos formatos textuais que se revelam cada vez mais imediatos, concisos, interativos e tecnológicos. Entretanto, é notório o caráter cíclico da recepção dos textos e suas mídias. Platão já objetava em *Fedro* que a escrita não seria benéfica para a cultura; os antigos leitores do rolo demoraram a aceitar o códex como instrumentos de propagação cultural; a prensa de Gutenberg causou rebuliço no mundo literário em virtude da produção em massa de textos que antes eram limitados e, por isso, escolhidos sob minuciosa pesquisa; o telefone e o telégrafo foram vistos com desconfiança e acusados de propagadores de falsas notícias; o computador nasceu sob os olhares mais antipáticos antes de se tornar uma mídia indispensável para o homem do nosso tempo.

Dentro dessa perspectiva, no capítulo um, os processos de desenvolvimentos da leitura ao longo da história estarão presentes, buscando demonstrar as peculiaridades entre o presente, que configura um período de transição impresso-virtual e de instauração de uma literatura digital, e os demais momentos de transição literária da história do texto e da leitura.

Outro aspecto relevante que será abordado nesse capítulo é a importância do meio (mídia) na construção das práticas de leitura do homem. Marshall McLuhan (1964, p.23) afirma que “o meio é a mensagem, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas,” embora o foco seja dado ao conteúdo e não aos meios de propagação dele. E Gumbrecht (1998, p. 67) atesta que os historiadores literários “dedicaram toda sua atenção à semântica e às formas dos conteúdos” deixando de lado os meios de propagação desses conteúdos, que são “elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido”.

Os meios são constituintes das transformações dos sistemas artísticos e influenciam esses sistemas da mesma forma que os conteúdos, dessa forma não há como excluir a mídia, do fazer literário, pois ele é também responsável pelas suas transformações e desenvolvimento.

Adalberto Müller (2008, p. 48) nos chama atenção para o conceito de mídia, que costuma ser visto como um sinônimo para comunicação ou para comunicação de massa, para o pesquisador “uma teoria da mídia pode se constituir a partir de objetos de investigação muito diversos”

(...) o termo mídia é usado correntemente em dois sentidos no Brasil: 1) sempre no singular, na acepção de meios de comunicação de massa (televisão, jornais, rádio); 2) no singular ou no plural, no sentido de suporte físico para gravação e transmissão (sobretudo de som e imagem, e, mais recentemente, de arquivos digitais). Tal distinção, entre ‘meio’ e ‘suporte’, encontra-se no cerne do debate da teoria da mídia, sobretudo nos domínios de língua alemã, em que os termos empregados (*Medium/Medien*) apresentam acepções um tanto quanto diferenciadas do português. Em primeiro lugar, o termo *Medium* pode significar médium, meio ou mídia. Já *Medien* pode ser tanto o plural de mídia (na acepção 2) quanto a acepção 1. Essa ressalva é importante na medida em que se deve observar que nem sempre se entende *Medium* por ‘meio de comunicação’. Aliás, a palavra comunicação em alemão pode ser expressa por *Mitteilung* (composta por ‘*Mit-*’, meio, e ‘*teilen*’, dividir) ou por *Kommunikation* (esta usada no sentido técnico-acadêmico). .

Partindo do conceito de intermedialidade e da teoria da mídia, no capítulo dois, *Intermedialidade: o mundo literário e a cultura “multi-mixi-mídia”*, será discutido o conceito de estudos de literatura ampliando-o para os estudos de cultura, que colocam em evidência a produção, a distribuição, a recepção e o processamento dos textos. Para tanto, faz-se necessário recompor de maneira apenas sintética a direção teórica que tem assistido os estudos literários ao longo da história, gerando diferenciados panoramas de análise.

Percebe-se que, há algum tempo, os pesquisadores já vem abordando questões sobre a intermedialidade nos estudos de literatura, colocando em xeque o conceito de texto, reorganizando o ato de leitura e o papel do leitor frente ao processo de significação do texto. Assim, serão abordadas, sumariamente, correntes estudadas pela teoria literária, como o formalismo, o estruturalismo e a estética da recepção, com o intuito de chegar às ideias de alguns pesquisadores da mídia, que apresentam uma visão de literatura que se amplia para além dos textos meramente alfabéticos, entendendo a literatura sob a égide das relações entre sons, imagens, expressões corporais e letras. Essa concepção de literatura será o norte desta tese que buscará refletir os estudos

literários ligados aos estudos de cultura, estendendo suas conexões para além do texto impresso, percebendo a literatura eletrônica como um todo, como um novo espaço artístico – letras, sons, elementos visuais, interatividade, movimento – e não somente como digitalização de textos tradicionais.

Este estudo é um discurso em defesa do texto eletrônico e tende a seguir no caminho oposto ao das tendências pessimistas, que enxergam no texto virtual o fim da literatura. É Walter Benjamin quem nos lembra em seu ensaio “ A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” que artes outrora consagradas já tiveram seus dias contatos pelos críticos, que previram o fim da pintura em virtude do aparecimento da fotografia; o fim da arte teatral, em virtude do surgimento do cinema; e que agora veem o fim da literatura em ocasião do surgimento da televisão e do computador, mais especificamente, da internet. Ao contrário disso, nessa pesquisa acredita-se que passamos por mais uma transfiguração da sociedade e das artes, processo já verificado em outros momentos da história.

Nesse caminho, é notório que as fronteiras entre a literatura e as demais expressões artísticas diminuem cada vez mais, tornando mais difícil, senão impossível, analisar os projetos poéticos contemporâneos sob a luz dos conceitos tradicionais de literatura e arte, sendo necessário estabelecer novas relações entre as produções artísticas, como afirma Marshall McLuhan (1964, p. 279):

À medida em que a era da eletricidade se foi firmando, nos fins do século passado<sup>6</sup>, todo o mundo das artes começou a rumar de novo para as qualidades icônicas do tato e das correspondências entre os sentidos (sinestesia, como era chamado o fenômeno) – na Poesia como na Pintura.

Nessa perspectiva a literatura eletrônica é, sobretudo, construída a partir do espaço matemático, em que visão, audição e tato se juntam numa experiência sinestésica. Para que essa percepção se dê, nesse capítulo também serão discutidos aspectos relevantes sobre a história da arte contemporânea e suas influências na formação da literatura digital.

---

<sup>6</sup> Aqui McLuhan se refere ao século XIX.

O terceiro capítulo, *Tudo que é concreto se desmancha em pixels*, abordará questões relativas ao caminho percorrido pela poesia oral e visual desde seu surgimento na Grécia antiga, até os dias atuais na computação gráfica. Para isso características relativas à poesia oral serão trazidas à baila, especialmente discussões teóricas do medievalista Paul Zumthor, que defende que a poesia é essencialmente corporal, ou seja, todos os sentidos do nosso corpo fazem parte dela, portanto, passamos por um período de adormecimentos durante a hegemonia exclusiva da palavra escrita e leitura silenciosa. Seguindo caminhos trilhados por Marshall McLuhan, Zumthor afirma que os tempos modernos são o despertar do nosso corpo para as emoções sinestésicas. Também serão discutidos temas alusivos aos poemas visuais e suas contribuições para a constituição da poesia visual concreta e da poesia eletrônica.

Para finalizar as discussões desse capítulo, faremos um passeio pelo imaginário da Poesia Concreta, suas ideias, teorias e os desdobramentos que possibilitaram o surgimento da e-poesia. Partindo das particularidades da poesia concreta, que tinha como desejo ser verbivocovisual, será analisado o papel das mídias digitais no processo de transição do poema concreto para a poesia eletrônica.

No quarto capítulo, *O leitor navegador*, serão discutidas questões referentes ao ciberleitor, suas posturas de leitura e os aspectos cognitivos necessários para a leitura em meio digital. Quando se migra de uma mídia de leitura para outra, há vários aspectos que envolvem essa mudança, inclusive cognitivos. Ler é um hábito, que adquirimos durante nossas vidas, portanto do livro *códex* para o computador há vários elementos de aprendizagem pelo qual o leitor deve passar.

Com base em teorias de cognição do ciberleitor, desenvolvidas por Lúcia Santaella, esse capítulo buscará observar quem são os leitores de textos digitais. Serão tratadas também as mudanças de posturas na aprendizagem e na compreensão que esse leitor digital precisa assumir para navegar pelo mundo da e-literatura, que se assemelha a um jogo, portanto, é preciso encará-la, em diversos momentos, como tal.

Nesse capítulo também será vista a questão da interatividade, investigando os vários conceitos dados a esse termo e de que maneira ela se apresenta nos poemas digitais e influencia na postura do leitor.

O quinto e último capítulo, *Poesiaeletrônica@literatura.com* analisa o projeto poético multimídia na poesia eletrônica de alguns ciberpoetas: o português Antero de Alda, que com seus *Scriptpoemas* cria uma atmosfera lúdica e ao mesmo tempo crítica para seus poemas; a argentina



Ana Maria Uribe presente no *site Tipoemas y Anipoema*; os textos do brasileiro Eduardo Kac, presentes em *Media poetry and language art*, que tornou-se um homem multimídia, multiarte e reconhecido artista mundial; o texto interativo da russa Olia Lialina, *Agatha Appears*<sup>7</sup>.

É importante destacar que esse trabalho apresenta muitas imagens. Por questões bastante conscientes, essas imagens aparecem no corpo do texto, e não em notas de final de texto, como é mais recorrente em trabalhos da mesma natureza que esse. A opção por incorporar textos não alfabéticos ao corpo do trabalho se dá pela lógica das ideias defendidas nessa tese. Ao longo do texto buscarei explicar que as imagens, e também os sons, são tão importantes para a significação de uma obra quanto o texto alfabético. Portanto, delegar às imagens um lugar secundário, não seria coerente com as concepções defendidas nessa pesquisa.

Enfim, não há como afirmar como será o futuro da literatura, só se sabe que ele será eletrônico, e é inegável que a produção literária já vem galgando esse espaço no mundo das artes, embora ainda sob a égide do preconceito de alguns. Entretanto, vivemos em um mundo de imagens, em um mundo de hibridismos, em um mundo de mixologias, como afirma Nizia Villaça (2010). Não há como escapar, para onde quer que se olhe as imagens estão a nos espreitar. A TV, o cinema, a fotografia dos *outdoors*, os vídeos da internet, os celulares, os *palms*, todos os meios de comunicação de massa nos acenam, a todo instante, e lembram-nos que estamos na era das imagens técnicas, dos espaços virtuais e no mundo dos conceitos matemáticos. Para muitos esse é o fim dos tempos, fim da arte, fim da literatura, para outros esse é o início de uma nova era, em que arte e tecnologia se juntam para formar um novo conceito artístico.

---

<sup>7</sup> Por se tratar de textos publicados na internet e feitos com linguagem de programação, não é possível reproduzir esses textos em um DVD por questões técnicas. Portanto, todos os textos utilizados nesse trabalho trazem os respectivos endereços de acesso para serem visualizados na *web*.

## 1.0. DAS VARETAS AOS *E-BOOKS READERS*: UM TRAJETO DA LEITURA OCIDENTAL



Mike Keefe<sup>8</sup>

Desde a criação dos instrumentos de caça, pelos primeiros humanos, que o homem vem se utilizando de técnica. A acepção etimológica de técnica vem do grego *tekhné* que pode ser entendida como arte ou habilidade. “A *tekhné* compreende as atividades práticas, desde a elaboração de leis e habilidade para contar e medir, passando pela arte do artesão do médico ou da confecção do pão, até as artes plásticas ou belas artes” (LEMOS, 2008, p.26). Técnica é o meio encontrado pelo homem para transformar e interferir na natureza usando-a a seu favor.

Da mesma raiz etimológica, mas com sentido mais amplo, a tecnologia é a capacidade de unir a técnica ao conhecimento, ou seja, utilizar as habilidades mais primárias do homem aliadas à ciência. Se por um lado a técnica surge para resolver os problemas mais fundamentais do homem, por outro a tecnologia tem o intuito de realizar os desejos e facilitar as atividades humanas, sendo capaz de aliviar e simplificar os esforços físicos e mentais do ser humano.

Técnica e tecnologia fazem parte da formação do homem enquanto leitor. Ao analisar o processo de evolução do livro, é notório “que não sabemos como os romanos liam Ovídio, podemos supor, (...) que as unidades de significados estavam mais próximas dos ritmos da fala do que as unidades tipográficas – (...) a página como unidade do livro data do terceiro ou quarto século d.C. Antes disso, tinha-se que desenrolar o livro” (VILLAÇA, 2002, p.46). Mais tarde os monges da idade média desenvolveram a técnica de copiar textos, a qual foi substituída pela tecnologia da

---

<sup>8</sup> Como o presente trabalho discute questões acerca do hibridismo entre as artes, as epígrafes buscarão abarcar essa ideia procurando apresentar diferentes linguagens. Portanto, em alguns casos as epígrafes serão vídeos disponíveis na internet, sendo necessário o acesso à rede para visualizá-los.

prensa de Gutenberg, que proporcionou uma revolução no mundo das letras, possibilitando o surgimento da indústria do livro.

O objeto livro *códex*, impresso, como idealizou Gutenberg, sobrevive até os dias de hoje, e ganhou uma aura sagrada, simbolismo de intelectualidade e conhecimento. Entretanto, as novas tecnologias digitais têm criado outros suportes de textos que certamente mudarão a história da leitura no século XXI.

## 1.1. Da leitura de tabuletas ao surgimento da escrita

Segundo o dicionário [Michaelis](#) (2011), a palavra ler pode ter várias acepções: “1. Conhecer, interpretar por meio da leitura; 2. Conhecer as letras do alfabeto e saber juntá-las em palavras; 3. Pronunciar ou recitar em voz alta o que está escrito; 4. Estudar, vendo o que está escrito; 5. Decifrar ou interpretar bem o sentido de; 6. Decifrar, perceber, reconhecer; 7. Explicar ou prelecionar como professor; 8. Inquirir, perscrutar; 9. Tomar conhecimento com a vista da indicação de um instrumento; 10. Rever e corrigir um texto composto; 11. Inteirar-se em um mapa da configuração geográfica da Terra ou de parte dela nele representada”. Para se ler não é necessário, exclusivamente, conhecer o alfabeto. Ler é um ato de significar, de dar sentido a algo que se observa. Portanto, não é falacioso afirmar que a leitura não está necessariamente associada à escrita, pelo contrário, “durante a maior parte da história escrita, ler denotava falar” (FISCHER, 2006, p. 9). Até mesmo quem não conhece as letras do alfabeto é capaz de ler, pois ler é ter capacidade de decifrar, interpretar e produzir sentido acerca do mundo que nos cerca. “Ler – descobri – vem antes de escrever. Uma sociedade pode existir – existem muitas de fato – sem escrever, mas nenhuma sociedade pode existir sem ler.” (MANGUEL, 1997, p. 20).

Com o advento da escrita e mais tarde, da impressão gráfica, ler parece ter se associado exclusivamente ao ato de interpretar apenas letras e palavras. A cultura hermenêutica ganhou notoriedade nos levando a crer na falsa premissa de que leitura e escrita alfabética são indissociáveis. É A. Lloyd James (apud. MCLUHAN, 1972, p. 130) quem afirma que “a invenção da imprensa irradiou, espalhou e difundiu a linguagem impressa e deu-lhe um grau de autoridade que ela nunca mais perdeu.” Entretanto, a história da leitura nos mostra que ler está além da visão. Ler é um ato sinestésico. O método Braille, utilizado pelos cegos para leitura, é um exemplo de texto

que escapa completamente da leitura visual, mostrando que é possível ler com todos os sentidos, “o domínio de um só sentido é a fórmula para a hipnose. E uma cultura pode ficar encerrada no sono de qualquer dos sentidos. O despertar se produz quando sobrevém a excitação de qualquer dos outros sentidos” (Idem, 1972, p. 112).

A história nos conta que os homens primitivos e as sociedades antigas praticavam o ato de ler pictografias, figuras gravadas em argila, entalhes de ossos, cascas de árvores, couro, e até mesmo liam nós e varetas, usados para expressar quantidade. Obviamente tratava-se de uma leitura bastante simples, mas capaz de exprimir as necessidades básicas de expressão daquelas comunidades. Era comum também a comunicação à distância por meio de fumaça, fogo e reflexos em metais. Ainda hoje nos utilizamos de sinais luminosos para estabelecer comunicação, ato bastante comum entre pessoas perdidas tanto na terra quanto no mar.

A leitura de textos complexos e escritos só foi possível com o surgimento da escrita completa que segundo Fischer (2006, p. 14), demorou a surgir e compreende três critérios:

- ter por objetivo a comunicação;
- consistir em sinais gráficos artificiais realizados sobre uma superfície durável ou eletrônica;
- empregar sinais que se relacionem convencionalmente ao discurso articulado (a organização sistemática de sons vocais significativos) ou a programação eletrônica de modo que efetive a comunicação.

Durante muito tempo a comunicação foi feita por meio de símbolos. Para se registrar quantidade, usava-se, por exemplo, pedras, varetas ou nós. Somente por volta de seis mil anos atrás é que a escrita completa surgiu na região da Mesopotâmia. Por armazenar as inúmeras informações de forma mais simples e concisa, ela logo foi reconhecida como ferramenta de importância indiscutível. Robert Darnton (2010, p. 39) comenta que a escrita data de 4000 a.C, os hieróglifos egípcios de aproximadamente 3200 a.C, e a escrita alfabética entre 2000 e 1000 a.C. Citando o pesquisador Jack Goody, Darnton confirma a autoridade da escrita afirmando a ela o posto de “avanço tecnológico mais importante da história da humanidade.”

O aparecimento da escrita completa surgiu por volta de 4000 a.C na antiga Mesopotâmia, pelo povo sumério que criou a [escrita cuneiforme](#) e o foneticismo sistêmico, que eram registrados em tabuletas de argila. Essas tabuletas registravam coisas do cotidiano, como questões

administrativas, econômicas, políticas e até mesmo questões literárias. Segundo Fischer (2006, p.18 e 19) os primeiros registros literários foram inscritos em argila “quadradas e retangulares medindo em torno de um palmo, criadas para caber confortavelmente na mão do leitor”. Os primeiros textos literários que se tem conhecimento apareceram em tabuletas sumérias e apresentavam hinos, lamentações, descrições de atividades dos deuses e narrativas “quase épicas.” O livro era composto de várias tabuletas guardadas em sequências em caixas de madeiras ou de couro. Como as tabuletas eram pequenas, os textos nelas inscritos eram sempre pequenos demais, dificultando sua leitura.

O primeiro registro que se tem conhecimento de escrita alfabética é no Egito por volta de 2000 a.C.. Do Egito antigo também veio outra grande inovação, o papiro. Seu aparecimento data de 3000 a.C. Escrever em papiro era, sem dúvida, uma grande vantagem, uma vez que o material era muito mais leve do que as pesadas tabuletas de argila utilizadas na Mesopotâmia, ocupavam menos espaço para serem guardados, e o uso de tinta para se escrever facilitava a vida dos escribas.

Quando analisamos a história da leitura é fácil perceber porque a leitura individual e completa, como conhecemos hoje, demorou tanto para acontecer. Segundo Friedrich Kittler (1999, p. xxxix) “Os meios determinam nossa situação”.<sup>9</sup> Ler no passado demandava esforço, “a leitura estava relacionada, sobretudo, ao trabalho. Isto é, não se tratava de uma atividade solitária, aprazível e silenciosa, mas sim pública, exigente e audível” (FISCHER, 2009. p. 17). A leitura de rolo do papiro, embora tenha sido uma grande revolução para a época em que surgiu, era uma leitura extremamente difícil. Era preciso desenrolar o texto enquanto se lia. Para essa tarefa era obrigatório o uso das duas mãos, impossibilitando ao leitor executar qualquer outra tarefa enquanto lia. Como não havia índices ou sumários, a tarefa de encontrar um tópico específico era muito trabalhosa. As leituras feitas em várias etapas também demandavam esforço e paciência, pois não era possível guardar o rolo aberto em um segmento sob o risco de causar dano ao objeto. Assim, todas as vezes que um rolo era usado, havia a necessidade de enrolá-lo até o começo para poder guardá-lo, pois a perda de um rolo de papiro significava não só uma perda de valor cultural, do texto nele inscrito, mas também uma perda de valor econômico, devido aos preços altos desse material. A respeito dessa dificuldade em manejar o rolo Roger Chartie (1998, p. 24) atesta:

Assim, um autor não pode escrever ao mesmo tempo que lê. Ou bem ele lê, e suas mãos são mobilizadas para segurar o rolo, e neste caso, ele só pode ditar a um escriba suas reflexões, notas, ou aquilo que lhe inspira a leitura.

---

<sup>9</sup> *Media determine our situation*

Ou bem ele escreve durante sua leitura, mas então ele necessariamente fechou o rolo e não lê mais. Imaginar Platão, Aristóteles ou Tito Lívio como autores supõe imaginá-los como leitores de rolo que impõem suas próprias limitações.

Isto supõe imaginá-los, também, ditando seus textos e dando uma importância à voz infinitamente maior que o autor dos tempos posteriores, que, no retiro de seu gabinete, pode escrever ao mesmo tempo que lê, consultar e comparar as obras abertas diante de si.

Os textos eram lidos oralmente e em público e a palavra lida era tida como verdade. Desse modo a literatura oral e a escrita eram vistas como uma só. Isso também era decorrente do pequeno número de pessoas letradas da antiguidade. Poucos eram capazes de ler inscrições, ficando a leitura, por grande parte do tempo, relacionada à escuta. Por essa razão os escribas foram os cidadãos, que na antiguidade, ganharam notoriedade, vistos como os detentores do conhecimento por possuírem a capacidade de leitura e escrita. Em geral eram funcionários do rei e tinham o papel de reproduzir a voz do monarca para a população e eram muito respeitados pelo seu ofício. Dessa forma os escribas serviam como um intermediário entre o poder real, o texto e os súditos. Por ser uma atividade bastante difícil, o número de escribas não era grande e os poucos que seguiam o ofício compunham a elite da sociedade.

Toda essa dificuldade no processo de leitura não significa que os atos de leitura pública não eram interessantes. Certamente a cultura da leitura oral possuía características distintas das da leitura individual e tendemos a acreditar na superioridade da segunda sobre a primeira. Nesse sentido tomamos a leitura de nosso tempo sempre como superior, o que demonstra uma atitude preconceituosa com relação aos hábitos do passado. A oralidade teve e ainda tem seu lugar na literatura, apresentando características peculiares ao seu gênero. Ao nos atermos aos costumes da antiguidade oral, nos deparamos com uma sociedade que se valia de muito mais do que unicamente o som, mas também da movimentação do corpo, da entonação da voz, da exploração do espaço o que conferia ao texto um *status* quase dramático.

Embora o reconhecimento da escrita só tenha aparecido 3000 anos após o seu surgimento, com o aparecimento do alfabeto, a quantidade de leitura e escrita aumentou, e a leitura começou a tornar-se mais visual e menos auditiva, transformando significativamente os hábitos dos leitores. É Fischer (2009, p.35) quem afirma que a religião sem dúvida teve um papel fundamental nessa transformação de hábito, pois “ao longo da história, a religião foi um dos principais motores

da alfabetização. Os escribas-padres figurariam entre os primeiros leitores da sociedade.” Para McLuhan (1972, p.125) os leitores ainda continuaram lendo em voz alta até o fim da Idade Média e da Renascença, quando já havia o texto impresso, “mas todos esses desenvolvimentos fomentaram a rapidez e a acentuação visual.”

Com o desenvolvimento da escrita completa na Mesopotâmia, a leitura começou a requerer uma maior diversidade de materiais. Foi então que o couro, o bronze, a prata, o ouro e tantos outros materiais e metais passaram a ser usados como uma mídia, sendo empregados em documentos. Mas nenhum meio foi mais aceito que o papiro egípcio. Essa aceitação acabou por propiciar o surgimento do comércio do papiro e o Egito tornou-se o grande fornecedor do material para a Grécia e Roma.

Há registros de que os gregos tinham a leitura incorporada ao seu cotidiano desde 2000 a.C., e o seu alfabeto completo surgiu por volta de 1000 a.C., e a sociedade grega é admirável quando se trata de leitura alfabética. Até por volta de 600 a.C. sabe-se que pouquíssimos gregos tinham a habilidade da leitura, entretanto, por volta de 480 a.C. 5% da população grega – incluindo-se mulheres e escravos- sabia ler. No século V a.C. a sociedade grega conseguiu expandir a leitura para a população, tornando-a uma importante ferramenta de acesso a informação.

Foi também na cultura grega que a leitura escrita sofreu uma grande resistência. Tanto Sócrates quanto Platão eram contrários ao texto escrito por acreditarem que o registro de ideias não era favorável ao pensamento humano. Em *Fedro*<sup>10</sup> Platão, na voz de Sócrates, objetou que a escrita revolucionaria a cultura para pior, pois acreditava que o discurso oral era a verdadeira fonte do saber. Para os dois filósofos a escrita não carrega a unidimensionalidade da oralidade. Ao lermos um texto, as ideias chegam a nós apenas com uma visão, a do autor. A oralidade propicia uma discussão de ideias inimaginável no texto escrito.

Não há como negar que Sócrates tinha suas razões. De fato, comparando com a linguagem oral, a tradição escrita, tem mesmo suas limitações. A tradição oral apresenta uma rapidez de

---

<sup>10</sup> O uso da escrita, Fedro, tem um inconveniente que se assemelha à pintura. Também as figuras pintadas tem a atitude de pessoas vivas, mas se alguém as interrogar vão conservar-se gravemente caladas. O mesmo sucede com os discursos. Falam das cousas como se conhecessem, mas quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. Uma vez escrito, um discurso sai a vagar por toda parte, não só entre os conhecedores, mas também entre os que não o entendem, e nunca se pode dizer para quem serve e para quem não serve. Quando é desprezado ou injustamente censurado, necessita do auxílio do pai, pois não é capaz de defender-se nem de se proteger por si. (PLATÃO, 2011, p. 551-552) (Tradução minha.)

pensamento e um dinamismo na interação que são impossíveis de serem alcançados na linguagem escrita. Toda performance que envolve uma narrativa oral, toda a integração que uma narrativa oral promove e toda a discussão propiciada pela oralidade, não são factíveis no texto escrito ou impresso. Segundo Alckmar Santos (2005, p. 13):

De fato, tanto a escrita quanto a imprensa impuseram a subordinação do factual ao linear: contar, por exemplo, não era mais uma costura feita a várias vozes (mesmo se uma apenas fosse instituída porta-voz da coletividade), com retornos, recorrências, atalhos, desvios e derivas que fazem sempre desse campo expressivo um possível de feições constantemente novas; contar instalou-se gradativamente ao lado da História e derivou desta a disposição sequencial, a mesma tentativa de mapear tempos e fatos, como já se desenhavam rotas e contornos geográficos.

Preconceitos à parte, o fato é que havia muito pouco texto escrito na Atenas de Sócrates e Platão. O comércio do livro surgiu em Atenas apenas no século V a.C., porém tornou-se comum apenas no século IV a.C, já na época de Aristóteles, discípulo de Platão. Aristóteles não concordava com as ideias do mestre no tocante ao texto escrito, pelo contrário, tornou-se um leitor contumaz, chegando a ter uma biblioteca particular.

Semelhante comentário têm sido frequente sobre a literatura digital. Grande parte dos intelectuais resiste em aceitar a literatura eletrônica como legítima. É Winthrop-Young, no prefácio do texto de Kittler (1986, p. xiii) quem afirma que “Dos muitos clichês que circulam na crescente espiral que são os estudos dos meios, o mais persistente pode ser a certeza de que todas as coisas detestáveis que podemos dizer sobre os computadores já eram enunciadas na crítica que Platão fez sobre a escrita em Fedro.” O fato é que “toda inovação não apenas provoca rupturas comerciais, mas também corrosões sociais e psicológicas. (...) elas são muito mal compreendidas (...). Justamente porque as pessoas, no início, não se dão conta da natureza do novo meio, a nova forma vibra alguns golpes reveladores nos espectadores de olhos mortos-vivos” (MCLUHAN, 1964, p.281). Portanto, apesar do preconceito existente, a literatura digital é uma realidade e vem formando costumes, tornando-se merecedora de atenção e pesquisa.



É normal que uma nova tecnologia seja vista com desconfiança, pois, como afirma Mindlin (Apud. ARAÚJO, 1999, p.12) “toda obra de vanguarda custa a ser aceita, e o equívoco reside (...) em achar que só existe uma espécie de poesia, ou uma só música, e que o resto é heresia”. Essa resistência ao novo reflete um medo eterno, o de que uma nova tecnologia tenha o poder de matar algo que consideramos precioso. O medo e o estranhamento, gerados pela escrita na época de Sócrates e Platão, e pelos textos virtuais nos dias atuais, são compreensivos quando tomamos a leitura como um processo construído pelo hábito e pela experiência. Leva-se tempo para criar um hábito social e é muito difícil desmistificá-lo. Por essa razão, o marco da passagem da transição da tradição oral para a escrita foi entre os séculos V e IV a.C. , mas a transição da sociedade oral para a letrada é muito recente. Durante muitos milênios, depois do aparecimento da escrita, a leitura continuou sendo oral e pública, e a imagem e o som do texto eram dominantes, não importando o texto em si, mas sim a performance do próprio declamador.

Caminho semelhante está percorrendo o processo de transição da sociedade da literatura impressa para da literatura eletrônica. Roger Chartier, em entrevista concedida ao programa [Salto para o futuro](#)<sup>11</sup>, da TVE Brasil (2004), afirma que o desaparecimento do livro, tal como o conhecemos hoje, talvez aconteça nos próximos séculos, mas não no século XXI. O texto digital proporciona uma fragmentação que tem sido cada vez mais aceita por leitores de jornais, revistas, enciclopédias, entretanto não por leitores de romances, por exemplo, pois o romance exige uma totalidade textual<sup>12</sup>. Porém a literatura digital é um terreno fértil para a consolidação dos gêneros concisos, fragmentados e verbivocovisuais.

## 1.2. O alfabeto latino e seus desdobramentos

Dos Romanos a sociedade ocidental herdou as formas básicas de nossas letras. O latim surgiu na região do Lácio, onde foi fundada Roma, por volta do século VIII a.C.. Basicamente, no princípio, as leituras em latim tinham caráter apenas utilitário. A língua servia para registrar nomes

---

<sup>11</sup> Disponível em: [http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod\\_Entrevista=60](http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod_Entrevista=60). Acesso em: 07 de outubro de 2009.

<sup>12</sup> Deve-se salientar aqui que essa afirmação de Chartier certamente não está considerando a existência dos *e-books readers* e dos *tablets*. Os formatos dos novos aparelhos foram pensados para se ler qualquer gênero, como em um *códex*.

de “proprietários em vasos e objetos de metal, algumas dedicatórias religiosas e alguns textos curtos” (FISCHER, 2006, p. 61). Apenas durante a República, que aconteceu por volta dos anos 509 a.C e 27 a.C, a escrita tornou-se mais completa, expandiu sua função e também aumentou significativamente à área geográfica em que era utilizada.

Apesar do grande desenvolvimento da escrita, a cultura romana permaneceu essencialmente oral não vendo a leitura como uma aptidão necessária. É Fischer (*Idem.*, p. 62) quem afirma que a palavra latina *Legō* (leio) denominava “reúno, coleciono; escolho, seleciono; examino, analiso; declamo, leio em voz alta, recito”. O que denota uma sociedade que via a leitura como um ato coletivo e público. Tal prática de leitura perdurou até o século XIV, apesar da grande evolução da escrita e dos meios de divulgação textuais. Mais uma vez vê-se a importância da oralidade para a formação do leitor ocidental.

A cultura romana, a partir do final da República, séculos II e I a. C., reunia um número grande de cidadãos os quais participavam ativamente de atividades sociais que exigiam o domínio da leitura. Propostas de leis, relações de nomeados a cargos, tabuletas para votação, dentre outras manifestações civis eram comuns em Roma e transformaram a sociedade romana no primeiro Império da Leitura. Ao contrário de outros lugares, era comum encontrar textos escritos em quase todo o território que já fazia parte do iminente Império Romano.

O mercado de livros na Roma antiga era bastante promissor. Havia livrarias, com estantes de madeiras que exibiam os rolos de papiro, embora esses rolos, vindos do Egito, fossem muitos caros, e apenas as famílias mais abastadas pudessem ter acesso a eles. Há registros de que a partir do século IV d.C. formou-se uma grande demanda por esses textos. As obras de Homero, Virgílio e fragmentos da Bíblia eram os exemplares mais expressivos.

Os grupos de leituras, que eram bastante comuns na Grécia antiga, também assumiram em Roma, a partir do século II a.C., um lugar de destaque na sociedade. Leituras públicas de versos, histórias e lendas eram lidas pelos próprios autores dos textos. O público participava desse ato aprovando ou reprovando as leituras com palmas, gritando, aclamando os oradores. Não seria um exagero afirmar que uma leitura pública no antigo Império Romano era semelhante a um show de música nos dias de hoje. O entusiasmo da plateia, a emotividade, a postura participativa em muito deve se assemelhar com os públicos musicais dos dias atuais. Ao contrário da leitura silenciosa que, só começou a despontar no século XIV d.C., a leitura pública permitia aos “leitores” uma maior

interação com o texto lido, interação essa que vemos hoje retomada, obviamente que em outra dimensão, na literatura publicada na internet.

No século VI d.C. o hábito das leituras públicas foi interrompido pelo enfraquecimento Romano e principalmente pela fragmentação do latim, que se deu com a expansão do Império e as invasões germânicas.

Sem dúvida o pergaminho, criado pelos gregos entre os anos 197-158 a.C., foi o maior veículo de fé do novo mundo que se desenhava, assim como o códice, que teve sua primeira aparição, ainda em papiro, no século I d.C., em Roma. Mesmo após o surgimento dos novos meios, tanto o papiro quanto o livro em rolo, ainda continuaram sendo os preferidos, pois tendo em vista que a leitura se constrói pelo hábito, é compreensível que os leitores da antiguidade tenham demorado a aderir aos nascentes formatos textuais. E foi por volta do século IV d.C., em razão da facilidade de manuseio do códice, e pelo fato do papiro ser um material muito quebradiço quando dobrado em brochuras, que o *códex* em pergaminho e manuscrito já havia substituído quase que completamente o rolo de papiro.

A evolução do cristianismo coincide com o desenvolvimento do pergaminho e do códice. Segundo Fischer (*Idem*, p.78) as primeiras cópias da Bíblia, que se tornaram tradicionais, foram confeccionadas em códice de velino<sup>13</sup>. Essa prática acabou por assegurar o triunfo do códice de pergaminho e também do formato do livro moderno, que embora tenha sofrido algumas modificações, é copiado até hoje.

De fato o sucesso do códice se deve a facilidade de acesso ao texto que se lê. Seu antecessor, o livro de rolo, além de pesado e difícil de guardar, não permitia ao leitor transitar com agilidade de um trecho para outro da obra, além de não permitir inserção de comentários aos textos, pois o rolo não apresentava margens e para segurá-lo era necessário usar as duas mãos, como já mencionado anteriormente.

Pode-se dizer que a leitura em tela de computador é uma leitura em rolo aprimorada, uma vez que lemos rolando os textos e muitas vezes esses textos, especialmente os publicados diretamente em *web sites* na internet, é compacto, sem separação de páginas. A grande diferença fica a cargo da possibilidade que temos de manipular o texto e escrever em suas margens. Há quem afirme que a leitura em computador é bastante desconfortável, como era a leitura em rolo, uma vez

---

<sup>13</sup> Velino é um tipo de “papel” feito de pele de vitela. Apresenta qualidade superior ao dos demais pergaminhos, pois é mais compacto, liso e acetinado.

que a máquina é pesada e desajeitada. Porém, com os modelos portáteis, cada vez menores, os tablets, *smartphones*, *e-books readers*, essas dificuldades estão sendo sanadas.

Assim como o rolo foi substituído pelo códice e o papiro pelo pergaminho, a leitura oral e pública acabou substituída pela leitura silenciosa, apesar dessa prática ter demorado bastante a acontecer efetivamente. Há uma pequena controvérsia com relação à época exata em que essa prática de leitura surgiu. Manguel (*Op.cit.*, p. 59) afirma que a leitura silenciosa tornou-se um hábito no ocidente apenas no século X e Fischer (*Idem.*, p. 84) diz que essa prática surgiu no século IX, embora já houvesse registros isolados de leitura privada anteriormente.

É importante ressaltar que essa mudança na forma de ler trouxe mudanças para o texto e também para o leitor. Os escritos da antiguidade são um pouco difusos, ou até mesmo enfadonhos, para um leitor do século XXI, pois os textos feitos para serem lidos em voz alta e em público, se diferem muito dos textos feitos para leitura silenciosa. Enquanto a leitura silenciosa privilegia a concentração de quem lê, a leitura oral priorizava a performance do orador e durante algum tempo foi escrito sem separação entre as palavras. Os movimentos do corpo e a entonação da voz eram, sem dúvida, elementos cruciais para a significação do texto. Por essa razão a leitura silenciosa não trouxe consigo apenas hábitos diferentes de leitura, mas também mudou a maneira de construção textual. Assim, o texto que era repetitivo, repleto de divagações, disperso e carregado de informações de pouca importância, tornou-se mais complexo e concentrado. Semelhante fato tem acontecido com o surgimento dos textos eletrônicos e com as publicações literárias na internet. Publicação e leitura virtual não significam apenas digitalização de textos no formato que os conhecemos, mas sim uma nova forma de construção no modo de se fazer literatura, que será discutida mais adiante e nos capítulos que se seguem.

Briggs e Burke (2006, p.68) atestam que a leitura silenciosa era vista como perigosa, pois podia servir como prática de subversão, especialmente quando o ato era praticado pelas classes subordinadas, como as mulheres e “gente comum”, por exemplo. A leitura de textos ficcionais pelas mulheres era discutida habitualmente pelos escritores homens, uma vez que esses gêneros tinham o “poder de despertar emoções perigosas, como o amor.” A inexistência de um intermediário que orientasse o leitor o levaria a buscar por si mesmo o sentido das palavras e, conseqüentemente, fazer suas próprias interpretações acerca do texto, o que para as classes dominantes não era vantagem, uma vez que a leitura pública era direcionada segundo seus interesses.

Semelhante crítica que vemos hoje com relação à televisão e o computador, já foram feitas anteriormente com relação ao surgimento da leitura privada. “As analogias com os debates do século XX sobre a ‘cultura de massa’ e os perigos da televisão são bastante claros e foram apontados há mais de uma geração pelo sociólogo Leo Lowenthal. Atualmente o surgimento da Internet iniciou outra discussão semelhante.” (BRIGGS e BURKE, *Idem*)

É necessário lembrar que a leitura silenciosa foi um grande divisor de águas no modo de ler e modificou profundamente a praxe de leitura no ocidente. A leitura, que era compartilhada e muitas vezes censurada, passou a ser intimista, secreta, sem censuras, permitindo que o leitor se aproximasse dos conceitos discutidos de um modo direto, fazendo suas próprias comparações e referências cruzadas.

A censura imposta à leitura particular pode ter impedido que essa prática se desenvolvesse durante a Idade Média. Excetuando alguns casos isolados, durante o período medieval, a leitura continuou sendo coletiva, mas não somente pública como acontecia na antiguidade. As leituras, geralmente de textos da *Bíblia* e outros textos religiosos, eram feitas pelas famílias nas dependências das casas, nos jardins e nas escolas da igreja, onde os cidadãos aprendiam a ler. Essa prática perdurou até o século XIV, quando a leitura privada e independente tornou-se efetivamente um hábito.

A Idade Média, sem dúvida, foi um grande marco para as práticas de leitura tais como as conhecemos hoje. Não foi somente a leitura silenciosa que surgiu nesse período. O livro, em formato de códice, encadernado, ao qual nossa cultura tanto se apegou, ganhou grande notoriedade nos tempos medievais. Foi também nessa era que o livro ganhou certa aura sagrada. No “*Exeter Book*, uma coleção de textos originados do século VIII, propunha-se a seguinte charada: ‘Qual é meu nome: aos homens sou útil; meu nome é famoso, estou a serviço dos homens, sou sagrado em essência’. A resposta era *livro*.” (FISCHER, 2006, p.135). Régis Debray, citado por Sérgio Bellei (*op.cit.*, pg.15) afirma que “acreditar no livro e acreditar em Deus tendem a tornar-se sinônimos.”

Não é difícil entender porque o objeto livro acabou envolto em uma aura sacra. A leitura na Idade Média era vista como um ato sagrado, pois o ensinamento cristão era disseminado pela leitura, não somente da *Bíblia*, mas também de livros religiosos como o *Livro das Horas*. Esse formato de livro litúrgico manuscrito continha coleções de textos, orações, salmos e ilustrações para serem lidos em determinados horários do dia pelos fieis.

### 1.3. “A galáxia de Gutenberg”

Em quase todas as universidades, a biblioteca ficava no centro do campus. Era o prédio mais importante, um templo delimitado por colunas clássicas, onde a leitura era feita em silêncio: nada de barulho, nada de comida, nenhuma perturbação, no máximo um olhar furtivo para uma paquera em potencial curvada sobre um livro em contemplação silenciosa.

Robert Darnton

No século XI floresceu um intenso comércio de livros. Entretanto, a dificuldade de produzir grandes volumes de textos, só foi resolvida em meados do século XV, com o surgimento da prensa de Gutenberg. Em 1450, em Mainz, na Alemanha, foi impressa a primeira página em tipo móvel de metal, em papel (que surgiu na China em 105 d. C., mas só tornou-se conhecido no Ocidente no século XII, quando apareceu na Itália).

Em certo sentido, a história do papel é história distinta da tipografia, mas é preciso ter-se em conta que a imprensa não teria podido progredir e expandir-se amplamente, se não pudesse dispor do recurso básico que seria o papel. O pergaminho é difícil de manusear, muito caro e de suprimento sobremodo limitado. Os livros teriam permanecido artigo de luxo, se o pergaminho tivesse sido o único meio existente para publicações. O papiro é duro, quebradiço e inconveniente para impressão. A introdução na Europa da fabricação de papel de linho oriunda da China, foi, portanto, condição preliminar importante. (USHER, Apud. MCLUHAN, 1972, p. 211).

Não seria um exagero dizer que o papel, juntamente com a prensa, propiciaram o surgimento da indústria do livro. Segundo Fisher (2006, p. 190) estima-se que em 1500 foram publicados por volta 27 mil títulos que foram reproduzidos em mais de dez milhões de cópias. Em

apenas duas gerações o número de leitores europeus passou de dezenas de milhares para centenas de milhares.

Há quem afirme que a invenção da prensa de Gutenberg foi uma grande revolução. Sem dúvidas o mundo do texto impresso causou uma eminente mudança no mundo da leitura. Embora desde o século VIII os chineses já conhecessem os meios impressos, em forma de blocos de madeira entalhada, foi com o surgimento da tecnologia de Gutenberg que a impressão de textos em massa se frutificou. Segundo Briggs e Bruke (2006, p. 24) “por volta de 1500, haviam sido instaladas máquinas de impressão em mais de 250 lugares na Europa”.

Apesar de toda a modernização causada pelo surgimento da nova tecnologia, os títulos impressos eram cópias das obras já consagradas pelo livro manuscrito, como o primeiro texto publicado que foi um exemplar da Bíblia. Não foram apenas os títulos que foram copiados, mas também os formatos, a maioria dos textos impressos tinha aparência de manuscrito. Por essa razão Roger Chartier (1998, p. 7) atesta que apesar das facilidades que esse novo meio trouxe para o mundo do leitor, como a diminuição no custo do livro, propiciando um maior acesso às obras, “a transformação não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um pós-Gutenberg, baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do *códex*”. A cultura do manuscrito e a cultura do impresso são continuas, pois os formatos de livros eram os mesmos, como o *in-folio*<sup>14</sup>, que existe desde os últimos séculos do manuscrito. Nesse sentido não há mudança de hábito dos leitores, uma vez que as posturas de leitura continuam as mesmas. O que talvez possa ser considerado como revolucionário é o incentivo à leitura privada, haja vista que a posse e o acesso ao livro individual tornaram-se mais populares e factíveis.

Chartier ainda afirma que ao contrário da prensa de Gutenberg, a leitura em meio eletrônico é uma grande revolução, pois as estruturas elementares dos livros e das telas são completamente diferentes. “A inscrição do texto na tela cria uma distribuição, uma organização, uma estruturação do texto que não é de modo algum a mesma com a qual se defronta o leitor do livro em rolo da Antiguidade ou o leitor medieval, moderno e contemporâneo do livro manuscrito ou impresso” (CHARTIER, *Op.cit.*, p.13). Na era da eletrônica o que muda são todos os hábitos do leitor trazendo

---

<sup>14</sup> O formato *in-folio* consiste em dobrar a folha apenas uma vez ao meio, transformando uma folha em quatro páginas. Quando se dobra essa mesma folha duas vezes, originando oito páginas, produz-se o formato *in-quarto*. Dessa maneira o formato *in-oitavo* é formado da dobradura da mesma folha em três, originando dezesseis páginas.

à baila questionamentos como a influência das mídias na postura do leitor, tópicos que serão discutidos mais a frente.

McLuhan (1972, p.133,134) tem uma visão diferente da de Chartier no que diz respeito à prensa de Gutenberg. Para ele a invenção da tipografia é o marco que divide a tecnologia da Idade Média da tecnologia da era Moderna. A diferença entre o leitor da palavra manuscrita e o da palavra impressa é imensa, tanto quanto do homem não-alfabetizado para o homem alfabetizado. Apesar dos “elementos constitutivos da tecnologia de Gutenberg” não serem novos, a aceleração social e pessoal causadas pela invenção da imprensa podem ser comparadas à do “*take-off*” que “é aquele momento decisivo na história de uma sociedade em que deflagra o seu desenvolvimento e este se torna sua condição normal”. (W.W. ROSTOW, Apud. MCLUHAN, *Idem.*). Observa-se que enquanto para Chartier a revolução é feita no plano da estrutura do objeto, para McLuhan ela é feita na estrutura da sociedade, uma vez que a prensa de Gutenberg modificou significativamente o comportamento social, assim como o computador tem influenciado no comportamento do homem contemporâneo. Ambas as posições são igualmente corretas, uma vez que os dois críticos tomam como referência elementos diferentes. Dessa forma pode-se afirmar que uma teoria não invalida a outra, uma vez que os dois críticos discutem a mesma questão, mas a analisa por ângulos diferenciados. Assim, é possível afirmar que no plano da estrutura da sociedade a prensa de Gutenberg foi uma revolução, entretanto no plano da estrutura do objeto a prensa apenas facilitou a divulgação do formato códice já existente e utilizado.

Da mesma forma que a literatura eletrônica tem sofrido preconceitos por parte dos leitores, e principalmente da crítica especializada, o texto impresso também teve sua legitimidade bastante questionada. A Igreja certamente foi um dos maiores disseminadores do preconceito contra a impressão, uma vez que a venda de livro ameaçava seu domínio. Com o mercado de livros em franca expansão, cresceu também o interesse pela alfabetização e pela leitura individual, ameaçando a leitura direcionada que a Igreja propagara até o final da Idade Média.

A despeito dos temores dos eclesiásticos, o livro impresso se firmou como a grande fonte de conhecimento da idade moderna. Nessa perspectiva a oralidade se perdeu, os textos baseados em imagens foram deixados de lado pela história impressa e a leitura coletiva ou pública foi substituída pela leitura individual e intimista. Sem dúvidas que a impressão por tipos móveis deu à literatura ocidental uma grande vantagem com relação às orientais. O sistema de escrita alfabético era muito mais fácil de ser reproduzido em grande escala do que o sistema de ideogramas chinês, japonês e de



outras culturas que utilizassem sistemas de escrita não alfabéticos. Todo esse processo deu margem ao surgimento da produção em massa de livros e de um amplo mercado da leitura.

A leitura privada trouxe consigo questões práticas relacionadas ao ato de ler que se estende até mesmo aos dias de hoje. Ler individualmente propõe práticas e posturas diferentes daquelas usadas na leitura coletiva. Dessa maneira à medida que os acervos de livros particulares aumentavam, os leitores começaram a se preocupar com a comodidade no ato de leitura, achando os grandes volumes difíceis de manusear, transportar e guardar. Nesse contexto, o humanista italiano que instalou sua impressora em Veneza, Aldus Manutius, que desde 1494 já havia começado um ambicioso projeto de publicação dos grandes clássicos gregos e romanos, passou a produzir, a partir de 1501, livros de bolso em formato *in-oitavo*, o qual era a metade do tamanho do já conhecido *in-quarto*. Também com o intuito de atender a uma demanda mercadológica, os livreiros passaram a imprimir títulos mais vulgares em papéis e encadernações mais simples e baratas, criando um comércio de livros populares, que se opunham ao requinte dos livros clericais e acadêmicos.

Fato semelhante acontece com a leitura em meio eletrônico. Visando a comodidade, o leitor recusa-se a trocar o livro pelo computador obrigando o mercado a criar outros caminhos para que a leitura virtual e digital se torne agradável. O *Personal Computer*, conhecido como PC, o primeiro a se popularizar, é grande, pesado demais e só permite leitura em mesa. Os *Notebooks* (também conhecidos por *Laptops*), seguidos dos *Netbooks*, facilitaram essa prática de leitura por serem portáteis, porém ainda não são ideais para leitura, especialmente para quem gosta de ler deitado. Pensando nisso as empresas de informática tem buscado alternativas para agradar o leitor e aumentar de vez as vendas dos *e-books*. A *Apple* lançou em 2010 o *I-pad* e a *Amazon* lançou o *Kindle*, um *e-book reader*, aparelho no tamanho e formato de um livro que reproduz a iluminação de uma folha e possui recursos que facilitam a leitura, permitindo até mesmo a inclusão de comentários.

Os baixos custos dos livros e a possibilidade de substituí-los com facilidade acabaram por transformá-los em ferramenta essencial de estudo e símbolo de intelectualidade, e na metade do século XVI já havia oito milhões de exemplares impressos disponíveis. Esse aumento na produtividade gerou o comércio das letras e os “livreiros-editores,”<sup>15</sup> que passaram a prestigiar não o conteúdo das obras, mas sim o mercado, passando a priorizar a publicação de títulos que garantisse retorno financeiro. “Os livros tornaram-se artigos massificados, cada exemplar era uma

---

<sup>15</sup> Nessa época a função de editor e de vendedor de livro ainda não era separada. Quem editava as obras era o mesmo comerciante que as vendia.

mercadoria, um artigo comercial, uma unidade intercambiável de riqueza econômica como qualquer outro produto básico de consumo”. (FISCHER, 2006, p.200).

O mercado do livro e a capacidade da prensa de reproduzir inúmeros volumes do mesmo livro, não foram visto de maneira positiva de imediato. Como já citado neste trabalho, a leitura é uma hábito construído pela experiência, e a adaptação de um novo modo de leitura requer tempo. Niccolò Perotti (Apud. DARNTON, 2010, p.14), um classicista italiano, ao enviar uma carta a um amigo em 1471, criticou a nova tecnologia de Gutenberg e o novo comportamento social que essa tecnologia estimulava. Segundo Perotti a prensa era capaz de produzir em um mês o que seria manuscrito por várias pessoas em um ano. Essa facilidade em imprimir textos certamente contribuiria para uma queda na qualidade das obras publicadas. Como os textos manuscritos eram difíceis de reproduzir, só eram de fato copiados textos que, segundo ele, tinham alto valor cultural, o que deixou de acontecer com a reprodução em série da prensa.

Percebe-se que no decorrer da história da leitura, e da história da mídia, há sempre uma resistência ao novo meio de difusão do texto. Resistência que tem suas bases calcadas no medo de se perder algo que consideramos importante e que de certa forma nos constitui enquanto indivíduos. Crescemos e aprendemos a ler em livros impressos, assim como o homem medieval havia apreendido o mundo via livros manuscritos e leituras orais, e o homem da antiguidade via leitura pública. Imaginar uma biblioteca inteira guardada em um computador, ao mesmo tempo em que representa a realização de um sonho, gera também um sentimento melancólico. Como viver uma vida sem o objeto livro códice?

A presença física do livro *códex* tornou-se primeiro um símbolo de poder econômico e depois de poder intelectual. No século XVIII havia editoras que publicavam livros encadernados de maneira trabalhada, com papéis e capas especiais para decorar as estantes dos cidadãos mais abastados. E até mesmo nos dias de hoje vemos a estética do livro sendo cultuada. O jornal impresso *O Globo*<sup>16</sup> publicou uma matéria afirmando que a revista *Time* fez uma lista das vinte bibliotecas mais lindas do mundo, e entre elas está o Real Gabinete Português de Leitura, situado no centro do Rio de Janeiro. Um dos critérios para que a biblioteca fosse escolhida como a quarta mais bonita do mundo, além dos elementos arquitetônicos, é “uma parede coberta de livros”. Vê-se que, mesmo em dias de mídias digitais, ainda existe um fascínio e um parâmetro estético envolvendo a cultura do livro *códex*.

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/real-gabinete-portugues-de-leitura-entra-na-lista-das-bibliotecas-mais-bonitas-do-mundo-13417256>. Acesso em: 01 de agosto de 2014.

A partir do século XIX o livro passou a significar não mais somente poder econômico e decorativo, mas também poder intelectual. Esse simbolismo se estende aos dias de hoje. É muito comum assistirmos a entrevistas pela televisão em que o entrevistado é filmado sentado em frente a estantes repletas de livros, visando acrescentar ao cenário um toque de inteligência. “Tão importante é o simbolismo do livro que sua presença ou ausência pode, aos olhos do observador, dar ou tirar poder intelectual a uma personagem” (MANGUEL, 1997, p. 244). Para McLuhan (1964, p.203)

A tipografia influi em todas as fases de desenvolvimento das artes e das ciências, nos últimos quinhentos anos. Seria fácil documentar os processos pelos quais os princípios da continuidade, uniformidade e repetibilidade se tornaram as bases do cálculo, da mercadologia, da produção industrial, da indústria do entretenimento e das ciências. Mas basta apontar que a repetibilidade conferiu ao livro impresso o estranho e novo caráter de um bem de consumo de preço uniforme, o que veio a abrir as portas ao sistema de preços. Além disso, o livro impresso tinha as vantagens da portabilidade e da acessibilidade em relação ao manuscrito.

É importante observar que a variedade de obras publicadas só aconteceu no século XVIII. Entre os séculos XV e XVII, a maior parte das obras impressas e vendidas na Europa era em latim e destinada aos sacerdotes e eruditos. Apenas no século XVIII é que as publicações em latim foram substituídas pelas línguas vernáculas, ficando o latim restrito apenas aos textos acadêmicos e teológicos, que tinham uma tiragem bastante reduzida. O processo de substituição de uma língua por outra sofreu crítica da maioria dos cientistas da época, que julgavam o latim como uma língua de domínio internacional, facilitando a comunicação entre os acadêmicos dos variados países.

No século XVII a leitura coletiva ainda era uma prática, a diferença estava nos títulos que passaram a ser lidos. Os textos religiosos começaram a se tornar cada vez menos frequentes, e as histórias de amor e aventura tornaram-se recorrentes. Foi também nesse século que começaram a surgir às primeiras cópias ilegais, conhecidas hoje como piratarias. Como se vê, a pirataria tão combatida no mundo atual não é um privilégio do homem contemporâneo. Muitos cidadãos de poucos recursos financeiros aqueceram o mercado paralelo de livros, gerando um problema ético, mas incentivando a leitura e a busca do conhecimento como nunca havia se visto na história. Sem

dúvidas o século XVII reconheceu “o ato de leitura como o meio mais importante de ter acesso ao conhecimento, não apenas para a elite culta, mas para toda a sociedade.” (FISCHER, 2006, p. 229).

Para Roger Chartier (2009, p.86), a história da leitura nos mostra que há duas formas de se ler: intensivamente ou extensivamente. A leitura intensiva é repetitiva, lê-se muitas vezes a mesma coisa. Já a leitura extensiva privilegia várias leituras diferentes. Nas sociedades europeias até a metade do século XVIII a leitura era intensiva:

a leitura pessoal encontra-se situada em uma rede de práticas culturais apoiada sobre o livro: a escuta de textos lidos e relidos em voz alta, na família ou na igreja, a memorização desses textos ouvidos, mais reconhecidos do que lidos, sua recitação para si ou para os outros. (...) Mas entre 1750 e 1850, da Alemanha à Nova Inglaterra, uma nova maneira de ler vai se impor. Ela é a leitura de numerosos textos, lidos em uma relação de intimidade, silenciosa e individualmente.

Entre o século XVI e metade do século XVIII, na Europa Ocidental, a leitura era intensiva, uma vez que se liam poucas obras como a Bíblia, livros de devoção e o almanaque. Tais leituras eram feitas, na maioria das vezes, em voz alta e de maneira concentrada. O analfabetismo da maior parte da população, aliado a pouca variedade de livros e aos preços altos, privilegiaram a leitura intensiva. Esse quadro começou a mudar a partir da segunda metade do século XVIII, quando o livro começou a se popularizar. Com as inovações tecnológicas e o aumento na produção de papel, os livros passaram a ser produzidos em maiores números, tornando-se mais baratos e variados. Como consequência disso, os hábitos de leitura da população mudaram, a leitura deixou de ser coletiva e passou a ser individual e silenciosa.

A grande variedade de publicações que invadiu o mundo da leitura transformou a concentração no ato de ler em leitura superficial. O leitor deixou de se aprofundar nos textos para buscar um pouco de tudo. Se a crescente publicação de livros tornou o leitor mais disperso, imagine o que a infinidade de informações disponíveis na rede virtual é capaz de proporcionar. O que se vê na contemporaneidade é quase uma relação especular com outro momento da história.

No século XIX, a cultura da leitura oral como prática dominante já havia se tornado completamente obsoleta. O livro impresso tornara objeto de privacidade e silêncio. A prática de ler

em silêncio e individualmente criou interesse pela alfabetização gerando um grande empenho em investir em escolas. Foi a partir desse período que a leitura mudou seu *status* de concentração do conhecimento para acesso a mais informação. A leitura tornou-se mais fácil e recorrente. Não apenas os livros ficaram mais acessíveis, mas também o surgimento da iluminação a gás facilitou as condições de leitura. Estava instaurado definitivamente o mercado do livro. Os editores, que anteriormente editavam e também vendiam, passaram a se preocupar apenas com a publicação dos textos, tendo como foco dois mercados distintos: a grande elite, disposta a pagar preços altos por uma literatura de qualidade e uma classe menos favorecida, que preferia textos intelectualmente limitados.

Nesse período emergiu no mercado literário os Folhetins, textos que eram publicados em capítulos nos jornais impressos da época. Tendo como objetivo atrair novos leitores para o jornal, o Romance de Folhetim foi um grande propagador das ideias burguesas e o grande precursor da união literatura e jornalismo que prevalece até hoje. Interessados em conquistar novos “clientes”, principalmente os do sexo feminino, os jornais passaram a criar seções de variedades que pudessem despertar a atenção de pessoas que não mais se dispusessem a ler pesados artigos sobre política.

Após a revolução francesa, a nobreza passou a assumir um papel secundário no panorama mundial. A nova ordem era o poder pelo dinheiro, como diz Tinhorão, “os privilégios de sangue eram substituídos pelo privilégio do dinheiro”. (TINHORÃO,1994, p.18). Os jornais que até então escreviam seus textos destinados a um público de nobres, precisava se ajustar a nova ordem.

O francês Émile Girardin foi o primeiro a publicar em 1836 o seu folhetim *La presse a dois sous*, sendo seguido por Eugène Sue, que em 1842 publicou *Os mistérios de Paris*, no *Journal des Débats*, abrindo as portas para grandes nomes da literatura universal como Victor Hugo e Balzac, e no Brasil para os romancistas do século XIX, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e outros. “Na verdade, muitas das mais famosas obras literárias de ficção da época chegavam a público, pela primeira vez, por meio de jornais diários ou revistas semanais ou mensais”. (FISCHER, *Idem.*,p. 262).

Como a ideia de se escrever em capítulos veio da necessidade de se conseguir novos assinantes para os jornais, publicar um capítulo por semana, ou por mês, forçaria o assinante a renovar sempre a sua assinatura na ânsia de conhecer o desfecho da história. A literatura tornara-se mercadoria, fazendo parte da indústria cultural.

O conceito de indústria cultural foi usado pela primeira vez em 1947 pelos alemães da Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Max Horkheimer. Entretanto, para [Anamaria Fadul](#) (2011, pg. 56) a comunicação de massa é uma característica observada anteriormente, no século XIX.

Uma das primeiras formas de comunicação de massa mediadas por um veículo é identificada com o jornal diário. Percebe-se que existe aí uma outra realidade em ação, interferindo profundamente em toda a sociedade. Com o jornal diário, surgiram concomitantemente a caricatura, a fotografia e, um pouco mais adiante, o cinema.

Sem dúvidas que no século XX a comunicação de massa ganhou força, principalmente com o advento do rádio e da televisão, entretanto é inegável que a indústria da cultura iniciou no século XIX. Teixeira Coelho (2003, p. 6,7) corrobora com a afirmação de Fadul atestando que a indústria cultural surgiu com os primeiros jornais e com o romance de folhetim, “uma arte fácil que se servia de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época (mesma acusação hoje feita às novelas de TV).” Porém a cultura de massa<sup>17</sup> só se consolidou na segunda metade do século XIX com a formação de um sistema cultural que englobava além do jornal e do folhetim também o teatro de revista, a opereta, o cartaz, dentre outros produtos. Sem dúvidas foi nesse período que a literatura, por exemplo, perdeu sua aura sagrada para tornar-se um produto lucrativo, como já afirmado acima. Entretanto, não se pode confundir indústria cultural com baixa qualidade artística, embora para muitos críticos essas duas coisas sejam indissociáveis. Segundo Arlindo Machado (2010, p.24):

---

<sup>17</sup> É importante ressaltar que Teixeira Coelho diferencia indústria cultural dos meios de comunicação de massa e cultura de massa. Para ele “ uma porta de entrada para o assunto pode ser o das relações existentes entre a "indústria cultural", os "meios de comunicação de massa", e a "cultura de massa", expressões hoje comuns e que fazem parte obrigatória de todo discurso sobre esta área. À primeira vista, essas expressões tendem a colocar-se como sinônimas, ou parecem apresentar-se de tal modo que, quando uma é mencionada, as duas outras se seguem automaticamente. Não é assim. Vejamos as relações entre "meios de comunicação de massa" e "cultura de massa". Tal como esta é hoje entendida, para que ela exista é necessária a presença daqueles meios; mas a existência destes não acarreta a daquela cultura. A invenção dos tipos móveis de imprensa, feita por Gutenberg no século XV, marca o surgimento desses meios — ou, pelo menos, do protótipo desses meios. Isso não significa, porém, que de imediato passe a existir uma cultura de massa: embora o meio inventado pudesse reproduzir ilimitadamente os textos da época, o consumo por ele permitido era baixo e restrito a uma elite de letrados”. (COELHO, 2011, p. 5)

... os intelectuais de formação tradicional resistem á tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. (...) para esses intelectuais, falar em criatividade ou qualidade estética a propósito da produção midiática só pode ser uma perda de tempo.

Os defensores da artemídia, entretanto, costumam ser menos arrogantes e mais espertos. Eles defendem a ideia de que a demanda comercial e o contexto industrial não necessariamente inviabilizam a criação artística, a menos que identifiquemos a arte como artesanato ou com a aura do objeto único.

Desde os primórdios da história da humanidade, os homens são criadores. Criadores de objetos, de técnicas, tecnologias e artes. Muitas coisas foram construídas, utilizadas e descartadas em função de outras. Com a arte ocorreu o mesmo. Muitas formas artísticas nasceram e caíram em desuso como afirma Walter Benjamin (2007). Segundo esse autor a tragédia grega apareceu para morrer com os gregos e reaparecer apenas muitos séculos depois apenas sob o formato de regras. Assim, com a evolução das técnicas artísticas, novos formatos de arte foram surgindo e “na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*.”

#### 1.4. O mundo na ponta dos dedos



18

O mundo visível já não é mais uma realidade  
e o mundo invisível já não é mais um sonho.

W. Butler Yeats

---

<sup>18</sup>Imagens disponíveis em:

<http://www.nocturnar.com/forum/ciencia/604509-chips-humanos-controlar-medicamentos.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2012;

[http://www.pipocadebits.com/2008\\_12\\_01\\_archive.html](http://www.pipocadebits.com/2008_12_01_archive.html). Acesso em 23 de fevereiro de 2012;

<http://www.apple.com/br/accessibility/ipad/vision.html>. Acesso em 23 de fevereiro de 2012.

Para se falar da leitura no mundo contemporâneo, é preciso que conheçamos o mundo dos aparelhos eletrônicos, que acabaram por originar o computador. Da prensa de Gutenberg ao computador o que muda é a tecnologia, que de analógica passa a ser digital, ou seja, de uma representação física passa para uma representação matemática. É todo um mundo diferente que se abre para o homem pós-moderno.

Esta peculiaridade, que encerra a era mecânica das fases individuais e das funções especializadas, comporta uma explicação direta. Enquanto todas as tecnologias anteriores (exceto a fala em si) constituíam, com efeito, extensões de alguma parte do corpo, a eletricidade pode ser considerada como a extensão de nosso próprio sistema nervoso central, incluindo o cérebro. Nosso sistema nervoso central é um campo unificado sem segmentos. (MCLUHAN, 1964, p. 277)

Nesse sentido, os aparatos eletrônicos funcionam como objetos abstratos, com funcionamentos internalizados. Vilém Flusser (2008, p.15), um dos mais importantes críticos sobre a cibercultura, afirma que estamos vivendo o fim da linearidade textual. A informação que antes chegava até nós via texto escrito, agora nos chega via fotografias, filmes, vídeos, computadores, televisões, “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas por pontos.”

A história do mundo eletrônico começa no ano de 1837 quando o britânico Charles Wheatstone, em parceria com William Cooke, inventou o telégrafo. Esse primeiro modelo era baseado no eletromagnetismo, no qual agulhas apontavam para símbolos alfabéticos. Entretanto, no ano seguinte, o norte-americano Samuel Morse inventou um código de pontos e traços que permitia a leitura a uma velocidade de aproximadamente 40 palavras por minuto, substituindo o modelo eletromagnético de Wheatstone e Cooke. Morse também foi o pioneiro na instalação da primeira linha telegráfica, em 1844, que ia de Washington a Baltimore. Assim como qualquer mídia o telégrafo, quando surgiu, foi visto com desconfiança. Houve quem criticasse a veracidade das informações transmitidas via fios elétricos. Briggs e Burke (*Op.cit.*,p.152) afirmam que a revista de humor londrina *Punch* já havia reclamado das lorotas transmitidas pelo telégrafo: “Que mentiras horríveis pelo fio elétrico/ São lançadas! Que falsidades trazem seus choques!”



Desconfianças à parte, o telégrafo foi uma das invenções mais significativas no que tange aos avanços tecnológicos do século XIX e XX, e no ano de 1861, os cabos telegráficos já cruzavam o Atlântico e atravessavam a América. Foi com a telegrafia que o mundo pôde conhecer a simultaneidade das informações. Notícias que antes precisavam atravessar o atlântico em navios, ou percorrer quilômetros em um trem até chegarem ao seu destino, passaram a ser imediatas via telégrafo. O aparelho de Wheatstone propiciou uma comunicação instantânea entre as diferentes nações do mundo.

Em 1876 o norte-americano nascido na Escócia, Alexander Graham Bell, patenteou um aparelho que mais tarde viria a ser conhecido como telefone. O telefone, assim como o telégrafo, também era baseado em um sistema elétrico, e o sucesso de Bell foi fruto de suas tentativas para torná-lo um meio mais eficiente, pois o telégrafo, apesar de estar em uso há mais de 30 anos, era um meio que só permitia o envio de uma mensagem por vez.

Mal o telefone apareceu e as críticas a ele começaram a surgir. Mas apesar de ter sido “recebido no início com incredulidade, no século XX o telefone viria a se tornar uma ‘necessidade’ para muitas pessoas, tanto no trabalho quanto em casa – na realidade, mais tarde, com o celular, também na rua” (BRIGGS e BURKE, *Op.cit.*, p.147).

Embora a primeira mesa telefônica tenha sido instalada em 1878 nos Estados Unidos e a primeira estação tenha sido inaugurada em 1879 em Londres, o uso do telefone pela população não aconteceu antes de 1896, quando foi criado o sistema de discagem por números.

Em 1887 o alemão Henrich Hertz, baseado na teoria da existência de ondas eletromagnéticas de James Maxwell, comprovou a teoria do cientista inglês a partir de um experimento que fez saltar faísca do ar que passava entre duas bolas de cobre. Estava dado o primeiro passo para a criação do rádio. O italiano Guglielmo Marconi foi quem passou a industrializar o aparelho por volta de 1897, quando fundou a empresa *Wireless<sup>19</sup> Telegraph and Signal Company*.

A princípio o rádio era usado como um telégrafo sem fio, só mais tarde entrou nas casas e tornou-se um meio de entretenimento e informação. Por volta de 1919 iniciou-se a chamada “Era do Rádio”, uma consequência da ampliação das tecnologias de transmissão. Durante esse período, que durou cerca de 30 anos, o rádio foi o principal meio de comunicação, apresentando ao público uma

---

<sup>19</sup> Nota-se que nessa época a palavra *Wireless* (sem fio) começou a ser utilizada inaugurando um processo que se tornaria mais que uma simples prática social, mas sim um símbolo do homem do início dos anos 2000. Nos dias de hoje as informações que chegam a nós são praticamente todas via *Wireless*.

grande variedade de músicas, comédias, shows de variedade e até mesmo novelas, um desdobramento das narrativas folhetinescas do século XIX, que se tornaram uma das principais programações da televisão no século seguinte.

Tanto a televisão quanto o cinema só existiram graças à invenção da Câmera Escura<sup>20</sup> e, conseqüentemente, da fotografia. Pode-se dizer que essas duas mídias iniciaram um processo de hibridização da arte ao fundir em um só aparelho imagens, sons e até mesmos textos escritos. Segundo Briggs e Burke (*Op.cit.* p. 168) a primeira imagem em movimento data de 1872 e foi feita por Eadweard Muggeridge para o governador da Califórnia. Nela Muggeridge mostrou cavalos trotando e “provou que um cavalo, ao trotar, por vezes ficava com todas as patas fora do chão.” E depois de muitas experimentações, em 1927 a *Warner Brothers* exibiu o primeiro filme sonoro, *O cantor de jazz*, um pouco antes do início da comercialização da televisão. Estava finalmente instaurada a era dos conceitos multimidiáticos.

Como acontece com a maioria dos meios de comunicação, o telefone não exterminou o telégrafo, o rádio não exterminou a televisão, assim como a internet não exterminou nenhum deles. É McLuhan quem afirma que os meios não se aniquilam, eles co-existem, se interpenetram e nesse sentido vemos o computador como uma compilação de todos os meios em um só. Através dos computadores, *tabletes*, *e-readers* e da rede da *web*, é possível enviar mensagens instantâneas como em um telégrafo; ouvir a voz de alguém distante como em um telefone; escutar música e informações como em um rádio; assistir a um filme como em um cinema; ver uma fotografia; assistir um programa de variedades transmitido pela televisão; ler um livro.

A segunda guerra mundial foi um dos maiores incentivos para o desenvolvimento dos computadores. Buscando criações de novas armas mais inteligentes, o primeiro computador realmente eficiente foi criado em 1944 pela Universidade de *Harvard* e ganhou o nome de *Mark I*. Entretanto, o *Mark I* foi logo substituído em 1946 pelo ENIAC (*Electrical Numerical Integrator and Calculator*), que era 1000 vezes mais rápido que qualquer outra máquina que já havia existido até então.

Apesar da inovação, essas máquinas eram muito grandes e pouco funcionais, forçando assim a indústria dos eletrônicos a descobrirem uma forma de miniaturizá-las. Foi em 1954 que a *Texas*

---

<sup>20</sup> A Câmera Escura foi um aparelho inventado no início do século XIX - que tinha como base teórica os princípios óticos – que propiciou o surgimento da fotografia. Seu formato básico tem como fundamento uma caixa com um buraco central em uma de suas faces por onde passa uma luz de uma fonte externa a ela, atingindo uma superfície interna onde se reproduz a imagem invertida.

*Instruments* começou a comercializar pequenos *chips* de silício. Para Briggs e Burke (*Op.cit.*, p.275) “com o advento do circuito integrado, um chip de silício de um sexto por um oitavo de polegada, contendo 2.250 transistores miniaturizados, tinha agora a mesma potência do Eniac, que ocupava uma sala inteira.” A invenção dos *chips* abriu as portas para a revolução tecnológica, e em 1970 a Intel introduziu no mercado o *chip RAM*<sup>21</sup> que possibilitou uma substancial diminuição dos custos do componente de memória, permitindo assim o surgimento dos computadores pessoais, os PCs.

Como não poderia deixar de ser, assim como aconteceu com outros aparatos criados pelo homem no decorrer da história, os PCs foram recebidos com muito preconceito e antipatia. Eli Noam (Apud. BRIGGS; BURKE, *Op.cit.*,p.280) afirma que os computadores pessoais foram “um dos produtos de consumo mais antipáticos jamais criados desde o uniciclo”. Entretanto, com o seu constante uso e com as facilidades proporcionadas pelos PCs, os meios eletrônicos ganharam o gosto popular e tornaram-se instrumentos indispensáveis na vida do homem contemporâneo.

Por volta de 1990 a ideia de uma rede que possibilitaria a comunicação entre computadores à distância, e em tempo real, começou a ganhar notoriedade. Mas foi entre 1993, 1994 que ocorreu o surgimento da Internet tal como a conhecemos hoje. Uma rede que era dedicada apenas às pesquisas acadêmicas acabou por tornar-se uma rede aberta possibilitando o acesso de todos. Estava instaurada a *World Wide Web* (Rede Mundial). E com a *Web* surgiu um novo mundo, o mundo virtual.

Vivemos na era da Cibercultura que segundo André Lemos (2003, p.11) é um termo

recheado de sentidos mas podemos compreender a cibercultura como a forma sociocultural que emerge da relação simbiótica entre a sociedade, a cultura e as novas tecnologias de base micro-eletrônica que surgiram com a convergência das telecomunicações com a informática na década de 70. Antes de ser uma cultura pilotada (de *kubernetes*, cibernética) pela tecnologia, trata-se, ao meu ver, de uma

---

<sup>21</sup>“Memória RAM é um sistema de armazenamento de dados. RAM significa Random Access Memory, Memória de Acesso Aleatório, em inglês, e esta nomenclatura se deve ao fato de que o sistema acessa dados armazenados de maneira não-sequencial, ao contrário de outros tipos de memória. A memória RAM é volátil, ou seja, não grava de modo permanente os dados nela contidos. Quando a alimentação do sistema é cortada, tudo que foi guardado é perdido. O sistema é bastante útil para o processamento de dados, pois disponibiliza espaço para informações cruciais, que podem ser acessadas de maneira quase imediata, ao contrário de outras formas de armazenamento, como discos rígidos, CDs ou DVDs. O sistema operacional, assim como aplicativos e dados em uso são armazenados na memória RAM, permitindo que o processador trabalhe estas informações rapidamente”. (Informação disponível no site: <http://www.tecmundo.com.br/memoria-ram/918-o-que-e-memoria-ram-htm>. Acesso em 12 de março de 2012).

relação que se estabelece pela emergência de novas formas sociais que surgiram a partir da década de sessenta (a sociabilidade pós-moderna) e das novas tecnologias digitais. Esta sinergia vai criar a cibercultura.

É inegável a importância das tecnologias na vida do homem contemporâneo. Ela, em todas as suas formas, tornou-se uma extensão do homem. O acesso imediato à informação nos aproximou do mundo e tem nos proporcionado inúmeros benefícios. “Acessar, em tempo real, informações sobre quase tudo que existe no mundo e poder estabelecer contato direto com as fontes de informações, representa uma drástica mudança de paradigma na sociedade humana.” (VILLACA, 2006, p.03). Se o mundo ganhou uma nova dimensão, a literatura, que é uma representação do homem, acompanhou essa mudança. A arte se faz com os meios de seu tempo, e nesse sentido as artes midiáticas são a expressão da criação artística atual exprimindo a sensibilidade e o conhecimento do homem do início do terceiro milênio, como afirma Arlindo Machado (2010, p. 10).

Assim como o texto impresso revolucionou o mundo da literatura, o texto digital tem influenciado significativamente as práticas de leituras do homem contemporâneo. Com o surgimento do livro digital e da internet, os atuais paradigmas textuais têm passado por modificações. A cada dia surge no ciberespaço novas possibilidades de criações literárias, como as e-poesias, contribuindo para a formação de um leitor com um perfil diferente do tradicional leitor de texto impresso. Não nos posicionamos mais como meros leitores diante das *home pages* da internet. Agora devemos, para que haja sentido, ver e interagir com a obra. Esse agir se dá através da interatividade digital, como o clicar em ícones ou interferir diretamente na obra. Podemos, também, manipular as formas midiáticas, como som, imagem e texto. Somos não mais leitores apenas, mas exploradores, navegadores, num mundo de infinitas possibilidades. A ação não obedece a caminhos determinados e lineares, mas pode ser feita por desvios, conexões, adições, por meio dos *links*, como um passeio pelo espaço cibernético. Tornamo-nos um “*flâneur* digital”, o “*ciberflâneur*,” como afirma André Lemos (2008, p.70). Esses caminhos virtuais não lineares que vêm formando o leitor contemporâneo, embora rompa com os paradigmas literários dominantes e consagrados, não é menos importante e também não peca por “menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural” (TORRES, 2003).

A realidade virtual transformou nossa visão de mundo, o que parecia ser um sonho tornou-se realidade. A virtualidade diminuiu as distâncias no mundo. Hoje nos comunicamos com todas as

partes do planeta, acompanhamos fatos em tempo real e acessamos informações imediatas de qualquer meio eletrônico<sup>22</sup>. Nosso momento é marcado pelas tecnologias digitais e muitos intelectuais e críticos literários atestam que no mundo tecnológico não há espaço para a literatura.

É preciso ressaltar que a tecnologia não é um privilégio do mundo moderno. Como já referido anteriormente, desde que o homem primitivo criou seu primeiro instrumento de caça, e seu primeiro utensílio doméstico, que vivemos no mundo da tecnologia. O papiro, o pergaminho, o livro em formato rolo, o ábaco são exemplos de tecnologias da antiguidade que foram aos poucos sendo substituídas por outras mais eficientes. A Era Moderna certamente acentuou a simbiose entre homem e máquina, e os aparatos mecânicos e digitais tornaram-se uma extensão do ser humano, mas como afirma Steven Johnson (Apud. VILLAÇA, 2002, p.13) “a vida de Leonardo da Vinci ou de Thomas Edison bastaria para nos convencer de que a mente criativa e a mente técnica coabitam de longa data.” Nesse sentido é falacioso e exagerado atribuir à tecnologia a morte da arte ou da literatura. A história nos mostra que o processo de leitura sofreu mudanças ao longo dos tempos e que a tecnologia sempre existiu. Da leitura de nós à leitura em *e-readers*, a literatura passou por várias transformações, se adaptando as mídias de leitura. Os textos épicos e as tragédias, tão populares na Grécia antiga, caíram em desuso, tornando-se gêneros não muito apreciados pelos leitores modernos. Por outro lado, novos gêneros surgiram como o romance, o conto e a crônica que certamente foram também recebidos com desconfiança.

É notável que exista uma dificuldade de assimilação do homem contemporâneo em incorporar os modos eletrônicos aos seus hábitos cotidianos. Ficamos maravilhados com as facilidades do mundo virtual, mas ainda nos prendemos a velhos modelos e passamos pelos mesmos embaraços que os leitores do século XV quando se viram frente aos textos impressos. Segundo Paulo Leminski (2003):

O vídeo texto com certeza é pelo menos um suporte material de uma parte considerável importantíssima da poesia do ano 2000. O vídeo texto é o poema vivo, o poema que leva um minuto rodando como se fosse, por exemplo, aquelas marcas de entrada do programa da Globo. A palavra dá uma cambalhota e gira. Eu, depois que assisti uma sessão, inclusive com poemas meus, passados para vídeo

---

<sup>22</sup> Por meios eletrônicos nos referimos aos *Personal Computers (PCs)*, *Notbooks*, *Netbooks*, *Tablets*, *Palmtops*, *E-readers* e todos os demais aparelhos que possibilitem ao leitor estabelecer uma interação com os multimeios.

texto pelo Julio Plaza, eu sai de lá perplexo e disse assim para mim mesmo: como é que eu vou voltar pro papel agora.

Robert Darnton (2010, p.15) afirma que “o futuro, seja ele qual for, será digital. O presente é um momento de transição, onde modos de comunicação impressos e digitais coexistem e novas tecnologias tornam-se obsoletas rapidamente.” Vamos aos poucos nos encontrando no ciberespaço e nos tornando parte da cibercultura.

Atualmente o que se vê é um crescente número de hábitos de leitura relacionados ao mundo virtual. Ler em um computador, em um *tablete*, em um *e-reader* ou até mesmo na tela de telefones celulares é uma prática que tem se tornado cada vez mais usual. Na medida em que essa prática cresce, cresce também a preocupação com o futuro da literatura, especialmente com o futuro da leitura em livros impressos. Entretanto, historicamente, as manifestações literárias que se davam por meio dos textos manuscritos e orais, não desapareceram a partir do século XV quando surgiu a prensa e o livro impresso, as três formas co-existiram por um longo período, e apesar de ser menos usual nos dias atuais, a literatura oral continua viva. O que se vê no processo de transição do texto impresso para o eletrônico é quase uma relação especular com o passado. Assim como as obras impressas copiaram as obras manuscritas, os livros eletrônicos tendem a copiar os livros impressos e a transformação da nossa sociedade impressa para a digital se dará de forma gradual, o que não significará o fim da literatura. Ao contrário do que muitos querem crer, os *e-readers* não significam o fim da leitura, mas sim uma mudança no comportamento do leitor, que passará a se relacionar com os textos de outras formas, alterando a noção que se tem de literatura.

O teórico germânico Sigfried Schmidt (1990, p. 5) entende que “a transformação dos estudos literários em texto - estudos em conjunto com uma expansão de fenômenos temáticos a partir de textos literários para outros produtos de mídia (filmes, vídeos, publicidade rápida, etc) transformou os estudos literários em um tipo específico de estudos de mídia...”<sup>23</sup> Para Adalberto Müller e Erick Felinto (2009, p.9)

---

<sup>23</sup>*The transformation of literary studies into text – studies together with an expansion of thematic phenomena from literary texts to other media products (films, videos, advertisement spots etc.) transformed literary studies into a specific kind of media studies...*

Hoje já não é muito difícil perceber como os suportes do papiro e do livro colaboram para a determinação de processos de criação e leitura inteiramente diversos. Focando sua atenção exclusivamente sobre o problema da interpretação e do conteúdo, os estudos literários aboliram o “corpo” da literatura. Mas o surgimento de novos suportes tecnológicos (como o hipertexto, por exemplo) criou condições culturais para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a materialidade do texto. De fato, nas experiências literárias de Mallarmé ou, em nosso contexto, dos concretistas, podemos identificar já um interesse especial pelos determinantes gráficos da página, pelas tipografias e texturas, pela distribuição dos signos em seus suportes. A experiência da poesia já nos mostrava que a dimensão hermenêutica compunha apenas uma parte dos processos de criação e recepção das obras.

Nessa perspectiva amplia-se o conceito de literatura para além das fronteiras do texto escrito uma vez que a literatura é também um estudo das mídias. Schmidt atesta que as atividades literárias estão relacionadas entre si, a recepção, produção, distribuição e processamento são partes integrantes do sistema literário, não podendo ser excluídos dos processos de estudos acerca do mundo literário. A forma como os gregos, os romanos, os egípcios e os medievais liam estava intimamente ligados ao sistema literário e as práticas de leitura. A forma como os modernos leem também é indissociável das mídias. Como já discutido anteriormente, a leitura silenciosa e individual tal como a conhecemos hoje, só foi possível a partir do suporte livro, leve, barato e fácil de manusear. Assim não há como isolar os objetos de estudos da literatura, pois eles se apresentam a partir da forma com que foram constituídos, tornando os suportes imprescindíveis para a apreensão dos conteúdos, uma vez que o primeiro é um complemento do segundo.

Retomando a afirmação de Kittler (1999, p.xxxix) de que “Os meios determinam nossa situação”, Pode-se assegurar que são eles quem determinam o imaginário de uma época. Briggs e Burke (2006, p.83) afirmam que não seria um exagero atribuir o sucesso da Reforma de Lutero ao aparecimento da impressão gráfica. Uma vez que seus escritos já haviam sido reproduzidos e quatro mil cópias já haviam sido vendidas, de nada adiantaria se a igreja católica tivesse queimado Lutero sob a acusação de heresia, pois suas ideias continuariam chegando à nação alemã graças à era da “reprodutibilidade técnica”.

A era das tecnologias digitais tem afetado diretamente a literatura contemporânea. A internet tem possibilitado a interatividade entre leitor e autor. O leitor virtual é disperso e não quer apenas ler, mas também interagir com a obra e se transportar pelos hipertextos, tendo a possibilidade de navegar por infinitos textos simultaneamente. Por essa razão, os textos virtuais exigem mais agilidade do que os textos impressos, propiciando o surgimento de novos gêneros literários, como as e-poesias. Orozco-Gomez (2001,p.5) afirma que “o texto escrito requer uma abstração que faz com que a linguagem escrita, mas especificamente a palavra, passe primeiro pela razão para depois aguçar os sentidos. Ao contrário da linguagem visual que se conecta de forma automática aos sentidos através da visão.” Esse processo acaba por dificultar a leitura de textos extensos pela internet e propicia o surgimento de textos mais concisos e híbridos. Segundo Ivete Walty (2001, p. 90):

Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais, tornam-se signos abertos à decodificação. Nesse sentido, reitera-se, a recepção desses bens simbólicos pode ser vista como leitura, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto. Pode-se, pois, ler o traçado de uma cidade, a moda, o corpo humano em suas várias posturas, um filme, um livro. Colocar imagem e escrita em campos opostos e excludentes é, no mínimo, ingenuidade, já que, mesmo à nossa revelia, tais códigos se encontram em constante interação.

E segundo Olinto e Schollhammer (2002, p.16):

A literatura hoje não preserva a ilusão clássica da pureza dos gêneros, nem da romântica da autonomia criadora do espírito, mas encontra-se sempre hibridamente articulada em contato com gêneros não-literários e com meios de comunicação e expressão não-discursivos. Nesse sentido, o hibridismo é hoje o fundamento e a regra para o escritor e não a exceção.

Tomando o hibridismo como fenômeno cada vez mais constante na literatura, vê-se que os textos eletrônicos não são apenas um gênero literário ou um meio de propagação de um gênero, mas sim uma prática cultural, uma vez que não somente abarcam o fazer literário da modernidade, mas também representam o homem contemporâneo inserido nesse jogo cultural artístico. Vivemos na



sociedade das imagens, e por isso o mundo moderno não aceita mais a monocromia como afirma Flusser (1997, p.21):

Nosso ambiente se satisfaz com as cores, que dia e noite, no público e no privado, gritam e sussuram, reclamando nossa atenção. Nossas meias e nossos pijamas, conservas e garrafas, mostradores e cartazes, livros e mapas, bebidas e sorvetes, filme e televisão, tudo é in *Technicolor*. (...) Nós somos irrigados por cores cheias de significados, nos programam com cores. Elas são um aspecto do mundo codificado, no qual temos que viver.(Tradução minha)<sup>24</sup>

Nesse sentido a literatura se vê no mesmo caminho, abarcando a totalidade dessa modernidade em *technicolor*, misturando cores, linguagens e conceitos. Heterogeneidade parece ser a palavra de ordem do novo universo que se desvenda. A literatura eletrônica atravessa palavras, linguagens visuais e sonoras, movimentos corporais, atribuindo a esses elementos o mesmo valor, propiciando uma significação que se revela a partir do entrecruzamento dessas linguagens, de novos espaços, novas posturas sociais e corporais.

Como já foi mencionado neste trabalho, o ato de ler envolve muito mais que o simples deslizar de olhos sobre o objeto de leitura, ele denota uma prática social. Ler, para alguns povos, demandava esforço físico, trabalho corporal, para outros momentos de relaxamento e de confraternização. Os atos de leitura estão envoltos em movimentos corporais e sociais desde a prática antiga de segurar as tabuletas de argila para leitura pública; o desenrolar dos rolos de pergaminho pelos Gregos e Romanos; o movimento de mudança de páginas do códex dos povos medievais e modernos, que transformaram a prática de leitura em um ato individual e privado; aos atos contemporâneos de ler no computador, usando o *mouse*, abrindo janelas, clicando em ícones, usando o teclado e controlando sons, com a ponta dos dedos é possível descobrir o mundo, “ao apertar as teclas da minha máquina, toda minha existência se concentra sobre as pontas dos meus dedos, estou no mundo por intermédio das pontas dos meus dedos. Devo, ao inventor das teclas e ao produtor da máquina, esta minha liberdade” (FLUSSER, 2008, p.35,36).

---

<sup>24</sup> *Unsere Umgebung ist Von Farben erfüllt, welche Tag und Nacht, in der Öffentlichkeit und im Privaten, kreischend und flüsternd, unsere Aufmerksamkeit erheischen. Unsere Strümpfe und Pyjamas, Konserven und Flaschen, Auslagen und Plakate, Bücher und Landkarten, Getränke und Ice-creams, Filme und Fernsehen, alles ist in Technicolor.(...) Wir werden von bedeutungsvollen Farben berieselt, man programmiert uns mit Farben. Sie sind ein Aspekt der kodifizierten Welt, in der wir zu leben haben.*

Segundo Adalberto Müller (2011, p.114) quando nos relacionamos com as mídias elas são como “amputações”, ou seja, as usamos como se fossem extensões de nosso corpo, mas fingimos que elas não estão ali, não as aceitando como parte de nosso corpo. Nesse sentido “ao invés de percebermos as mídias (os meios), percebemos o seu conteúdo e a ele damos toda a importância. Esse é o sentido da famosa frase “*the medium is the message*” (o meio é a mensagem), que deve ser entendida a partir do pólo do sujeito (‘o meio’), e não do objeto (‘a mensagem’)”.

Partindo dessa perspectiva pode se afirmar que a literatura digital é um produto das mídias das quais ela se vale. Todo o processo de hibridismo presente nos e-textos são recorrentes dos suportes disponíveis para que esses textos se façam híbridos. A comprovação disso é que a idealização da poesia visual é muito anterior ao surgimento dos recursos multimídia, como veremos no capítulo três, entretanto, a concretização dos poemas verbivocovisuais, só foram possíveis, com o surgimento dos aparelhos multimidiáticos, ou seja, há uma relação de interação entre autor e leitor com os recursos tecnológicos que determinam a construção de uma poética eletrônica.

É importante ressaltar a importância do espaço no texto digital uma vez que esse texto não se caracteriza como mera transferência do texto impresso para o virtual, ele apresenta características próprias que o definem como um texto abstrato, um mundo de espaço matemático e imaterial. Enquanto o espaço para os escritores do texto impresso se limitava ao papel, para o escritor virtual esse espaço é ilimitado, pois é o espaço do *software*, portanto infinito. Reside aí a grande diferença entre o mundo impresso e o digital. Os concretistas, como já mencionado anteriormente, já sonhavam em unir sons, imagens e letras em um só texto, mas esbarravam nas fronteiras impostas pelo espaço limitado do papel, que foram abolidas no espaço da virtualidade.

Para Flusser (2007, p.30) o mundo moderno é matemático, as imagens e as letras são matemáticas, “o que está em jogo são os equipamentos técnicos que permitem apresentar nas telas algoritmos (fórmulas matemáticas) em forma de imagens coloridas (e possivelmente em movimento).” Esse fenômeno é reflexo do “universo das imagens técnicas”, que existe a partir do código binário. As letras não são letras, como em uma máquina de escrever, mas são combinações numéricas, que decodificadas por um programa de computador tornam-se letras. Brincando com esse conceito, no poema abaixo, postado na sexta-feira 17 de Fevereiro de 2006, [Victor Az](#)<sup>25</sup> joga com os números e escreve um soneto usando o código binário como se quisesse mostrar ao leitor a verdadeira linguagem por trás dos textos digitais.

---

<sup>25</sup> Disponível em: [www.concretismo.zip.net](http://www.concretismo.zip.net). Acesso em 24 de março de 2012.

001010100110

100100100010

010100100010

001010110110

100111100110

000011010010

010010010010

100001000110

101001001100

011001001001

100011101100

011011101001

110010001100

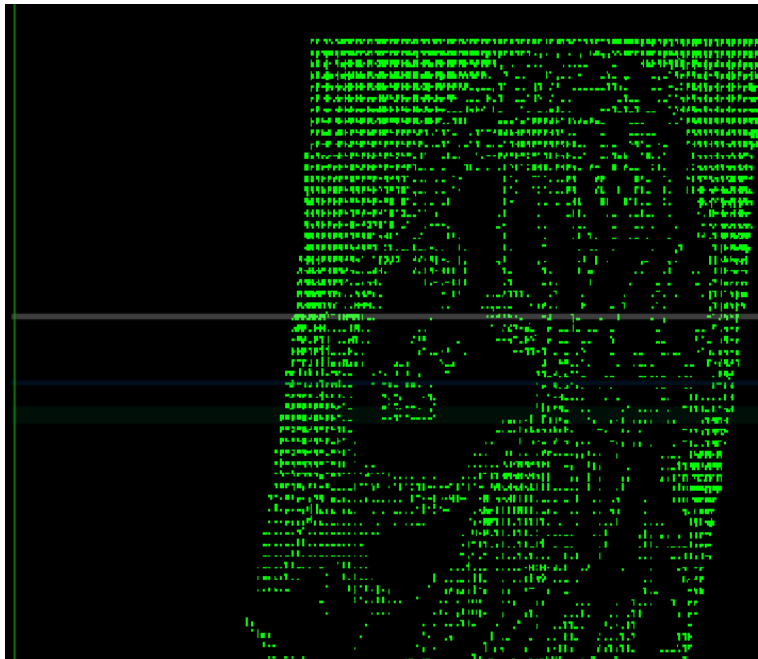
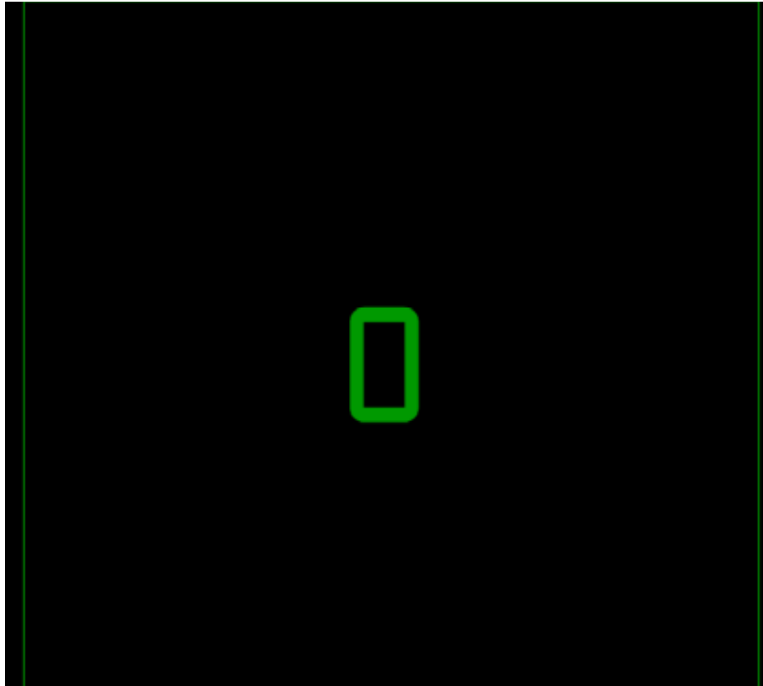
100110101001

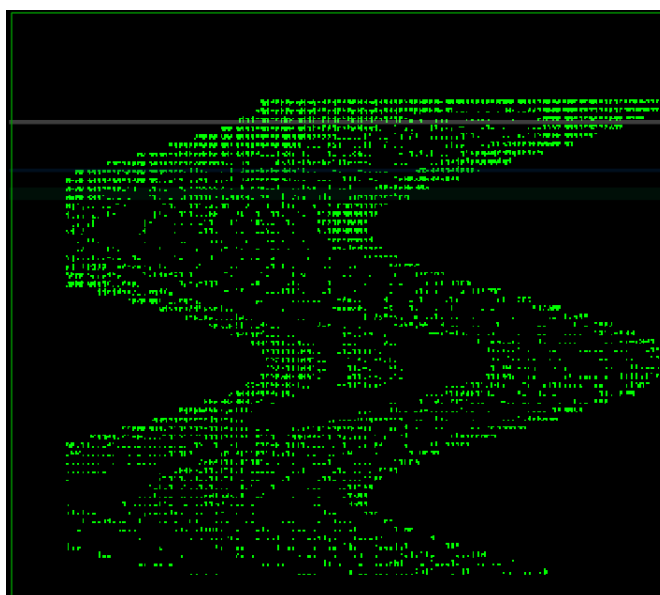
Pode-se dizer que é um poema feito para uma máquina, pois essa linguagem só é reconhecida pelas máquinas, que decodificam esses algarismos para a linguagem humana. Sem um programa que faça a interface entre os símbolos numéricos e a linguagem decodificada, o mundo virtual não passaria de uma sequência dos números 0 e 1.

Outro poema que brinca com o conceito binário, exemplificando o espaço matemático da poesia, é o poema [“Volat Irrevocabile Tempus”](#) - “ O tempo voa irrevogavelmente”- de Erthos Albino de Souza<sup>26</sup>, que apresenta um texto baseado apenas no código binário e na imagem construída por pontos.

---

<sup>26</sup> Disponível em: <http://www.arteria8.net/>. Acesso em 24 de março de 2012.



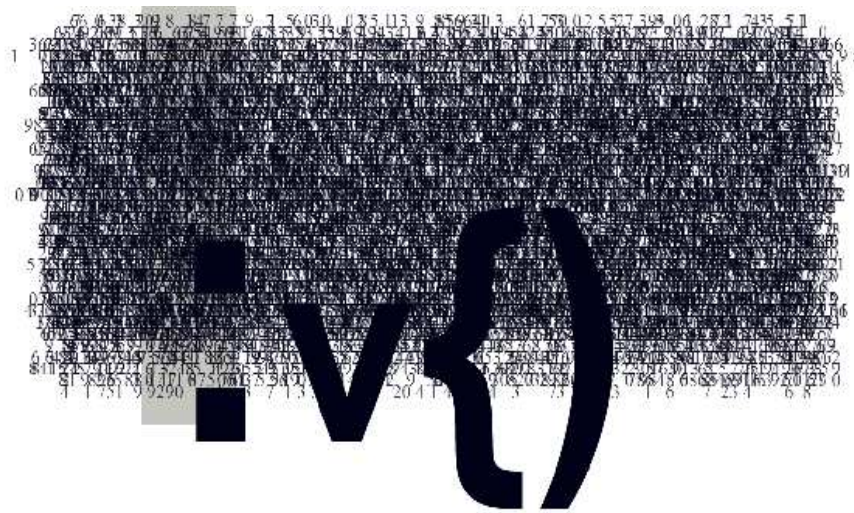


Assim como o texto de Az, o de Erthos brinca com o uso de código binário iniciando em uma tela preta com um pequeno cursor verde no canto inferior direito. Em seguida aparecem intercalados na tela os números binários 0 e 1 que dão lugar a figura digital de um mulher que aos poucos vai desaparecendo, trazendo à baila a consciência do texto digital como uma combinação matemática. As combinações de 0, 1 e vazio dão forma ao rosto dessa mulher, que não existe realmente, apenas naquele momento criativo e a partir dele.

O poema abaixo, de Ted warnell, intitulado *“Self Portait”*<sup>27</sup> (Auto-retrato), também trabalha com a ideia de códigos:

---

<sup>27</sup> Disponível em: [http://warnell.com/db11x85/pbn\\_self.htm](http://warnell.com/db11x85/pbn_self.htm) . Acesso 18 de fevereiro de 2014.



O poema é todo definido por números embaralhados, mostrando o que há por trás de uma imagem virtual. Nada na imagem virtual corresponde à realidade, tudo são números, códigos numéricos e sentenças matemáticas que não passam de números embaralhados para os leigos, mas são essas combinações que dão luz às imagens técnicas. É interessante observar que sobre os números há pontos, letra e símbolos. É comum na linguagem virtual as pessoas se utilizarem de combinações entre letras, pontos e símbolos para se expressarem, uma vez que não há contato visual entre os interlocutores da *web*, exceto se o internauta estiver usando uma webcam, e um programa que permita a visualização das pessoas por meio digital. Desse modo expressões como :o) , ;-( , dentre outras, são usadas todo o tempo pelos usuários da rede para demonstrar seu humor. Assim, Warnell brinca com os símbolos :v{) para se definir. O que se percebe é um homem com nariz pontudo e bigode.

Os textos nos remete ao conceito de Flusser (2008, p.15) mencionado acima de que “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas por pontos.”

Nesse sentido o poema digital se diferencia do poema impresso por apresentar características espaciais diversas. Enquanto o texto impresso apresenta a imagem apenas no plano unidimensional, o e-poema é tridimensional, multifacetado e multiespacial, permitindo tanto ao autor, quanto ao leitor, se aventurar por mundos verdadeiramente insólitos.

Seguindo nessa linha chegamos ao ponto que nos permite diferenciar os e-textos dos demais, uma vez que há uma tendência a considerar como texto eletrônico todo tipo de literatura digital. Sem dúvida que todo e qualquer texto digitalizado é um texto digital, mas o que se chama de texto eletrônico, de literatura digital é um texto específico, pois apresenta características intrínsecas a esse gênero, sendo formulado a partir dos componentes multimidiáticos disponíveis. Dessa forma é possível ver o texto digital sob duas perspectivas, a dos textos tradicionais meramente reproduzidos para formato eletrônico e a dos textos pensados e criados especificamente para o formato digital. Entretanto, a literatura digital é apenas aquela feita e pensada para os suportes eletrônicos. No primeiro caso não há muito o que refletir acerca dos aspectos estéticos que o envolvem, uma vez que a estética tradicional é trazida para o plano digital, o que não acontece com o segundo texto, que é merecedor de atenção, uma vez que se faz necessário desvelar essa nova arte que se apresenta diante de nós.

Para Katherine Hayles (2009, p.20) a literatura eletrônica não é a simples digitalização de textos impressos, ela apresenta características próprias e é “nascida no meio digital”, pois é pensada para esse meio. É “um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lido em uma tela de computador”.

Alckmar Santos (2010) apresenta visão semelhante à de Hayles quando afirma que não é fácil definir literatura digital. Não basta digitalizar um texto e divulgá-lo na internet para ser considerado literatura digital. Nesse caso o texto é apenas digitalizado, pois não apresenta recursos de programação na sua criação, o “digital” é apenas “uma forma de divulgação não questão artística”. Sobre esse prisma a “questão artística” está diretamente ligada ao espaço que deixa de ser concreto e torna-se matemático.

Na busca de definir uma estética para o e-texto, [Jan Baetens e Jan Van Looy \(2011, p. 6\)](#) afirmam que a e-poesia não implica em mera digitalização do texto impresso transferido para o computador, mas sim em textos pensados especificamente para se ler em um suporte eletrônico. Analisar os textos eletrônicos sob a ótica dos textos tradicionais digitalizados é olhar para o presente através de um “espelho retrovisor”, ou seja, é pôr em prática “...nossa tendência de interpretar o novo à luz do velho, marchando de costas para o futuro.”<sup>28</sup>.

Partindo dessa afirmação, Baetens e Looy se valem de três elementos que caracterizariam o texto eletrônico: a interação, a multimedialidade e a mobilidade. No plano interativo o ciberleitor é

---

<sup>28</sup> “...our tendency to interpret the new in light of the the old, marching backwards into the future”.

convidado a participar do texto abrindo e fechando janelas, clicando em ícones e controlando o som. Em alguns casos ele se torna ao mesmo tempo escritor e espectador da obra, podendo interferir no processo criativo<sup>29</sup>. No plano da intermedialidade o leitor é convidado não somente a ler o texto, mas também a experimentá-lo, participando de um jogo que explora todos os sentidos, como por exemplo, o tato ao clicar do *mouse*, a visão ao abrir e fechar de janelas, a audição ao controlar o som. No que refere à mobilidade o e-texto é móvel, dinâmico e “multi-formal”, tornando-se, em alguns casos, até mesmo evanescente e momentâneo, como os poemas feitos exclusivamente para apresentações em bienais e exposições de arte, durando o tempo determinado do evento. Como não há um material concreto, um meio físico como o papiro, o pergaminho ou o papel, que delegue à literatura digital o caráter de “eterno”, ela se torna elemento de inconstância e abstração. Não há garantias de futuro e imortalidade para os textos digitais.

A interatividade é observada, por exemplo, no texto “[\*My boyfriend came back from the war\*](#)”<sup>30</sup>, publicado em 1996 pela russa Olia Lialina.

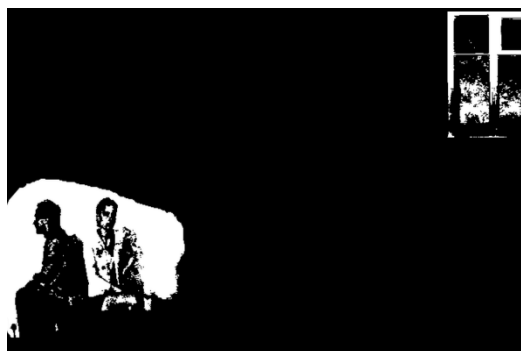


---

<sup>29</sup> Em maio de 2000, o escritor Mario Prata começou a escrever um romance online, *Anjos de babar*. Ou seja, todo o processo criativo era visto na tela do computador do leitor, como se fosse a tela do próprio escritor. Todos os que estavam conectados no momento em que o autor estava trabalhando, acompanhavam o nascimento da obra. O interessante dessa experiência é que havia um fórum de discussão para interação entre o autor e os leitores, e o público se sentiu, mais do que nunca, dono da obra. 'Após vencer a timidez, todos estavam palpitando, questionando, querendo tomar conta da obra e até escrevendo como se fossem também autores do livro junto com o Mario Prata' afirma Beto Muniz, um dos seguidores do projeto de Prata.

<sup>30</sup> Disponível em <http://www.teleportacia.org/war/war.html>. Acesso em 10 de março de 2012.





O texto da autora russa é baseado em imagem, texto alfabético e principalmente na interação. O leitor é quem constrói o seu texto dependendo das escolhas feitas. A primeira tela que se abre é preta com a frase *My boyfriend came back from the war. After dinner they left us alone.*<sup>31</sup> Com o cursor do *mouse* o navegador aciona o *link*. A segunda tela apresenta a imagem de uma janela e de um casal sentado no canto inferior esquerdo. Clicando sobre o casal a tela abre duas “páginas” simultaneamente. Ao clicar sobre o rosto no lado direito da tela abre-se uma nova página com duas frases diferentes: *Where are you?* e *I can't see you.* A escolha de em qual frase clicar é do leitor. As páginas seguintes apresentam sempre vários caminhos a serem escolhidos, podendo o leitor ler várias vezes o texto e modificar a história.

Outro exemplo de interatividade e multimídia é a revista de poesia eletrônica, [Artéria](#) <sup>32</sup>. Ela não apenas abriga poemas que apresentam essas características, como ela também apresenta essas características. Ao abrir o sumário da revista o leitor é convidado a participar de um jogo poético à medida que precisa “caçar” os poemas que deseja ler.

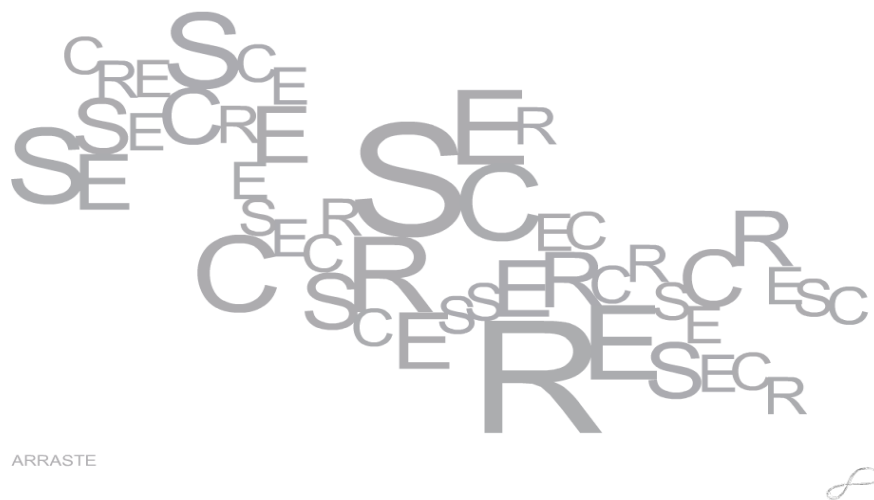
---

<sup>31</sup> Meu namorado voltou da guerra. Após o jantar nos deixaram sozinhos. (Tradução minha)

<sup>32</sup> Disponível em <http://www.arteria8.net/>. Acesso em 1 de março de 2012.



Em uma interação multimídia os nomes estão dispostos em círculo e se movimentam acompanhados de um som. O ciberleitor precisa procurar o nome desejado e clicar com o *mouse* para acessar o nome do poema. Logo que o *link* para o poema aparece no canto direito inferior da página, o navegador (leitor) é levado ao poema no qual um novo jogo é proposto. Vejamos o poema “Cresce” de Arnaldo Antunes.



O texto eletrônico de Arnaldo Antunes é um convite à interação. No canto inferior esquerdo aparece a palavra “ARRASTE”, que funciona como uma instrução. Com o cursor do *mouse* é possível mover as letras “C – R – E – S – C – E – R ” e formar seu próprio poema, como nos exemplos abaixo retirados da página eletrônica.

C R E S C E



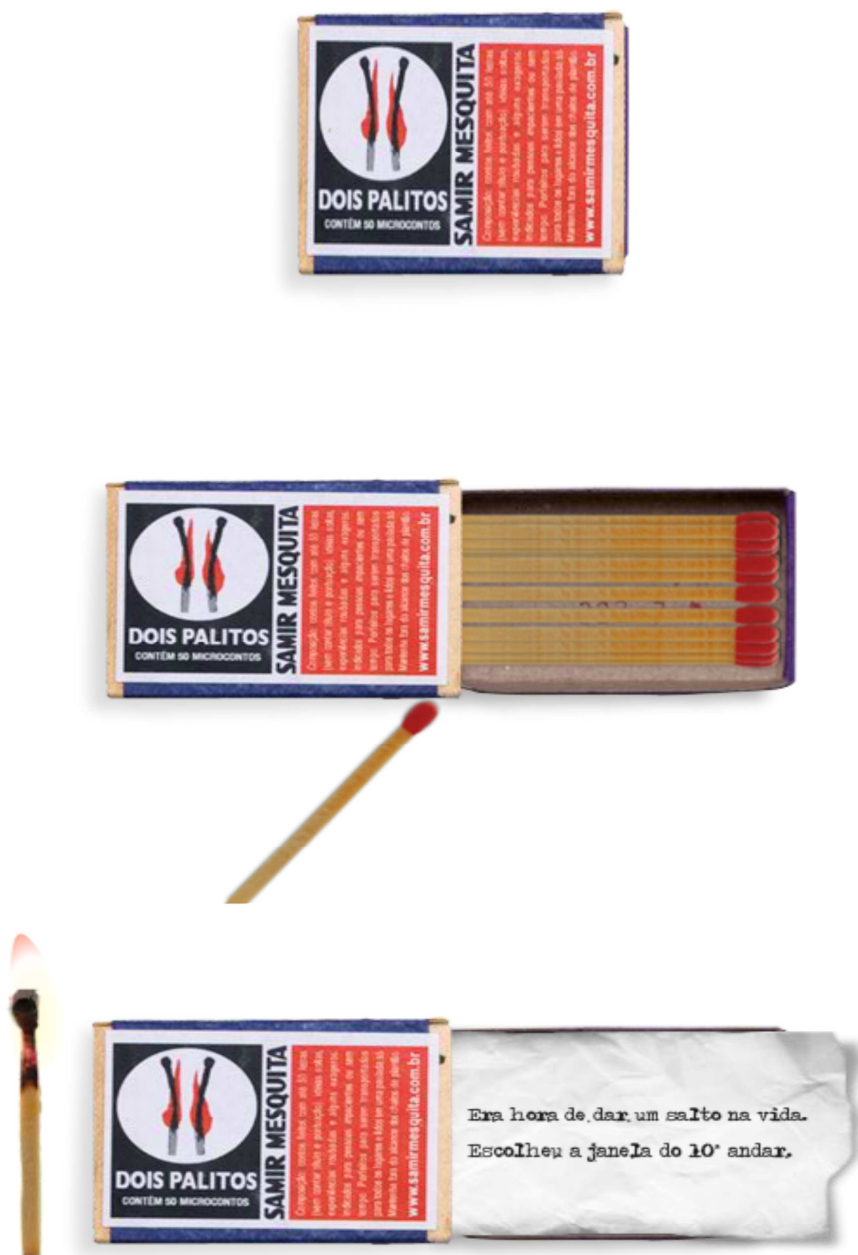
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E



C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E  
C R E S C E



Em “[Dois Palitos](#)”<sup>33</sup>, Samir Mesquita brinca com a interatividade propondo ao leitor um jogo de riscar fósforos.



Na tela da máquina, um caixinha de fósforo, imitando uma das mais famosas marcas do mercado, traz o nome do poema e o nome do autor. Para ler o texto nela inserido é preciso que o ciberleitor primeiramente abra a caixa com a ajuda do *mouse*. Em seguida é preciso clicar sobre os

<sup>33</sup> Disponível em: <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>. Acesso em 18 de agosto de 2014.

palidos, um de cada vez, para que os poemas (chamados pelo autor de microcontos) surjam. A permanência do poema na tela é o tempo para que o palito aceso se queime, colocando em evidência a efemeridade do texto. Efemeridade que se faz presente no mundo digital, que está sobre o alicerce do instável, do fugaz, do transitório, do vir a ser. O nome da obra também nos remete a essa fugacidade. “Dois palitos” é uma expressão popular que significa rápido, conciso, assim como os textos lidos. Como já referido anteriormente, a internet é o espaço propício para o surgimento desses textos rápidos e interativos, pois o leitor virtual não quer apenas ler, mas interagir com a obra.

Vale observar que os textos que saem da caixinha não são feitos para serem lidos em forma de poemas, como o próprio autor afirma, tratam-se de microcontos. Entretanto, é possível juntar os microcontos e formar vários textos, como por exemplo:

O único que lucrava com  
suas loucuras era o seu psiquiatra.  
Era hora de dar um salto na vida.  
Escolheu a janela do 10º andar.

À medida que se lê os textos, nota-se a possibilidade de formação de vários textos diferentes. Nesse sentido, mais uma vez, o poema se coloca como um jogo para o leitor, como um processo interativo, questões que serão retomadas e discutidas no quarto capítulo dessa tese mais detalhadamente.

O ciberartista não mais pensa sua obra como mero objeto de contemplação. Sua arte está baseada no dinamismo, na troca com o ciberleitor. Para que isso se realize, o autor deve pensar uma obra que se valha das interfaces necessárias para que seu objetivo se concretize. Essas interfaces são diferentes, dependendo do ambiente em que estão inseridas. Em geral, quando uma obra é feita para ser lida pela internet, a interface mais usual é o *mouse*, ou a própria tela do computador, que funciona com sensores de toque, graças à tecnologia *touch screen*. Porém, em ambientes mais preparados, como as instalações de arte eletrônica, essas interfaces podem ser capacetes, óculos ou função de reconhecimento de movimento. Usando essas interfaces o leitor dialoga com a obra através de gestos, caminhada, sopros, toques, voz, estabelecendo uma conexão com a máquina, complementando a obra, que é sempre inacabada, até que o ciberleitor lhe dê sentido, ou melhor,

sentidos, uma vez que, em geral, as possibilidades de significações são inúmeras. Segundo Diana Domingues (2002, p.61):

Os espaços de arte da contemplação com seus avisos de não tocar, fazer silêncio, não pisar e não entrar são substituídos pela necessidade de se partilhar fisicamente a obra do artista.(...) A contemplação é substituída pela relação dinâmica com o sistema. A obra interativa pede a participação, a colaboração, e só tem existência quando é ativada e modificada em tempo real, dando respostas instantâneas processadas no interior de um sistema preparado para determinadas situações para quem as experimenta. A arte é acima de tudo comunicação, ou seja, um evento a ser vivido em diálogo com um sistema dotado de *hardware* e *software* e não mais com um objeto.

Em 2012, a FIESP promoveu o evento FILE, Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas. Essa amostra ilustra perfeitamente o comentário acima de Diana Domingues. O espaço da exposição em nada se parece com os ambientes sisudos dos museus de arte. Entre as obras apresentadas, [“Starry Night”](#), de Petro Vrellis<sup>34</sup>, propõe uma brincadeira com a famosa obra “Noite Estrela” de Vincent Van Gogh.



<sup>34</sup> Disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/festival-internacional-de-linguagem-eletronica-comeca-em-sao-paulo/>. Acesso em 21 de fevereiro de 2014.

A obra é uma réplica eletrônica, que se movimenta, da tela do artista holandês. Quando tocada ela se move de acordo com os comandos da mão do espectador.

Acredito que o fato de a obra eletrônica ser efêmera, acaba por propiciar um contato das obras com o público impossível de se ter quando se trata de obras tradicionais. Sabemos que o Van Gogh original, por exemplo, necessita ser guardado com cuidados especiais, iluminação correta, temperatura adequada, para que não seja danificado. Já o Van Gogh eletrônico, não deseja ser eternizado, ele é feito para aquele momento, para aquela exposição, para aquele ambiente, para aquele público - assunto que será discutido mais detalhadamente no próximo capítulo – por essa razão ele não teme a interatividade.

Outra obra na mesma linha de “*Starry Night*” é “*What a Loving, and Beautiful World*” , uma parceria entre o grupo TeamLab e a japonesa Sisyu<sup>35</sup>.



Ao tocar as imagens projetadas nas paredes, elas se transformam, levando o espectador para um “outro mundo”. Nesse caso o público não necessita nem ao menos tocar na parede, pois há um sensor que lê a imagem do movimento, basta se movimentar que a interface entre o homem e a máquina se estabelece.

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/festival-internacional-de-linguagem-eletronica-comeca-em-sao-paulo/> . Acesso em 21 de fevereiro de 2014.

Nesses poemas é possível ver a diferença entre a e-poesia e a poesia concretista e a poesia meramente visual. Apesar do cerne desse texto híbrido eletrônico ser a poesia visual, o e-texto se destaca por suas especificidades, transformando-se em algo atrativo para o ciberleitor, que é um leitor disperso, ativo e multimidiático, pois não se contenta em fazer uso de uma única mídia, mas deseja todas as mídias ao mesmo tempo e apreende o mundo via multiplicidade de sentidos. Para o homem da antiguidade e da Idade Média, a audição era o sentido que suplantava todos os outros. O mesmo aconteceu com o sentido da visão, que marcou a Idade Moderna até fins do século XX. Tendo em vista que o homem contemporâneo não se contenta mais em fazer uso de apenas um sentido, a literatura, que é uma representação do homem, não poderia deixar de acompanhar essa mudança de postura, tornando-se um representante cultural do homem do início do novo milênio.

Pode-se afirmar que os meios eletrônicos compilam todos os sentidos, uma vez que eles englobam todas as mídias em um único aparelho. A internet por sua vez “é um ambiente, uma incubadora de instrumentos de comunicação”, pois “quando falo que estou lendo um livro, assistindo TV ou ouvindo rádio, todos sabem o que estou fazendo. Mas quando digo que estou na internet, posso estar fazendo todas essas coisas ao mesmo tempo” além de ler e enviar *e-mails*, comentar em blogs, conversar em *chats*. (LEMOS, 2003, p. 15).

O homem é um ser técnico e tecnológico. Desde o surgimento dos primeiros utensílios de caça, até a invenção dos mais avançados aparados eletrônicos, os instrumentos e os meios estão inseridos em nossas vidas funcionando com uma extensão de nossos corpos. Para o homem pós-moderno os dispositivos eletrônicos tornaram-se indispensáveis, uma vez que são fundamentais para manter a sociedade da informação do início do século XXI. No mundo da literatura esses dispositivos também se tornaram uma regra, até mesmo para os mais tradicionais. Hoje em dia nenhum artigo ou livro é publicado sem que passe pelos recursos da computação. Cada letra, cada palavra que lemos no nosso dia a dia são concebidas na linguagem das máquinas, pois o mundo moderno é matemático, as imagens e as letras são matemáticas. Esse fenômeno é reflexo do “universo das imagens técnicas”, que existe a partir do código binário, como já referido anteriormente. As letras não são letras, como em uma máquina de escrever, mas são combinações numéricas que decodificadas por um programa de computador tornam-se letras.

Julio Plaza (Apud. ARAÚJO, 1999, p. 128) atesta que esses equipamentos eletrônicos que determinam o homem da sociedade pós-industrial têm modificado significativamente a arte, a poesia e a literatura de forma geral. “A tecnologia tende a fazer uma síntese polifônica de várias linguagens como o som, a holografia, o desenho, a imagem de vídeo, de cinema, a palavra: todos os



códigos da História são aglutinados e estão embutidos em memórias.” Os conceitos de multimídia e de hipertexto são bastante significativos para esse novo universo literário que se abre, e nos capítulos a seguir serão retomados e discutidos com mais profundidade.

Enfim, é notório que a história nos revela um mundo cíclico, no qual as posturas tomadas frente aos novos paradigmas de leitura são sempre de rejeição e desconfiança. Vimos nesse capítulo que o texto escrito sofreu fortes críticas por parte dos filósofos acostumados com a literatura oral; que o *códex*, embora muito mais prático que o rolo, demorou a ser incorporado à sociedade leitora; que a leitura privada foi criticada em detrimento da leitura pública e intermediada; que a publicação de livros pela prensa foi recebida com desconfiança; que o telefone, tão imprescindível nos dias atuais, já foi visto como um instrumento não merecedor de crédito. Desconfianças à parte, a verdade é que não podemos nos esquecer que, coisas hoje tidas como arte, um dia já foram subjugadas pela opinião do público e dos críticos. A fotografia e o cinema, que hoje são considerados a mais pura expressão artísticas, já sofreram problemas de aceitação, taxadas de inferiores quando comparadas à pintura, como nos lembra Benjamin no já citado ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (2007). E assim como o surgimento da fotografia não significou o fim da pintura, é prematuro afirmar que o texto digital irá acabar com o texto impresso, ou que o romance tende a desaparecer com o surgimento de textos mais concisos e multimidiático. Não cabe a nós, e nem é meu intuito nesse trabalho, prever o futuro, mas sim analisar o presente e as mudanças causadas pelas mídias virtuais no mundo da literatura, porque como afirma Flusser (2008, p. 38) “eis como estamos no mundo: tateamos, e nas pontas dos nossos dedos se condensa o futuro simultaneamente aterrador e inebriante.”

## 2.0. INTERMIDIALIDADE: O MUNDO LITERÁRIO E A CULTURA

### “MULTI – MIXI – MÍDIA”



[www.caricartoons.com](http://www.caricartoons.com)

#### Bienal

Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio  
Faço um quadro com moléculas de hidrogênio  
Fios de pentelho de um velho armênio  
Cuspe de mosca, pão dormido, asa de barata torta

Teu conceito parece, à primeira vista,  
Um barroco figurativo neo-expressionista  
Com pitadas de arte nouveau pós-surrealista  
Caucado da revalorização da natureza morta

Minha mãe certa vez disse-me um dia,  
Vendo minha obra exposta na galeria,  
"Meu filho, isso é mais estranho que o cu da gia  
E muito mais feio que um hipopótamo insone"

Pra entender um trabalho tão moderno  
É preciso ler o segundo caderno,  
Calcular o produto bruto interno,  
Multiplicar pelo valor das contas de água, luz e telefone,  
Rodopiando na fúria do ciclone,  
Reinvento o céu e o inferno

Minha mãe não entendeu o subtexto  
Da arte desmaterializada no presente contexto  
Reciclando o lixo lá do cesto  
Chego a um resultado estético bacana

Com a graça de Deus e Basquiat  
Nova York, me espere que eu vou já  
Picharei com dendê de vatapá  
Uma psicodélica baiana

Misturarei anáguas de viúva  
Com tampinhas de Pepsi e Fanta uva  
Um penico com água da última chuva,  
Ampolas de injeção de penicilina

Desmaterializando a matéria  
Com a arte pulsando na artéria  
Boto fogo no gelo da Sibéria  
Faço até cair neve em Teresina  
Com o clarão do raio da siribrina  
Desintegro o poder da bactéria

Com o clarão do raio da siribrina  
Desintegro o poder da bactéria

Zeca Baleiro

[http://www.youtube.com/watch?v=yDX\\_FVjL6Es](http://www.youtube.com/watch?v=yDX_FVjL6Es)

A literatura é uma forma de comunicação entre o artista e o mundo que o cerca, trazendo a tona ideias que dialogam com a sociedade no espaço e no tempo. Desde a antiguidade que o homem se preocupa em teorizar a arte e a literatura. No livro X de *A República*, por exemplo, Platão discute questões relacionadas à estética literária, tendo como foco, os gêneros épico, lírico e dramático. Aristóteles em sua *Arte poética* também discorre sobre esses três gêneros. Os conceitos sobre a arte literária, e suas afinidades com a sociedade, surgiram a partir do nascimento das primeiras formas literárias, que foram os poemas, ou as narrativas orais, os gêneros fundadores da literatura como representação cultural do homem.

Muitas são as buscas para reconhecer o texto literário, em caracterizá-lo e decretar suas especificidades. Terry Eagleton (2006, p. 13) afirma que a designação do que é literatura, depende do modo como alguém lê um texto e não da essência do que se lê. Nesse sentido, a origem do texto importa menos do que a sua produção, uma vez que a maneira com que um texto é lido importa mais do que seu nascimento. Se os leitores “decidirem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que seu autor tenha pensado”.

Marisa Lajolo em seu livro *O que é literatura*, discute a tentativa de se conceituar literatura no decorrer da história. Dentro dessa diligência, vários critérios já foram usados para se determinar a obra literária ao longo do tempo, entretanto, a autora afirma que "as definições propostas para literatura importam menos do que os caminhos percorridos para chegar a elas" (1996, p.27).

De fato são muitas as correntes teóricas que estão em busca de conceituar a literatura e a arte literária. Neste capítulo, serão expostas e discutidas algumas teorias utilizadas até hoje para se definir o fazer literário, a fim de elucidar algumas ideias discutidas nessa tese que abarcam a literatura como uma arte multimídia. Para isso serão discutidas, de maneira sucinta, teorias cronologicamente mais antigas, buscando mostrar os caminhos percorridos até se chegar aos conceitos mais recorrentes nos dias atuais.

## **2.1. Novas disciplinas e os estudos de textos midiáticos.**

Foi nos anos de 1917 a 1920, durante a revolução bolchevista, que os formalistas russos aferiram um conceito a literatura, afirmando que o texto literário é aquele que altera e enfatiza a linguagem, apartando a fala cotidiana e comum da fala literária.

Os formalistas, portanto, consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência linguística: a literatura é uma forma “especial” de linguagem em contraste com a linguagem “comum”, que usamos habitualmente. (EAGLETON, 2006, p.6 e 7)

Não é possível se falar em um sistema unificado que qualifique o Formalismo Russo. Não há um padrão, uma única metodologia que permeie as análises realizadas a luz dessa corrente literária. O que a determina são alguns princípios teóricos que permeiam as leituras literárias embasadas na diversidade de pensamentos que caracterizam essa doutrina.

O Formalismo Russo tem como princípio básico recusar abordagens extratextuais. Os estudos literários feitos com base na filosofia, psicologia, antropologia, dentre outros, não podem servir de escopo para textos analisados apoiados nessa corrente teórico-literária.

Segundo o formalista [Boris Eikhenbaum \(1976, p. 7,8\)](#) o primeiro grupo de formalistas se reuniu para livrar a palavra poética das inclinações filosóficas e religiosas que se tornavam cada vez mais presentes entre os simbolistas.

O que importava em nossa luta era opor os princípios estéticos subjetivos que inspiravam os simbolistas em suas obras teóricas, à exigência de uma atitude científica e objetiva em relação aos fatos. Daqui vinha a nova atitude do positivismo científico que caracteriza os formalistas: uma recusa às premissas filosóficas, às interpretações psicológicas e estéticas, etc.(...) A arte queria ser examinada de perto, a ciência se exigia concreta.

Para o Formalismo, apenas os aspectos estéticos internos ao texto são relevantes, pois a literatura não é uma religião, nem psicologia e nem sociologia, mas sim uma disposição singular da linguagem, com “suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos”, que devem “ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa”. (Idem, p. 4)

Nessa perspectiva o Formalismo se recusa a considerar a literatura como transmissora de pensamentos, ou um veículo de reflexão acerca da sociedade e suas realidades, pois sua matéria é constituída de palavras e não de opiniões e sentimentos. Portanto, não se pode pensá-la como uma expressão das ideias do autor.

Há pouco tempo, a história da arte, em particular a história da literatura, não era uma ciência, mas uma *causerie*. Seguia todas as leis da *causerie*. Passava alegremente de um tema a outro e o fluxo lírico das palavras sobre a elegância das formas tomava o lugar das enedotas provocadas pela vida do artista; os termos psicológicos alternavam-se com os problemas relativos ao fundo filosófico da obra e àqueles do meio social em questão. É um trabalho tão fácil e remunerador quanto falar da vida, da época a partir das obras literárias! ([JAKOBSON, 1976, p. 119](#))

O texto de Jakobson é bem humorado e irônico, e reflete a ideia principal do formalismo que é investigar aquilo que é intrínseco à obra, o texto em si, é o que importa. As análises formalistas desconsideram as relações existentes entre a literatura e as demais artes, ou as demais doutrinas “não-literárias”. Assim, cada disciplina deve ser examinada a partir de estruturas que caracterizam cada uma delas.

Era desejo dos formalistas criar uma ciência da literatura, afastando as análises textuais de qualquer dimensão externa a elas. Desse modo, estudando a literatura por si só, livre de elementos alheios a ela, é possível analisar a literatura sob a perspectiva unicamente da natureza da linguagem poética.

O Estruturalismo, corrente que floresceu na década de 60 do século XX, na França, é embasado nos conceitos linguísticos de Ferdinand Saussure, e analisa a obra a partir de sua estrutura. O foco de uma análise literária feita à luz do Estruturalismo deve “se caracterizar pelo exame da evolução das propriedades do discurso literário, e não exatamente pelo exame das obras em si”(TEIXEIRA, 1998, p.36).

Nesse sentido o Estruturalismo deve ser visto como um método de análise que parte das estruturas do objeto analisado. Essas estruturas são parte de um sistema em que seus elementos são correlatos. A partir dessa correlação, observam-se os fatos e arrolam-se as diferenças entre eles para caracterizá-los. Para o estruturalismo os fatos não são isolados, mas parte de um todo maior. Por essa razão é preciso analisar as propriedades do discurso literário, e não a obra em si, pois uma vez que os fatos relacionam entre si, não serão entendidos de forma isolada, mas sim em relação aos seus pares.

Como já vimos, o Formalismo via as obras literárias sob a postura do imanentismo, examinando o texto livre de qualquer influência externa a ela. O Estruturalismo recusa essa ideia, entretanto, se diferencia dos demais métodos extrínsecos, como a análise literária baseadas em elementos da psicanálise, da sociologia, da história, dentre outros, por associar seus procedimentos à “linguística, de cuja natureza decorre a própria configuração da literatura, e cujo estudo deve necessariamente ser regulado por uma poética” (Idem, p.35).

O Estruturalismo era mais universal que o Formalismo. Por analisar a estrutura textual, a análise de um texto narrativo podia ser estendida a outros textos narrativos. O Estruturalismo se empenhava em analisar, por exemplo, os elementos de uma narrativa. Nesse sentido essa análise podia se estender para todos os textos narrativos. O Estruturalismo também se permitia analisar comparativamente diversas obras, coisa não factível para o Formalismo. É possível se analisar uma ou mais obras a partir do conceito de discurso, ou de narrador e comparar como essas instâncias se desenvolvem em diferentes textos.

Essa maneira de tentar explicar a literatura a partir dela mesma, sem se deixar influenciar por elementos que estejam além das fronteiras da linguagem literária, têm sido substituídas há

algum tempo. Entretanto, o que se vê, é que ao analisarmos um texto relacionando elementos externos a ele, os limites entre esses componentes ainda são bastante demarcados, ficando a literatura sempre limitada aos espaços verbais da obra e tomando outros elementos, como o som e as imagens como outras artes e não como parte do fazer literário. Porém, aos poucos o mundo acadêmico vem se abrindo para novas experiências, especialmente as transdisciplinares, e a literatura vem galgando seu espaço no mundo das artes “sonoro-visuais”, atribuindo a esses elementos um valor tão importante e imprescindível para o sentido do texto, quando a palavra. A esse respeito Simone Alcântara (2010, p.25) afirma que

o impacto do inexorável cruzamento de fronteiras disciplinares nos estudos literários (e culturais) aliado às ressonâncias da tecnologia digital nos mundos midiáticos, altera profundamente a rotina de nossas atuações pessoais e profissionais, bem como de nossas investigações acadêmicas, com ampliação ilimitada e ocupação aleatória desses novos espaços e tempos nas comunicações. O discurso transdisciplinar altera também nossas percepções cotidianas e vem, dessa maneira, estabelecendo-se nos meios acadêmicos de formas diversificadas, possibilitando ampliar o conceito de literatura e, conseqüentemente, seus objetos de pesquisa.

Essas fronteiras bem delimitadas dos estudos tradicionais de literatura, não apresentam essa rigidez quando as perspectivas da análise literária são elucidadas tendo como foco teórico os Estudos Interartes. Nesse campo as investigações são feitas acerca das relações intermidiáticas entre as artes. A Intermidialidade, segundo [Claus Clüver \(2006, p.18,19\)](#), diz respeito não somente aos estudos das artes (dança, literatura, música, artes plásticas, cinema, dentre outras), mas também às “mídias”, tanto as mais tradicionais, como Televisão, Rádio e Vídeo, como as mais recentes mídias eletrônicas e digitais. Em outro texto [Clüver \(2011, p.9\)](#) afirma também que a “‘intermidialidade' implica todos os tipos de interrelação e interação entre as mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de 'cruzar as fronteiras' que separam as mídias”.

De maneira geral, as artes tradicionais se limitam em analisar seus textos excluindo as manifestações intermidiáticas, tomando como objeto de estudo apenas as expressões que se enquadram nos conceitos habituais daquelas artes, tornando assim o Estudo Interartes fundamental para se perceber as nossas concepções artísticas do mundo contemporâneo. Dentro dessa

perspectiva a poesia eletrônica torna-se um dos componentes literários discutidos no âmbito da Intermidialidade, que abrange trabalhos de literatura que apresentam textos<sup>36</sup> nos quais a palavra não desempenha o papel fundamental para a significação do poema. Na poesia eletrônica o que dá sentido ao poema é a união de todos os elementos verbivocovisuais, num tendência a valorizar todos os sentidos e não apenas o visual, como na literatura tradicional. Essa nova concepção dos estudos literários utilizam-se dos entendimentos de intermidialidade para expandir os estudos de literatura para os estudos de cultura, indo além da literatura como texto impresso.

No final da década de 1960, com o surgimento da corrente teórica conhecida como Estética da Recepção (*Rezeptionästhetik*), na Alemanha, a autoridade do leitor na recepção da obra tornou-se fator imprescindível para a análise literária e veio contrapor-se a rigidez do Formalismo, que como já vimos, via a obra como um objeto fechado em si mesmo.

Em 1960 Hans-Georg Gadamer publicou *Verdade e método*, obra que estabeleceu um novo modo de ver a hermenêutica, atentando para questões importantes como o sentido e a interpretação textual sendo indispensáveis para a análise do texto, tanto quanto os aspectos linguísticos e formais da obra em si.

O discípulo de Gadamer, Hans Robert Jauss, foi quem primeiro teorizou sobre os aspectos que envolvem a análise de uma obra tendo como peça fundamental a interpretação do leitor. Em seus textos buscou ir além dos preceitos marxistas e formalistas que não valorizavam o leitor no momento da interpretação do texto literário. Para Jauss nenhuma obra pode ser concretizada sem a “presença” do leitor, afinal é o leitor quem atesta o sentido da obra. Sob esse olhar, o autor e o próprio texto tornam-se componentes secundários na significação textual.

Sem dúvida a tese de Jauss é uma reação aos modos anteriores de análise literária, que submetiam e limitavam o sentido textual aos aspectos sociais que o envolviam - no caso das leituras marxistas - ou reduziam a obra aos seus aspectos intrínsecos – no caso do formalismo. As ideias de Jauss foram cruciais para os novos caminhos que os estudos literários passaram a tomar. Pela primeira vez, o leitor foi não apenas levado em consideração nas análises textuais, mas também foi colocado no centro dessas análises.

---

<sup>36</sup>O termo “textos” nesse trabalho será compreendido não apenas como textos alfabéticos, mas sim como qualquer estrutura significativa. Nesse caso uma apresentação de dança, um desenho, um programa de televisão, uma obra arquitetônica, uma apresentação musical, uma performance eletrônica, todos são caracterizados como textos que se lêem. Como afirma [Claus Clüver \(2011, p.10\)](#) “para simplificar e unificar nossa terminologia, chamo configurações em todas as mídias – e não somente na mídia verbal de 'texto' “.



Wolfgang Iser, outro teórico da Estética da Recepção, também ocupou um espaço importante nesse cenário, talvez até mais importante que o de Jauss, pois enquanto Jauss concentrou todas as suas ideias no leitor, Iser voltou-se para o texto, apresentando uma teoria mais vasta e substancial que a de Jauss. Iser tomava o texto como objeto inicial para que o receptor pudesse então conceber sua acepção da obra, pois o texto sempre deixa lacunas que devem ser preenchidas por esse receptor.

Para Iser o texto expõe um mecanismo a partir do qual o leitor pode criar suas representações. Nessa perspectiva, o texto literário é caracterizado pela incompletude e só é preenchido com a participação ativa do receptor através do ato de leitura. O que há segundo Iser, são duas instâncias para a obra literária: uma delas é o texto em si, independente da leitura e interpretação do leitor; outra é o texto que se concretiza a partir da leitura e do sentido atribuído a ele pelo leitor. Entretanto, o verdadeiro objeto literário, é a interação entre essas duas instâncias que ocorre em uma relação dialógica.

Os modelos textuais descrevem apenas um pólo da situação comunicativa. Pois o repertório e as estratégias textuais se limitam a esboçar e pré-estruturar o potencial do texto; caberá ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, os dois pólos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal referência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto. Não há dúvida de que o texto inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se o texto conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento. (ISER, 1996, p.9)

O teórico ainda afirma que a comunicação estabelecida pelos textos vai além das barreiras do tempo, ou seja, o texto inserido em um determinado momento da história dialoga com leitores contemporâneos e também com outros leitores através da história, e seu sentido é passível de mudança conforme o imaginário de seu receptor.

A Estética da Recepção foi a primeira corrente teórico-literária que abordou o leitor e suas percepções, como parte integrante do significado da obra lida. O texto deixou de olhar só para si e passou a abarcar outros elementos externos a ele, buscando um sentido mais amplo.

Analisar as ideias do leitor, e integrá-las aos sentidos do texto, é um dos elementos imprescindíveis, no que tange às leituras da poesia digital. Como já referido anteriormente, no poema eletrônico a participação do leitor é ativa, funcionando como um complemento formador de significado.

Dentre as muitas contribuições que a Estética da Recepção inseriu no campo dos estudos literários, é importante ressaltar a ruptura do discurso exclusivo e direcionado das correntes anteriores. Uma vez que o leitor se torna complemento da produção de sentido literária, é possível inserir nesse estudo uma série de componentes que permeiam os atos cognitivos desse leitor.

## **2.2. Estudos culturais; artes imediatizadas; e críticas**

Sem dúvidas suscitou-se, com a Estética da Recepção, uma ampliação dos estudos de literatura que muito beneficiaram as análises textuais nesse campo. Os estudos sobre intermedialidade são uma das perspectivas teóricas que surgiram para colaborar com essa ampliação, pois caminham no intuito de explorar o texto literário além da palavra, dando a literatura uma nova concepção, pois trabalham com textos “nos quais a palavra não desempenha nenhum papel ou, quando muito, apenas um papel subalterno – o que parece ser uma tendência em ascensão” ([CLÜVER, 2006, p. 13](#)).

No final dos anos 50 do século XX, surgiu uma discussão acerca dos estudos textuais que passou a ser conhecido como Estudos Culturais. Os textos de Richard Hoggart, Raymond Williams e E.P. Thompson foram as bases para se conceber os fundamentos dessa nova forma de se analisar a literatura, e também outras questões envoltas nas realidades sociais.

Embora tenha surgido com o propósito de investigar relações de poder, os Estudos Culturais mudaram seu foco fundamental, e

o conceito de “classe” deixou de ser o conceito crítico central. (...) ao mesmo tempo, o centro de atenção principal deslocou-se para questões de subjetividade e identidade e para esses textos culturais e midiáticos que ocupam os domínios privado e doméstico e aos quais se dirigem ( ESCOSTEGUY, 2010, p.154).

É importante salientar que os Estudos Culturais não devem ser vistos como uma disciplina, ou uma teoria, mas sim um espaço onde seja possível promover o diálogo entre diferentes áreas do saber, objetivando o estudo das diversas características culturais da sociedade. Nesse sentido, segundo Ana Carolina Escosteguy (*Idem*, p. 138,139), esse âmbito de estudo se propõe a analisar as associações existentes entre a cultura contemporânea e as práticas sociais, ou seja, “suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais”.

Encontra-se aí um fator importante para os estudos intermidáticos, uma vez que entre essas relações sociais, encontram-se os estudos sobre os “materiais culturais”, como os produtos da cultura popular e da mídia de massa (*mass media*), como atestam Armand Mattelart e Erik Neveu (Apud. ESCOSTEGUY, *Idem*, p. 146):

É através da conversão mais explícita em problemática dos desafios vinculados à ideologia e aos vetores de um trabalho hegemônico que os meios de comunicação social, especialmente os audiovisuais (aos quais se havia dedicado até o momento um interesse acessório), chegam a ocupar paulatinamente um lugar destacado.

É nesse campo fértil que a literatura encontra um novo caminho, o dos Estudos Interartes, que visa cruzar a fronteira entre as artes. Assim, a poesia eletrônica pode ser pensada no bojo da intermedialidade, uma vez que apresenta características de um texto mixmídia, que segundo Claus Clüver (2006, p.19) é o texto que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”.

Dentro dessa nova realidade Simone Alcântara (*Op.cit.* p. 29) afirma que tanto a literatura quanto os estudos literários passam por transformações que terminam com a tradição filológica e hermenêutica, e começam a debater acerca dos processos culturais e sociais, ou seja,

“das formas históricas da consciência ou da subjetividade, dos cânones, e propõem uma conseqüente relativização de conceitos estratificados pela crítica literária, refletindo, principalmente, a respeito da “materialidade” da comunicação, e não mais acerca apenas do seu ‘conteúdo’ “.

Se “os meios determinam nossa situação”, é importante incorporar nos estudos de literatura os estudos dos meios, que são os suportes materiais dos conteúdos literários, pois esses meios revelam muito acerca desses conteúdos. No caso da poesia eletrônica, como já referido, o meio computador é imprescindível para que a poesia se materialize, então ele é parte integrante do fazer poético.

Nesse sentido nada é mais lógico do que discutir a literatura a partir dos Estudos Intermediários, uma vez que “o estudo da intermedialidade privilegia a análise de uma vasta produção (...) rotineiramente rotulada como 'arte', mas que alguns críticos hesitam em aceitar como tal” [\(OLIVEIRA, 2011, p. 10\)](#).

### **2.3. Metamorfoses artísticas**

A arte não tem nada a ver com entendimento, ou não tem quase nada a ver com entendimento. e é mais fino que um fio de cabelo. A pessoa pode entender ou não entender, e o caminho que vai disso, do não entender propositadamente ou do entender plenamente, é mais fino que um fio de cabelo.

Wally Salomon

Desde a exibição da *Fonte (Fountain)* de Marcel Duchamp, em 1917, o conceito de arte vem sendo discutido, e novos modelos artísticos têm sido recusados pelos apreciadores mais tradicionais, que ainda vêem a arte como um elemento quase sagrado. Entretanto, a despeito das lamúrias dos estetas, a arte tem trilhado caminhos diversos, se misturando, causando frenesi na comunidade acadêmica tradicional.

Muitos críticos avessos à “arte sem aura”, afirmam pejorativamente que a arte tal como a conhecemos hoje, depende quase que exclusivamente de uma autorização de alguém que a determine como tal, e que a verdadeira arte morreu. Qualquer objeto pode tornar-se arte, pois na cultura pós-moderna importa menos o objeto de arte do que o conceito ou a ideia do trabalho apresentado, e a ênfase desse trabalho é deslocada do objeto artístico produzido, para os procedimentos de construção da obra.

Para os intelectuais de formação tradicional a arte pode estar morta. Porém, se olharmos com os olhos despidos de preconceitos, e também de saudosismos, veremos que a arte tem se transformado, e nesse viés, também a literatura tem galgado novas direções, nem melhores nem piores que as anteriores, apenas diferentes. Comparar as novas tendências artísticas às anteriores, equivale a comparar James Joyce e Raduan Nassar a Homero e Miguel de Cervantes, e dizer que esses são melhores que aqueles ou vice-versa. Cada época tem seu estilo, assim como cada um desses autores têm seu mérito como escritor. O que morreu não foi a arte, mas sim a sua “aura”, como já afirmou Walter Benjamin, o que arrefeceu foi o paradigma artesanal e não a arte.

O cerne desse novo conceito de arte está no movimento conhecido como Arte Conceitual, que teve seu início com Duchamp e a criação dos *ready-mades*, que tem como concepção a utilização de objetos industrializados e comumente usados, renunciando aos conceitos clássicos de arte, como estética e manufatura artesanal do objeto artístico, delegando mais importância à ideia do que ao objeto em si.

A Arte Conceitual caminha na direção inversa aos preceitos da arte tradicionalmente conhecida, representando um momento decisivo no que tange a história da arte contemporânea. “Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinada na recepção” (FREIRE, 2006, p. 8,9).

A questão da criação artesanal e manual do objeto de arte deixa de ser importante, e a ideia, a concepção da expressão de arte, é que importa. Nesse sentido, os objetos em si tornam-se apenas mais um dos componentes de um projeto artístico que envolve muito mais do que apenas a materialização da arte, concluindo que “a arte não requer mais a feitura de objetos, sendo, então, um assunto proposicional: isto é, uma proposição com relação à consequência de que *esta* é uma obra de arte” (WOOD, 2002, p. 43). Muitas vezes a leitura da obra só é possível quando o receptor entra em contato com a ideia do artista, com os elementos abstratos que compõem a obra.

Em 2012 o Itaú Cultural apresentou sua última Bienal Internacional de Arte e Tecnologia “Emoção Art.ficial 6.0”. Vejamos dois exemplos de instalações apresentados nessa bienal que se enquadram dentro desse conceito artístico de “arte-ideia”.

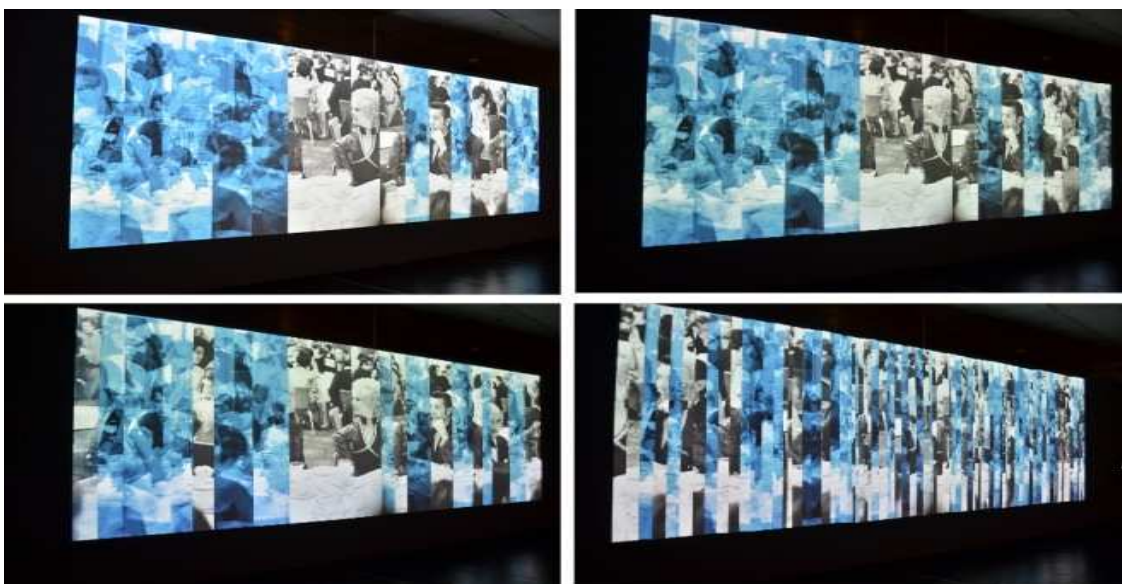


Foto: Roberta Souza. Disponível em <http://pelobrasilpelomundo.com/tag/emocao-artificial/>. Acesso em 09 de outubro de 2012.

A instalação *Slice*, do norte americano George Legrady, apresenta imagens que vão se fragmentando até serem recortadas em pedaços pequenos, dissolvendo-se, como um quebra-cabeça ao inverso, em que as peças vão se desencaixando até dar lugar a uma imagem fracionada. A geração dessas composições virtuais é feita por um *software* específico. Segundo Legrady, os mosaicos são como a memória, que nos vem à mente em pedaços, até compor um todo único, que é a lembrança.

Em termos técnicos a obra foi desenvolvida por um *software* de animação customizado e foi projetada em imagens HD (*High definition* – alta definição). Pouco se vê da mão do autor na obra em si, que certamente foi montada por várias mãos. Entretanto, a concepção textual foi do artista. Esse é outro aspecto importante e relevante para a definição desse fazer artístico, o objeto não precisa necessariamente ser produzido pelo seu idealizador. O que é o caso, por exemplo, de grande parte das instalações eletrônicas e das e-poesias. O artista e o poeta, detentor da ideia, poucas vezes, ou quase nunca, domina a linguagem de programação. Portanto, em geral, a materialização do poema só é possível com o auxílio de um programador ou de um técnico em informática que domina os programas de manipulação de imagens.

Outra obra bastante conceitual é *Face Music* do norte americano Ken Rinaldo.



Fonte: <http://www.paulista900.com.br/?p=9223> . Acesso em 09 de outubro de 2012.

A instalação do americano foi uma das que mais sucesso fez na mostra por apresentar robôs que interagem com as pessoas. A obra apresenta seis robôs pendurados no teto de uma sala circular, cobertos por cabelos humanos, com micro-camêras em suas pontas sensíveis ao calor humano. Quando alguém se aproxima, o robô segue a pessoa e a micro-câmera foca no rosto do visitante. Essas câmeras capturam as expressões faciais e emitem sons.

A ideia do autor era criar um robô que interagisse com o visitante, e ao mesmo tempo, despertasse no espectador uma sensação de identificação. O robô apresenta algumas características humanas, como o cabelo, a sensibilidade para perceber a presença de outras pessoas e ainda dá algumas cutucadas quando o rosto do visitante não está na direção da câmera. Quem visitou a bienal deve ter percebido que o robozinho “conversa” com as pessoas, pois emitem sons diferenciados, que dependem da expressão facial do observador.

Uma característica importante dessa obra é a transitoriedade. Obras de arte conceituais são pensadas para ocupar um determinado espaço-tempo. Não são obras eternas. Na maioria das vezes, os registros que ficam do objeto, são apenas o seu projeto e as fotografias da exposição. Isso não

impede que uma obra seja instalada mais de uma vez. Entretanto, há questionamentos acerca da legitimidade da obra, “é legítimo remontar uma instalação em lugar diverso do proposto inicialmente? Seria ainda o mesmo trabalho? Em eventuais remontagens, projetos de instalações sugerem linhas divergentes de operação” (FREIRE, 2006, p. 48).

A obra *Face Music* foi pensada para uma exposição de apenas um dia em outro país. O Itaú Cultural fez o convite ao artista para expô-la também na bienal do Brasil. Porém, a preocupação era se os aparelhos aguentariam uma exposição de dois meses. Para que isso acontecesse, foi preciso uma mudança no projeto inicial, juntamente com uma equipe de técnicos que monitoraram a obra durante todo o período que em ficou exposta no prédio da Avenida Paulista.

Em 2002, na primeira Bienal Internacional de Arte e Tecnologia “Emoção Art.ficial”, a artista Regina Silveira idealizou e produziu uma escada virtual. A obra *Descendo a escada* é uma versão digital de outra obra da artista, a *Escada Inexplicável 2*. Vejamos as várias faces dessa obra.

### **Escada inexplicável 2:**



Fonte:<http://www.miamiartmuseum.org/exhibitions-shadows.asp> . Acesso em 10 de outubro de 2012.



## *Descendo a Escada:*



Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/04/metro-de-sao-paulo-ganha-exposicao-de-arte-tecnologica.html>. Acesso em 20 de agosto de 2014

A primeira obra foi feita de papelão recortado pronto para montar, e foi exibida pela primeira vez no Paço das Artes em São Paulo, em 1998, na exposição *Por que Duchamp?*. Quatro anos depois surgiu *Descendo a Escada*<sup>37</sup>, que segundo a autora é uma referência direta à primeira obra. Segundo Silveira (2002, p.65)

*Descendo a escada* tem origem em meu interesse pela exploração de espaços vertiginosos construídos por procedimentos de distorção da perspectiva. Na configuração desses ambientes distorcidos e virtualmente profundos meu objetivo maior tem sido provocar a suposição da existência de possíveis abismos, abaixo do chão.

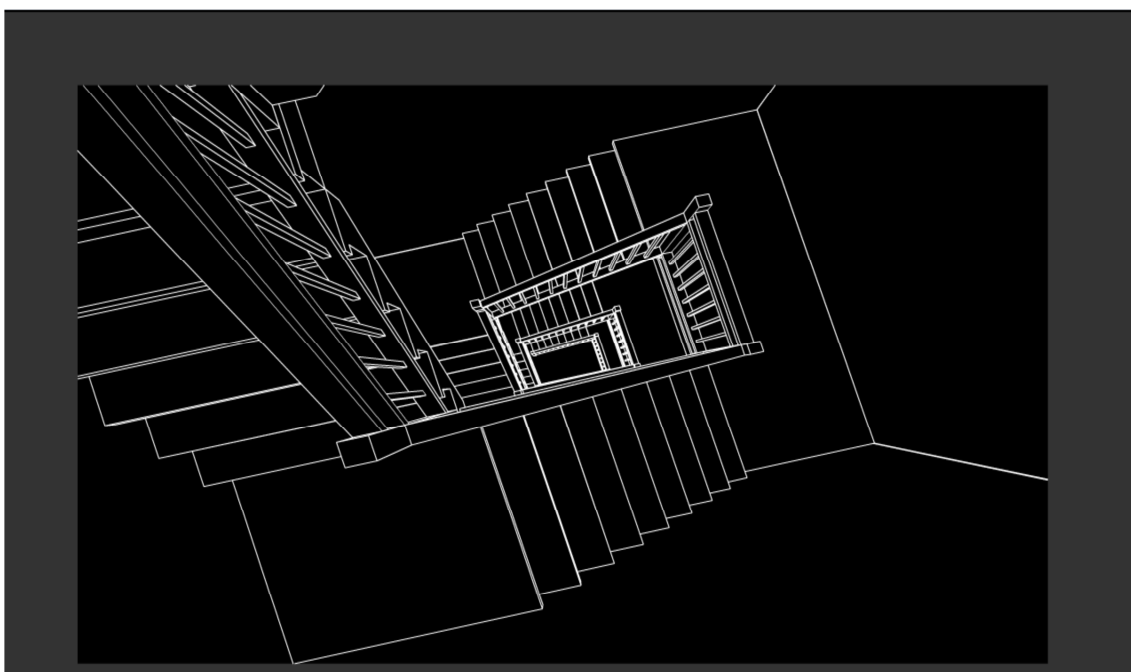
A obra nos faz ter a ilusão de profundidade, como se estivessemos realmente olhando de um andar de cima, para os de baixo. De maneira interativa tem-se a sensação de estar descendo pelos degraus de uma escada em caracol, sem sair do lugar. O som de passos ritmados transporta o

<sup>37</sup>Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=DIQOquHeYBc> . Acesso em 10 de outubro de 2012.

“leitor” para a sensação do ato real de descer escadas. Ao atingir o último patamar a escada desaparece e surge um espaço escuro, como se o térreo tivesse finalmente chegado. Em seguida a escada sobe e o processo começa novamente. Segundo a própria artista, a escada representa a vida, o ir e vir constante que nos faz vivos.

A ideia de profundidade e abismo é a mesma nas duas obras – *Escada Inexplicável 2* e *Descendo a Escada* – entretanto, no primeiro caso, a percepção é apenas visual, diferente da segunda que é “real”, embora provocada por uma escada virtual, causa vertigem, como é comum ao se olhar para baixo. A primeira obra é apenas visual, enquanto que a segunda é multi-sensorial, uma vez que explora não somente a visão, mas também a audição e o tato.

Há ainda uma terceira versão dessa obra de Regina Silveira publicada na revista virtual *Artéria 8*<sup>38</sup>, também chamada *Descendo a Escada*.



Fonte: <http://www.arteria8.net/>. Acesso em 11 de outubro de 2012.

---

<sup>38</sup>Disponível em <http://www.arteria8.net/>. Acesso em 11 de outubro de 2012.

Essa obra apresenta características também singulares e diferentes das demais por ser feita apenas para o suporte computador. Embora seja também virtual, é impossível que a obra propicie ao leitor a interatividade. Não há como descer as escadas pelo computador, então a terceira obra torna-se uma obra diferente. Embora tenha os mesmos preceitos da segunda, a obra se limita à visão e à audição, não provocando as mesmas sensações da instalação do espaço Itaú Cultural, e também estimulando sensações diversas da primeira versão, que é um objeto concreto e limita-se a atrair apenas o campo óptico.

Vê-se que as especificidades das obras dependem do ambiente em que estão expostas. Por essa razão, cada uma delas é diferente da outra, apesar de seguirem o mesmo princípio. É nesse sentido que a Arte Conceitual chama o objeto de único, pois mesmo quando a obra é transportada para outros espaços, o significado dela certamente muda, uma vez que o processo de sentido artístico é uma reunião de muitos elementos, ele é híbrido, ele é intermídia.

Embora seja uma realidade cada vez mais presente no mundo das artes, e da literatura, a concepção de arte como ideia antes de tudo, não é uma unanimidade entre os críticos e os apreciadores dos movimentos artísticos. É interessante o comentário que Paulo Leminski e Wally Salomon fazem da crítica sobre os novos modelos e os novos suportes poéticos, no DVD *Nomadismos* dirigido por Solange Farkas :

A crítica brasileira costuma não gostar da poesia dita erudita porque eles se atribuem o privilégio de utilizar a cultura, então eles não gostam de poetas doutos, eles gostam do poeta como um bom selvagem, como se fosse um índio. É como se fosse um animal que eles pudessem olhar debaixo da sua lente, debaixo da sua lupa e só eles podem projetar isso. Lente fosca, lupa enferrujada, e com *zoom*, pra ficar bem longe e não contaminar. Pode pegar um vírus na poesia, daí estraga o rigor.

Em uma crônica publicada no *O Estado de São Paulo*, [Arnaldo Jabor \(2005\)](#)<sup>39</sup> afirma que “arte e pensamento estão num beco sem saída”, e discorre a respeito da arte contemporânea de

---

<sup>39</sup> Disponível em: <http://arquivoetc.blogspot.com.br/2005/05/arnaldo-jabor-arte-e-pensamento-esto.html> . Acesso em 04 de outubro de 2012.

maneira depreciativa e pessimista, delegando as manifestações artísticas do nosso tempo ao abismo total.

Intelectuais e artistas vivem em pânico, pois seu reinado de sínteses se extinguiu. Os acontecimentos vão ficando incompreensíveis, impalpáveis. Hoje, no tempo das informações infinitas, na internet, na revolução audiovisual, nada se fecha em conclusões. Pipocam religiões novas e irracionalismos autoritários que nos dão alguma certeza, nem que seja a do chicote em nossas costas, pedras em nossas cabeças ou guerras sangrentas que nos purifiquem. (...) O artista quer virar a obra de arte. E tudo faz para esquecer seu abandono, mesmo que seja expor seus excrementos numa latinha na Bienal de Veneza. (...) Fiquei com saudades da arte, fugi em busca da "beleza" e deu nisso: mais um beco sem saída. Não tem solução; só o cianureto de potássio.

As palavras de Jabor reproduzem as sensações e expectativas de grande parte da comunidade artística e acadêmica da atualidade, com relação à arte contemporânea. Tamanha angústia talvez tenha suas bases na dificuldade que temos de nos adaptar ao novo, àquilo que não conhecemos. A rapidez com que as ideias se propagam, e a facilidades que os meios digitais propiciam ao sistema de informação, têm gerado uma agilidade nos modos de expressão do homem do século XXI, inimagináveis nos séculos anteriores. Ao mesmo tempo esses meios digitais também geram incertezas e efemeridades, nada é definitivamente, tudo tornou-se “um futuro que não chega” e “um presente que nos foge sem parar. Isso nos faz saudosos do presente como se ele fosse um passado. Se tínhamos conceitos e até deliciosos dogmas para explicar o mundo, agora só temos uma leve vertigem permanente”(JABOR, *Op.cit.*)

## 2.4. O deslocamento da percepção e compreensão da arte

O olhar tem que ser periférico, pros lados, sincrônico, pra frente, pra trás. Tem que ter essa intercomunicação passado, presente, futuro.

Wally Salomon

De fato vivemos em um mundo de incertezas. Entretanto, o problema não se revela aí, mas sim em nossa visão de mundo. Ainda buscamos o perene e não aprendemos a conviver com o devir. Ainda estamos nos encaixando aos novos moldes sociais e fazemos previsões apocalípticas para a arte e o mundo futuro.

Para se compreender o novo universo artístico que se abre, é preciso tomar como certo o fim do mundo linear, das verdades absolutas, das fronteiras entre as artes. A arte, tal como a conhecemos até então, talvez esteja mesmo esmorecendo. A era das manifestações artísticas cheias de certezas eternas, harmoniosas e sagradas está dando lugar a um mergulho “na embriaguez do mistério, fonte de toda criação” (NUNES, 1989, p.188)

Dentro desse mistério encontra-se uma nova visão humana, a do homem pós-humano, que segundo Ihab Hassan (Apud. FELINTO, 2012, p. 26):

A forma humana – incluindo o desejo humano e todas as suas representações externas – pode estar mudando radicalmente e, portanto, deve ser revista (...) quinhentos anos de humanismo podem estar chegando ao fim, à medida que o humanismo se transforma em algo que deve sem desvios se chamar pós-humanismo.

Esse pós-humanismo apresenta um homem enredado no mundo digital, em suas teias e suas redes. Não há mais como pensar o homem do presente e do futuro, sem pensar nos meios eletrônicos que o regem e que são regidos por ele, em uma ação simbiótica.

É nesse sentido que não é possível mais pensar a literatura contemporânea sob a perspectiva da visão única. Dentro dessa pluralidade de mídias, a literatura pode navegar por incalculáveis espaços, sendo que nenhum deles pode ser definido de maneira fronteiriça. Nada impede que o artista se valha de elementos da literatura clássica e tradicional, e nada o impede também de assumir posturas representativas da arte contemporânea, nada se exclui. Entretanto, como já mencionado anteriormente, apenas textos pensados e produzidos exclusivamente nos suportes digitais, pode ser considerado literatura eletrônica.

Diante desse panorama, a Intermidialidade se torna uma grande “aliada” do pesquisador que busca compreender o mundo da poesia digital. Mas afinal, o que pode ser compreendido como Estudos Intermidiáticos?

Primeiramente é importante estabelecer a diferença entre Estudos Interartes e Estudos Intermidiáticos. Segundo [Solange Oliveira \(Op.cit., p. 15\)](#) a denominação Estudos Interartes apresenta muitos problemas, uma vez que o conceito de arte tem se tornado cada vez mais relativo e complicado de determinar. Por essa razão, a expressão tem sido substituída por Estudos de Intermidialidade, uma vez que a segunda não requer que as obras analisadas sejam investigadas como obras de arte. Os estudos realizados à luz da Intermidialidade, “podem ser tomados simplesmente como produtos culturais, desprovidos de atributos intrínsecos, sempre sujeitos a leituras mutáveis, em função da passagem de tempo ou da subjetividade do observador”.

Adalberto Müller em seu texto “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermidialidade”, também discorre sobre a diferença entre o campo dos Estudos Interartes e o da Intermidialidade. Para ele, não se pode confundir o segundo com “campos teóricos dos quais ele se alimenta” como a Intertextualidade e os Estudos Interartes, e afirma ainda que os Estudos de Intermidialidade não são obrigatoriamente Estudos de Estética.

Para Simone Alcântara (*Op.cit.*, p. 34) os Estudos de Intermidialidade têm frequentemente interpelado tópicos ligados aos estudos de comunicação, que não apresentam como foco central os problemas relativos à linguagem, mas sim relativos às questões de produção, distribuição, função e recepção, “envolvendo mídias múltiplas – rádio, cinema, televisão, vídeo, mídias impressas, internet, livro – seus complexos processos tecnológicos de produção e, sobretudo, o modo como constroem a realidade ao se comunicarem”.

[Claus Clüver \(2011, p.9\)](#) afirma que Intermidialidade pressupõe o cruzamento de fronteiras, implicando todos os tipos de “interrelação e interação entre as mídias”. Sendo que o conceito de

mídia nesse caso é bastante abrangente, pois englobam não somente os meios físicos de comunicação usuais, mas também quaisquer “ferramentas” utilizadas para produzir um signo, como o próprio corpo humano, uma pedra, um pedaço de madeira, a tinta usada para pintar ou escrever em uma tela ou papel, a tela, o papel, aparelhos como máquinas fotográficas, computadores, *tablets*, a voz humana e uma infinidade de outros instrumentos.

O signo produzido pelas mídias é um suporte de comunicação, um “transmissor de mensagens” de um emissor para um receptor. Sob esse prisma, o conceito de mídia se aplica tanto às mídias como televisão, rádio, computador, como também a leitura de um panfleto, um espetáculo de dança, uma performance musical, dentre outros.

[Clüver \(2006, p.19 e 32\)](#) também aponta os conceitos de Transmídia, Multimídia e Mixmídia. Para o pesquisador as relações trasmidiáticas acontecem quando há a transposição de uma mídia para outra. As relações multimidiáticas apresentam a justaposição de mídias. E as relações miximidiáticas são uma combinação das diferentes mídias. Assim, “um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, composto em mídias diferentes, enquanto que um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”. Clüver diferencia esses três conceitos do conceito de intermídias, que consiste na fusão entre as mídias, sendo as relações intermidiáticas uma categoria que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” ([JÜRGEN MÜLLER, Apud. CLÜVER, \*idem\*, p.20](#)). Os quatro conceitos estariam sob o amparo dos Estudos Interartes. Entretanto, como já referido acima por Solange Ribeiro, com o surgimento dos *ready-mades*, conceituar arte tornou-se uma tarefa difícil, pois “as grandes narrativas mestras, que definiram a arte tradicional, não se sustentam na contemporaneidade.” Por isso o termo “Estudos Interartes” não tem sido mais usado, em detrimento do termo “Estudos de Intermidialidade”. Sendo assim, os conceitos de Clüver acima citados, estariam amparados pelos “Estudos de Intermidialidade” e não mais dos “Estudos Interartes”.

Estudos envolvendo o entrecruzamento de artes e linguagens estão cada vez mais frequentes. Surgem, a cada dia, livros tratando do assunto, e também revistas acadêmicas interessadas em publicar artigos que discutam a literatura inserida em um novo momento, em que sons, imagens e expressões corporais se fundem, dando voz a um texto que vai muito além da palavra escrita.

Estamos vendo emergir a cultura da era midiática, que atua dentro de um sistema de produção, transmissão e recepção textuais desafiadoramente novos, nos conduzindo a possibilidades inovadoras de construção do conhecimento. A partir desse cenário, é preciso trilhar caminhos que nos permitam encontrar o lugar da literatura nesse novo espaço de atuação introduzido pela tecnologia digital e pelas novas mídias.

Nesse sentido é imprescindível que os estudos da literatura contemporânea não excluam os estudos das mídias das quais ela se vale. Não se trata de abandonar os textos tradicionais, e as antigas formas de analisá-los, mas sim de incorporar aos novos modelos literários formatos mais abrangentes, que não se prendam apenas às análises hermenêuticas ou sociológicas.

É cada vez mais frequente o número de adaptações de obras literárias para o cinema e para a televisão. Também é crescente o número de textos literários musicados e também adaptados para textos eletrônicos.

Uma dessas adaptações de um texto tradicional para o formato digital é o conto de Marcelino Freire *Homo erectus*<sup>40</sup>, que foi adaptado por Rodrigo Burdman e narrado por Cesar Pereio. O texto faz parte de um livro de contos do autor intitulado *Balé Ralé*, em que os textos são chamados de “improvisos”.

Embora seja classificado como conto, o texto de Freire mais se parece com um poema do que com um conto propriamente dito, pois é marcado por um forte ritmo poético, por muitas repetições, apesar de estar escrito em prosa. Essa pode ter sido a razão que levou Rodrigo Burdman a adaptar o texto para um gênero mais poético. Vejamos o texto no seu formato original e tradicional:

### **HOMO ERECTUS**

Sabe o Homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia?  
Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das  
colinas calcáreas da Prússia? O Homem feito um feto gelado, com sua vara de  
pesca? Sabe o Homem que encontraram? Com seu machado de pedra?

---

<sup>40</sup>Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=x8Imk7B7s1c>. Acesso em 22 de novembro de 2012.



O Homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária? O Homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido?

Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? O Homem vestígio?

O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária? Que caçava avestruz sem plumas? Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastedonte? Ia aos mares fisgar celacanto?

Inimigo de Rinoceronte?

Sabe deste Homem? Irmão do Homem de Piltdown? Primo do Homem de Neandertal? Do velho Cro-Magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até? Dos Filhos do Sol? Das tribos da Guiné?

O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras? Homem com mandíbula de chimpanzé? Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo? Um mistério maior que este mistério? Navegador de jacaré?

Não sabe?

Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela Paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso?

O Homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudo? À visita nos museus americanos? Como uma múmia sem roupa? Quase? Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico? O Homem embrionário? Das origens cavernosas da Humanidade? Sabe este Homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido?

Este Homem dava o cu para outros homens.

E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso.

O texto de Marcelino Freire é uma referência aos “*Weerdinge men*” encontrados em *Drenthe*, na Holanda, em 1904. Os “*Weerdinge men*” são dois corpos que foram descobertos juntos, nus em um pântano. No princípio acreditava-se que um dos corpos era de uma mulher. Entretanto fora um engano, pois se tratava dos corpos de dois homens.



Fonte: <http://www.slackers.co.za/showthread.php?18511-10-Ancient-Bodies-Preserved-in-the-Bogs-of-Europe-PG>

Foi partindo dessa referência que Marcelino Freire escreveu esse conto-poema. Como já mencionado, o texto apresenta ritmo, como em um poema, embora não seja escrito em versos. O uso incessante de frases interrogativas, aliadas a repetição de palavras e expressões, dão cadência ao texto, aproximando-o mais de um texto lírico do que de um texto em prosa. Essa especificidade do conto o torna mais favorável a uma adaptação eletrônica.

A adaptação, feita por Rodrigo Burdman, nos apresenta uma espécie de escavação do texto. O surgimento das palavras na tela preta, aliada ao som do conto-poema narrado por Paulo César Pereio, nos remete a uma escavação poética. Aos pouco o leitor vai descobrindo os segredos do texto.





Observa-se que as palavras vão penetrando o espaço como em uma escavação, em que a terra vai dando espaço ao ar para que se encontrem os objetos escondidos. As frases vão surgindo de maneira aleatória, no canto, no centro, embaixo e em cima, abrindo espaços passivos de compreensão. Aos poucos as expressões poéticas vão surgindo na tela dando significado ao texto. Entretanto, é importante salientar que no poema eletrônico, ao contrário do texto original, o som é fundamental para o entendimento textual. É impossível seguir a leitura do texto que está sendo “escavado”, pois ele aparece de forma desordenada e rápida demais para ser lido. O hibridismo nesse formato textual é crucial para que o significado do poema seja desvelado. Nesse sentido o texto eletrônico, embora tenha suas bases no texto tradicional, é outro texto, totalmente diferente, uma vez que depende de outras habilidades do leitor, que não exclusivamente da leitura de texto alfabético, para existir, pois ele explora a audição e também as habilidades informáticas do leitor.

Essa exposição das palavras obriga o leitor a procurar o texto, a seguir todas as pistas deixadas pelo autor, como se ele fosse um arqueólogo em busca de um fóssil. As letras que aparecem na tela têm formato de pedra moldada, nos remetendo a um passado pré-histórico, em que possivelmente os homens encontrados viveram. O e-texto de Burdman e Freire obriga o ciberleitor a abandonar as posturas tradicionais de leitura, para se aventurar num discurso performático, em que som, imagem e texto verbal se juntam na construção do texto poético.

Outro aspecto importante do texto é o caráter misterioso que se levanta durante a narrativa, e que tem seu desvelamento ao final do poema. Durante todo o texto o autor questiona o leitor,

instigando sua curiosidade. “ Sabe o Homem que encontraram no gelo? (...) Sabe deste Homem? (...) Não sabe?” Partindo dessas indagações o leitor se vê provocado e lê o texto para descobrir quem é esse homem e qual a relação dele com as ideias do autor. Mais uma vez vemos a metáfora do arqueólogo. O leitor insiste na leitura em busca da revelação, que só é feita ao final. E esse final é absolutamente surpreendente. O ciberleitor se vê diante de um grande mistério revelado, assim como o arqueólogo quando encontra um objeto fossilizado.

O texto de Marcelino Freire e Rodrigo Brudman é um exemplo de texto intermídia que se constituiu a partir de uma adaptação. Para tanto foi importante que o formato tradicional ganhasse outras nuances, um diálogo perfeito entre os vários recursos que o computador proporciona.

## **2.5. Posturas de leitura: texto alfabético linear e texto intermídia**

O futuro é isso. Tem pessoas que se sentem deslocadas no novo mundo, o mundo da eletrônica, o mundo desse olho de lince que tá aqui diante de mim.

Wally Salomon

Com o cruzamento entre a literatura e as demais artes, é crucial pensar o fenômeno literário sob o olhar dos estudos de mídias, sendo fundamental analisar não somente os textos em si, mas também os suportes e as tecnologias que os envolvem. Como já mencionado no primeiro capítulo, o surgimento de instrumentos, desde os mais rústicos como as pedras de argila, até os mais complexos, como os computadores, proporcionou grandes mudanças nos hábitos de leitura ao longo da história. E foi o surgimento da eletricidade e do telégrafo que conduziram a humanidade para “o universo das imagens técnicas”.

Segundo Günther Anders (apud. FILHO, 2011, p. 194) o nosso destino hoje é a técnica. Assim como no passado ficamos dependentes de outros suportes, como os jornais, revistas, rádios e livros, hoje estamos confinados aos computadores, portanto, estamos inseridos no mundo dos números. Nesse sentido Flusser afirma que o mundo das linhas lineares foi esmigalhado pelos pontos e intervalos.

É essa nova linguagem de pontos e intervalos que reúne todos os demais suportes anteriores, sendo capaz de sintetizar em um único aparelho, todos os momentos da história da mídia (alfabeto, o texto impresso, as mídias analógicas), sendo o computador capaz de processar em um *microchip*, sons, imagens e textos alfabéticos.

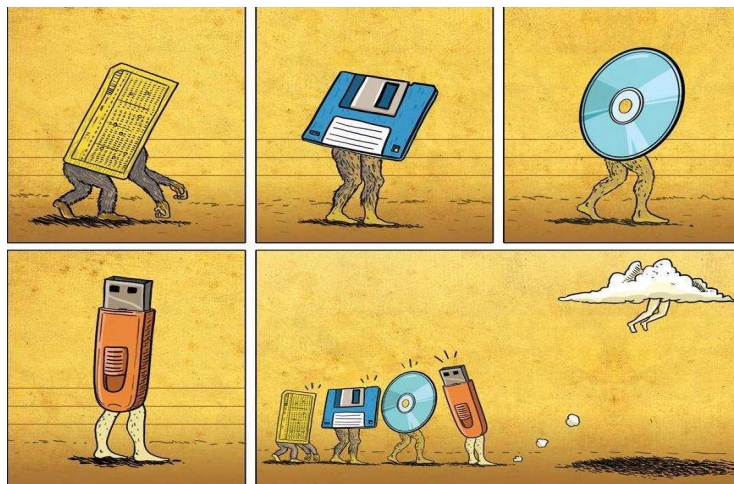
Villém Flusser (2008, p. 85) afirma que para nossa imaginação o difícil não é pensar em algo novo, mas sim pensar em algo novo que há de eliminar o antigo, aquilo que faz parte do nosso imaginário desde sempre e que precisa passar por mudança. Dessa forma não é ler um jornal na internet que nos incomoda, mas sim não ler mais em um jornal de papel. Portanto, imaginar um mundo dominado pelo computador e suas imagens técnicas não é o assustador. Assustador é imaginar que essa realidade pode destruir todo um mundo importante para nós, que nos constitui enquanto sujeito.

Esse conflito ao qual somos submetidos, da aceitação de algo novo e inevitável, e da preservação de nossas crenças, é o gerador de todos os nossos preconceitos, é o que nos impede, muitas vezes, de admitir novos pontos de vista para nossas experiências e análises literárias, nos permitindo ampliar o campo de pesquisa a partir de novas teorias. Por isso, analisar os textos literários sob a perspectiva dos estudos de mídia, pode ser aterrador para muitos estudiosos, porém já não é mais possível negar as influências dos suportes, da produção, do processamento e da distribuição da arte. Como já discutido no primeiro capítulo, o meio pelo qual um texto se propaga influencia diretamente no comportamento do leitor. Assim, essa postura transdisciplinar de pensar a literatura deve ser adotada, ou ao menos aceita, pelos estudiosos da literatura e da cultura.

Imagens e sons são textos passíveis de leitura tanto quanto um texto alfabético. Historicamente, as imagens antecedem a escrita alfabética e segundo Flusser (*Idem*, p. 24) a segunda matou a primeira.

O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies das imagens em linhas e alinhar os elementos *imagísticos*. Eis como foi inventada a escrita linear. Tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos. Surgia assim a *consciência histórica*, consciência dirigida contra as imagens.

De fato, durante muito tempo, o texto escrito predominou sobre a imagem e sobre o som. Ainda hoje assistimos a hegemonia do texto alfabético. Não é incomum comentários pejorativos sobre adaptações de romances para o cinema e para a televisão, ou afirmações de que leituras de textos alfabéticos são mais favoráveis a construção do conhecimento do que imagens e sons. Porém, o que Flusser propõe, não é um retorno ao passado, mas sim uma nova condição, uma vez que “as imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos”. Essa é uma nova realidade, diferente do que já se viu até hoje, e devemos pensá-la visando esse novo processo.



Fonte: <http://blogdogrupo6.blogspot.com.br/2013/01/a-evolucao-do-armazenamento.html> . Acesso em 20 de novembro de 2014

A charge acima, intitulada *Evolução do armazenamento*, é um exemplo dessa imaterialidade do mundo moderno discutida por Flusser. Quando o armazenamento de informação digital surgiu, eram usados cartões perfurados, que evoluíram para a forma do disquete, do disquete para o CD e do CD para *Pendrive*. Embora a informação fosse virtual, o objeto que o armazenava era um objeto concreto, material. Com o surgimento do sistema de armazenagem chamado *Cloud Computing* (Computação nas nuvens), todas as informações ficam armazenadas na própria rede, dispensando qualquer objeto pertencente ao usuário para guardar os dados do computador.

Retomando a citação acima de Flusser, sobre a escrita linear ter transformado o tempo circular em linear, é bom pensarmos sobre os hipertextos tão difundidos na internet. Os conceitos sobre esse tipo textual é bastante discutido e controverso. Há quem defenda a tese de que o hipertexto não é um texto exclusivo da internet, que ele já existia antes, nos textos impressos. Mas

há aqueles que afirmam que o hipertexto da internet é diferente do hipertexto impresso, configurando outra forma textual.

Carla Coscarelli (2006, p.7,8) atesta que o leitor faz a sua própria construção do texto, é ele quem busca os caminhos da leitura “feita com base nos seus interesses, nos seus objetivos para aquela leitura e nas marcas e saliências apresentadas pelo texto”, por essa razão não se pode afirmar que a leitura do texto impresso é linear em contraponto com a leitura digital, que não segue uma sequência, uma vez que, mesmo no texto impresso, é o leitor quem procura seus caminhos, podendo, portanto, ler de forma completamente aleatória. Para essa pesquisadora, “a intervenção do leitor no hipertexto também não é diferente daquelas do texto impresso. A possibilidade da 'criação de notas, comentários e desenhos no corpo do texto' sempre existiu.”

Lucia Santaella e Antonio Carlos Xavier contrapõem a afirmação de Coscarelli afirmando que o termo hipertexto é exclusivo do ambiente virtual.

Para Lucia Santaella (2004, p.49) é característico da linguagem verbal impressa a sequência linear de texto, no livro especialmente. Já o hipertexto rompe essa linearidade em itens de informação, que se compõem em partes, frações textuais. “Nós e nexos associativos são os tijolos básicos de sua construção. (...) Os nós de informação podem aparecer na forma de texto, gráficos, sequências de vídeos ou de áudios, janelas ou de misturas entre eles.” Santaella afirma também que um hipertexto é um texto que atua dentro de uma hipermídia, sendo que hipermídia é a “ interação sem suturas de dados, textos, imagens de todas as espécies e sons dentro de um único ambiente de informação digital.”

Antonio Carlos Xavier (2007, p. 206 -208) atesta que:

Sendo assim, definimos enunciativamente o hipertexto como um espaço virtual singular que apresenta, representa e articula os recursos linguísticos e semióticos já em circulação centrados num só lugar de acesso perceptual. Não se trata de um novo gênero de discurso, mas de uma forma outra de dispor e compor entrelaçadamente as informações expostas em diferentes linguagens.

(...)

Todavia, nem todo texto eletrônico é um hipertexto, mas todo hipertexto é um texto eletrônico, i.e, todo hipertexto precisa ser escrito na tela do computador e deve

obedecer às regras de programação em *html* ou qualquer outro programa de construção de páginas para a *web*. Nem todo texto eletrônico é indexado à rede, nem sempre compartilha a produção do sentido com outras mídias (imagens com movimento e sons).”

Nesse sentido, Xavier caracteriza o hipertexto como algo exclusivo da linguagem computacional. Assim como a poesia eletrônica é constituída de linguagem de programação, o hipertexto também, ele é uma linguagem digital.

Partindo dos conceitos de hipertexto acima, pode-se afirmar que o que chamamos de hipertexto nos textos impressos é apenas intertexto, pois eles não nos remetem a outras mídias e não unem às várias mídias, eles apenas indicam outras leituras possíveis, “o hipertexto permite a fusão de várias linguagens no mesmo espaço de percepção visual e sonora”. Não é só a possibilidade de não-linearidade que caracteriza o hipertexto, mas sim essa junção de linguagens em um texto que se desdobra infinitamente e instantaneamente. No texto impresso, quando há uma referência textual no corpo do texto, o acesso a essa referência não é imediata. Para se acessar a obra referenciada é preciso consultar o texto em papel, o que muitas vezes não é possível pela dificuldade de acesso ao texto. Já no ambiente eletrônico os *links*, ou seja, os nós, quando clicados com os dedos, são acionados imediatamente. Dessa forma há uma grande diferença do intertexto, referência no texto impresso, para o hipertexto, referência no texto digital. Essa diferença é inclusive de postura e cognição.

Além de permitir a mistura de todas as linguagens, textos, imagens, sons, ruídos e vozes em ambientes multimidiáticos, a digitalização também permite a organização reticular dos fluxos informacionais em arquiteturas hipertextuais. Por isso mesmo, o segundo traço da linguagem hipermídia está na sua capacidade de armazenar informação e, por meio da interação do receptor, transmutar-se em incontáveis versões virtuais que vão brotando na medida mesma em que o receptor se coloca em posição de co-autor. (SANTAELLA, *ibidem*, p.48)

Quando lemos um texto impresso, que nos remete a vários intertextos, isso, de forma alguma, modifica nossa leitura. Quanto muito, sublinhamos a menção e continuamos a leitura linear



de nosso texto. Ou em alguns casos mais raros, nos levantamos, vamos até uma biblioteca, pegamos o texto referendado, lemos, e voltamos para nosso texto primeiro. Já as citações digitais, que nos levam aos textos imediatamente, faz com que nos dispersemos, pois a facilidade em acessar as referências é tão grande, que um *link* puxa o outro, que puxa outro, que puxa outro, independente de qual mídia, e se não focarmos no texto matriz, nos dispersamos com muita facilidade. A verdade é que o hipertexto é um convite à distração, pois a rede nos oferece uma concentração infinita de informações imediatas, são milhares de nós que nos levam instantaneamente a outros milhares de nós, que nos levam a outros milhares de nós, e assim sucessivamente. Dessa forma o leitor escreve outro texto, com fragmentos de textos aqui e ali.

O que se vê é uma mudança de paradigma. O texto virtual é a quebra da linearidade e da unicidade textual. Segundo Flusser a tecnologia digital nos permite vivenciar o mundo a partir não mais de escritas em linhas retas, mas sim de superfícies imaginativas criadas pelos programas de computador.

## **2.6. Heterogeneidade: textos literários intermediáticos**

The recent intrusion of animation into the arts is likely to instigate an era as fecund as that of Gutenberg.

Philippe Bootz

Analisando os textos literários sob a égide da transdisciplinaridade, componentes constituintes da poesia eletrônica trafegam entre os elementos verbais e os não-verbais, e se organizam em estratos heterogêneos, intermediáticos, híbridos ampliando cada vez o espaço de atuação das artes literárias. Deixamos de pensar a literatura apenas como texto escrito, e passamos a englobar outros elementos a ela.

Depois dos anos 60, embora sempre haja alguns limites sociais, históricos, culturais, antropológicos para definir as artes, passa a ser difícil, então, desenredar todas as novas tendências e examiná-las separadamente. A própria

noção moderna de artes visuais e do que costuma ocorrer em exposições não se faz sem um preciso agenciamento entre práticas visuais, discursivas e plásticas: na ausência de uma adequada e estratégica mobilização de enunciados, muitas vezes pela atuação de monitores, ao lado de objetos plásticos e visuais, não haveria o que se entende por arte hoje. *Collage, assemblage, objeto, instalação, performance, vídeo-arte, arte computacional, fotografia, fotomontagem, hapennings, literatura*, categorias que não trazem, portanto, suas especificidades puras. (ALCÂNTARA, *op.cit.* p. 68, 69)

Segundo Friedrich Kittler (1999), foi com a invenção do gramofone e do filme que o processo de desvalorização da palavra se iniciou. O surgimento desses meios abalaram nossos conceitos de literatura, assim como a fotografia abalou os conceitos da pintura.

A arte em geral - incluindo aí a literatura - sofreu grandes transformações no século XX. Essas mudanças acabaram gerando uma visão bastante peculiar do processo artístico. As certezas e características para se avaliar um objeto artístico, dentro dos parâmetros tradicionais, já não nos valem mais, e “quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como 'arte', pelo menos de um ponto de vista tradicional” (ARCHER, 2012, p. IX).

A arte deixou de se valer de elementos e materiais usuais e passou a incorporar objetos corriqueiros e cotidianos em seus conceitos. Além dos ingredientes tradicionais, como a tinta, a tela, as pedras para escultura e os metais, som, luz, pessoas, objetos rotineiros, lixo, dentre outros, passaram a ser corpo artístico. Assim, uma caixinha contendo lixos da cidade de Nova Iorque, pode ser caracterizada como obra de arte, pois o que vale na arte contemporânea é o conceito do objeto e não mais o objeto em si. O sentido de uma obra artística nos moldes não tradicionais, deve ser investigado além dela, dentro do contexto no qual ele se insere.



Disponível em: <http://colunas.revistaepocanegocios.globo.com/empresaverde/2009/05/05/caixas-decoradas-com-lixo-de-nova-york-viram-febre-nos-eua/>. Acesso em 20 de agosto de 2014.

O que as obras contemporâneas querem dos “leitores”, é que esses tenham a capacidade de olhar os fenômenos do mundo artístico com outros olhos, com olhos investigadores, buscando a arte nos objetos mais improváveis. Suponhamos que eu olhe para o lixo de Nova York como se fosse arte, o que isso significaria para mim? Reside aí a proposta do observador ativo, aquele que participa diretamente da construção do significado da obra de arte. Pois essa é a proposta do artista Justin Gignac, que recolhe o lixo de Nova Iorque e coloca em caixinhas. Dessa forma tudo pode ser objeto da arte, desde que eu me proponha a olhá-lo com olhos desprovidos de preconceito.

Ainda lembro meu espanto ao me deparar com a obra *Contención*, da cubana Geysell Capetillo, exposta na 26° Bienal de arte de São Paulo em 2004. Com os olhos fixados na arte tradicional, me neguei a aceitar que aquilo se tratava de uma obra de arte. Entretanto, meu espírito curioso não me deixou em paz. Voltei a Bienal dois dias depois disposta a encontrar a arte contida na obra.



Disponível em: <http://sobrearteimagens.blogspot.com.br/2010/02/difcil-arte-de-se-entender-arte.html> . Acesso em 20 de agosto de 2014.

Como é possível ver na imagem, a instalação era disposta em um espaço em que várias banheiras e baldes velhos eram espalhados pelo chão. No teto, uma instalação de cano de PVC, cheio de furinhos, pingava água constantemente nos respectivos recipientes. A obra realmente não é bonita de se ver. Não tem a beleza de uma pintura de da Vinci, nem da escultura de um Michelangelo, mas ela certamente traduz uma situação bastante atual da nossa sociedade contemporânea, que busca de todas as formas, caminhos para conter o desmatamento, o racionamento da água, o excesso de lixo, dentre outros problemas gerados pela sociedade moderna e industrial. A arte não tem que ser necessariamente bela. Dentre outros elementos ela deve servir também como um espaço de reflexão crítica. *Contención* mostra um mundo de escassez, em que a água será pouca, e cada gota será valiosamente contida. E os objetos tidos como velhos, classificados como lixo dentro da nossa sociedade de abundância e consumo, serão essenciais para a manutenção da vida.

Foi no início dos anos 60 do século passado que as grandes transformações artísticas começaram a despontar. Depois do movimento dos *ready-mades* idealizado e criado por Marcel Duchamp, ao qual já me referi anteriormente, as manifestações artísticas passaram a ser repensadas e recriadas. Dentre outros aspectos importantes dessas novas tendências, destacam-se os componentes cotidianos incorporados ao fazer artístico. Nesse sentido a *Pop Art* e o Minimalismo

foram movimentos de destaque nesse processo de transformação. Incorporar temas urbanos e habituais aos objetos de arte, criou uma nova expectativa no mundo das artes.

O Minimalismo, movimento que valorizava a elaboração das obras com o mínimo de recursos, poucas cores e o uso de formas geométricas simétricas, trouxe o conceito de que menos pode ser mais. É uma arte sem grandes sofisticções. Mas a foi a *Pop Art*, de Andy Warhol que influenciou significativamente a arte da segunda metade do século XX.

A *Pop Art*, dentre outros aspectos, criou uma concepção artística mais mercadológica e cotidiana, pois o enfoque dado a essa arte era a cultura norte-americana e seus elementos costumeiros. Nesse sentido era impossível excluir do panorama artístico o valor de mercado da arte.

O tipo de arte produzida pela Fábrica de Andy Warhol – despersonalizada, mecanizada, utilizando processos de produção de múltiplas unidades – caracterizou a ideologia da maior parte da *Pop Art*: a arte, como todos os produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado, era apenas uma mercadoria e nada mais. O trabalho do negociante era criar um mercado onde tais mercadorias pudessem ser compradas e vendidas. (...) Em última análise, uma obra de arte vale o que uma pessoa estiver disposta a pagar por ela; concomitantemente, a questão sobre o que leva as pessoas a se devotarem à arte encontra uma resposta fácil: elas o fazem por dinheiro. (ARCHER, *op.cit.*, p. 117)

Sem dúvidas essa visão da arte como mercadoria irritou e ainda irrita muitos amantes das artes. Entretanto, é inquestionável que esse cenário é inevitável no mundo capitalista, e que essa percepção do mundo das artes ocasionou o aparecimento de várias formas artísticas, como por exemplo, campanhas publicitárias, que apresentam alguns comerciais que são verdadeiras obras de arte.

Todas essas manifestações artísticas demonstram os rumos tomados pelas artes desde o início do século passado. Esses rumos foram cruciais para as transformações das manifestações artísticas do início do nosso século, e das discussões estéticas que envolvem essas transformações.

Quando se fala em arte inclui-se aí a literatura, pois não há mais razões para separá-la das demais manifestações artísticas. Como já comentado até aqui, o mundo contemporâneo não se

satisfaz mais com a unicidade, é preciso pensar a arte de forma múltipla, e, conseqüentemente, multi-sensorial, abolindo as fronteiras entre as diferentes modalidades artísticas. E a literatura, assim como as demais artes, sofreu uma grande transformação no cenário artístico a partir do século XX, incorporando novas tendências ao jeito tradicional de se produzir textos, como a exploração do espaço, ou a incorporação da imagem aos textos, tão comuns à poesia concreta, assunto que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo.

Com a abertura estética proposta pelas manifestações artísticas do início do século XX, tornou-se possível criar a partir de quaisquer componentes, afinal, qualquer ocorrência e qualquer objeto é passível de se transformar em um propósito artístico.

Foi também no século XX que a cultura digital surgiu e transformou o mundo, nos apresentando uma realidade paralela: a realidade virtual. Essa realidade virtual é um mundo de possibilidades imagináveis, no qual tudo é possível, basta que se digite milhares de linhas de programação que um mundo totalmente imaginário passa a existir. Porém, o homem do início do século XXI, ainda está longe de conhecer todas as potencialidades desse novo universo. Ainda temos medo das máquinas. Filmes como *2001 uma odisséia no espaço*, de 1968, dirigido por Stanley Kubrik; *Tron, uma odisséia eletrônica*, de 1982, dirigido por Steven Lisberge; *Matrix*, de 1999, dirigido pelos irmãos Wachowski, são um reflexo do temor que ainda temos das máquinas e de tecnologias como da Inteligência Artificial (AI). Temos medo de que a criatura supere o criador. Entretanto, preocupações à parte, a digitalização do mundo cresce em velocidade assustadora, tão assustadora que quando essa tese chegar ao fim, corremos o risco de que as ideias discutidas e apresentadas aqui, já tenham se tornado totalmente obsoletas.

Como já foi referido anteriormente, durante muito tempo houve uma valorização da palavra escrita, como se ela fosse de fato única fonte de conhecimento para o homem. Com base nessa crença, passamos a sacralizar o livro *códex*. É Friedrich Kittler quem afirma que com a invenção do gramofone e do filme, a palavra entrou em um processo de desvalorização.

O filme, na concepção de Kittler, desvalorizou a palavra ao colocar simplesmente diante dos olhos das pessoas seus referentes, estes pontos de referência do discurso – os necessários, os situados além dele, até mesmo os absurdos. O filme assume tudo o que há de fantástico ou de imaginário que, durante um século, chamou-se “poesia”. Já o gramofone esvazia as palavras na medida em que submete o

*imaginário* (o “significado”, segundo Kittler) ao *real* (fisiologia da voz). (MARCONDES FILHO, 2011, p.244, 245)

É nesse cenário, de mudanças de paradigmas artísticos, e de surgimento de novas mídias, que a arte se rende aos novos modelos e as novas tecnologias. A arte que se vale de aparatos tecnológicos foi conduzida para outra área dantes controlada apenas por matemáticos, engenheiros e técnicos. Hoje, um poeta digital, não escreve seu poema sozinho, há sempre a ajuda de um programador, um matemático, um engenheiro, na confecção da obra, a menos que o próprio poeta seja um entendido em sistemas digitais e seja capaz de criar seu próprio *software*. Entretanto, de forma alguma, essa parceria diminui o valor artístico da obra, pois o trabalho intelectual e imaginativo ainda são a função do poeta, e continuam sendo cruciais para concepção de um “objeto” de arte. Apenas conhecer os sistemas digitais não transforma ninguém em grande poeta ou artista. A mente criadora ainda é fundamental para se desempenhar um trabalho de arte. O que diferencia o poeta tradicional, dentre outros aspectos, do poeta intermídia, é a capacidade de pensar os mecanismos digitais, suas possibilidades, e conceber os alicerces significantes das obras.

Esse caminho começou a ser trilhado, mais efetivamente, por volta dos anos sessenta nos EUA, com o surgimento do movimento da vídeo-arte. O movimento abarcava não somente o uso de televisores, mais também de computadores, sintetizadores, máquinas que produziam efeitos sonoros, dentre outros recursos de mídia.

Embora tenham começado com um intuito de criticar o uso de recursos de mídias de massa, essas manifestações acabaram por legitimar a utilização desses materiais em obras de arte. Logo surgiram vários eventos promovidos mundo afora, atestando o valor artístico de instalações feitas com televisores, holografias, filmes, vídeos, gravações, dentre outros suportes.

Não demorou para que a arte se rendesse ao mundo digital. E se no início o casamento entre a arte e o mundo digital foi conturbado, agora vislumbramos um amadurecimento entre as partes, e a arte digital cria um mundo “cujo o potencial parece ilimitado”. (RUSCH, 2006, p. 162)

Ao contrário dos maquinários que reproduziam a realidade, como as câmeras fotográficas, as câmeras de filmagem de vídeos e os aparatos digitais possibilitam um mundo de produção, produção de algo completamente novo, de mundos completamente impossíveis de existirem na realidade, um mundo semelhante ao de *Matrix*. Como afirma Paul Virillo, “estamos entrando em

um mundo onde não haverá uma, mas duas realidades: a real e a virtual. Não há simulação, mas substituição.” Uma foto digital não representa mais a realidade, pois ela pode ser modificada através da edição, e pode tornar-se um outro objeto completamente diferente do objeto inicial. Porém, isso não vem a ser um problema, não para o mundo das artes que não se firma nos valores da verdade e da realidade, mas sim nas possibilidades imaginativas.

Nesse sentido é importante entender que a literatura digital não se prende mais unicamente ao objeto artístico, mas também as possibilidades de “jogos” que a envolvem. Os caminhos trilhados pelo poeta e pelo ciberleitor são partes constituidoras do processo criativo. Todos os atos envolvidos nesse processo são fundamentais para a construção do texto poético.

Quando se fala em literatura digital, pressupõe-se que há uma relação entre texto e computador, ou seja, há um texto (ideia), pensado por um poeta, que se concretiza a partir da união entre uma máquina (*hardware*) e um programa (*software*).

A literatura digital se configura como algo totalmente novo aos nossos hábitos como leitores. O excesso de imagens, a luminosidade presente na tela de um aparelho de projeção digital, nos convida a percorrer o olhar por todo o espaço da tela, ao contrário da leitura em texto impresso, que nos conduz a uma leitura sequencial. Quando lemos um texto digital somos “tentados” pelo todo do monitor, ou seja, todos os cantos da tela apresentam informações diversas, tornando a leitura dispersa, completamente diferente da leitura de um texto não digital. Não há rigidez e permanência em um texto digital, todos os elementos são provisórios e efêmeros. Muitas vezes, torna-se difícil, ou quase impossível, ler um mesmo poema seguindo a mesma sequência, tudo depende do programa que executa o texto. É o programa matemático, não o texto em si, que impõe as regras do jogo.

Portanto, o texto digital é uma combinação de elementos informáticos, de códigos matemáticos que nada tem a ver com o texto alfabético. Talvez esteja aí a dificuldade de alguns em aceitar a literatura digital como uma manifestação literária. Uma vez que o texto digital não pode ser executado sem a ajuda de um programador, tende-se a acreditar que o papel do artista torna-se diminuto frente ao papel daquele que programa. Como já referido anteriormente, a capacidade imaginativa continua sendo do poeta, daquele que pensa o processo artístico, que por sua vez é executado pelo programador. Negar a função do artista no poema literário digital, é o mesmo que negar a capacidade criativa de um arquiteto, que concebe o projeto, mas muitas vezes nem chega a desenhá-lo, atribuindo essa tarefa a um desenhista e a construção da obra aos pedreiros. O poema

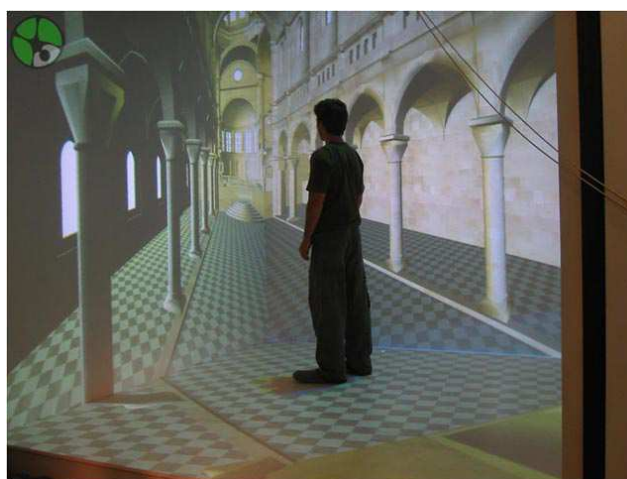


digital nos coloca frente a um novo modo de pensar a autoria e o projeto poético, mostrando a literatura como um trabalho coletivo, algo que dificilmente pode ser criado por um único “autor”, a menos que esse autor tenha competências matemáticas além das poéticas. Afinal, a literatura digital está além da mera digitalização dos textos impressos, ela se vale de elementos constituintes dos saberes informáticos e computacionais.

Há ainda um espaço desconhecido e pouco acessível aos nossos poetas digitais. Por questões ainda práticas, e também financeiras, ainda estamos presos aos computadores domésticos e seus limites. Entretanto, tecnologias como o CAVE (*cave automatic virtual environment*), Caverna Digital, nos mostram que o caminho para novos paradigmas artísticos é, de fato ilimitado. A USP está construindo a primeira CAVE da América Latina.

A CAVERNA é um complexo para Realidade Virtual de alta resolução, utilizando-se de um sistema de múltiplas projeções, que disponibiliza um ambiente virtual totalmente imersivo e interativo.

Até seis pessoas pode estar no interior da CAVERNA e interagir com um mundo simulado por computador. Aplicações que usam esta tecnologia se enquadram em vários campos como na Engenharia (Naval, Oceânica, Mecânica, Civil, Automobilística e Eletrônica), na medicina (simulações cirúrgicas, estudos em anatomia), nas ciências básicas (Astronomia, astrofísica, biologia e química) e finalmente no entretenimento (jogos, visualizações foto-realísticas e filmes interativos). ( [http://www.lsi.usp.br/~rv/p/cave\\_lab\\_p.html](http://www.lsi.usp.br/~rv/p/cave_lab_p.html) )



É impossível não imaginar o que uma tecnologia como essa é capaz de fazer pela literatura. Quantos mundos imaginários não poderemos construir, reconstruir e visitar quando essa tecnologia tornar-se mais acessível a todos? Conversar com Machado de Assis, Platão, Nietzsche, ou passear pelo universo do *Grande Sertão: Veredas*, são apenas uma amostra do mundo de possibilidades literárias que ainda está por vir.

A literatura digital deve ser vista como um terreno novo a ser explorado, pois pouco conhecemos sobre ele, ou sobre a arte digital de maneira geral. Ainda é bastante parco o estudo sobre a poesia digital e uma estética que a defina. Também ainda são muito incipientes as produções poéticas digitais. Ainda exploramos muito pouco o mundo digital e suas potencialidades. Quando tivermos acesso mais amplo às tecnologias que surgem, certamente criaremos um mundo mágico dentro do já tão encantado universo da literatura.

### 3.0. TUDO O QUE É CONCRETO SE DESMANCHA EM *PIXELS*

a  
poe  
sia pa  
riu o po  
eta que pa  
riu o poema q  
ue parou na te  
la dum computador

**Victor Az**

A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Erza Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia.

**Décio Pignatari**

Muitos fatos aconteceram durante essa pesquisa que me fizeram ter cada vez mais certeza da importância de estudos literários que ultrapassem as barreiras do texto meramente verbal. Duas dessas ocorrências julgo pertinente mencionar e comentar aqui, com o intuito de trazer à tona questionamentos e temores comuns aos leitores e escritores do início desse nosso século.

Há algum tempo atrás, uma ex-aluna do curso de Letras em que lecionei, comentou comigo que a atual professora de Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e Literatura estava discutindo a crise na literatura. Segundo ela, a visão da docente é bastante pessimista, pois, assim como Arnaldo Jabor, no texto comentado no capítulo anterior, a professora não vê muita saída para os textos literários, que estão sendo substituídos pelas novelas, filmes, vídeos e, principalmente, a internet. Segundo comentário da aluna, a educadora decretou que a literatura está dando seus últimos suspiros.

O outro episódio foi uma entrevista de Chico Buarque de Holanda e outra de Tom Zé, ao documentário *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg. Nele, Chico e Tom afirmam que a canção está acabando, morrendo. Embora esse trabalho não trate do assunto canção, e sim de poesia eletrônica, considero relevante expor esses dois casos aqui uma vez que está cada vez mais difícil delimitar a barreira entre as artes, e a quebra de paradigmas está ocorrendo em todo o campo artístico. Vejamos apenas um pequeno trecho das duas entrevistas:

Há indícios de uma parte que talvez a canção tenha se esgotado. Eu não sei se é verdade, mas pode ser. A canção, essa canção que nasceu no começo do século XX, pode ser que tenha um prazo de validade, pode ser que ela não tenha mais sentido a partir de agora, a partir de hoje, a partir de amanhã, e aí ela será substituída não se sabe bem por o quê. A música eletrônica, o rap, todas essas coisas são um pouco a negação da canção como a gente conheceu no século passado, aquele formato. (CHICO BUARQUE, 2009, disco, 1)

Quando eu aceitei a tese de que a canção acabou, eu aceitei até porque antigamente a canção era consumida só com o cognitivo e o auditivo. Hoje uma canção não é consumida assim. Quando você senta no carro, que o carro bate, você recebe a canção pela bunda, você recebe a canção pela barriga, você recebe a canção pelas costas, você recebe a canção pelas coxas. É outra coisa, uma canção não toca no corpo. Uma canção é o inefável, é a beleza, é o encanto, é o espírito. Como é que aparece uma toda carnal, tão cheia de sangue, de carne. É isso que nós estamos vivendo. (TOM ZÉ, 2009, disco 1)

O interessante dos comentários, tanto da professora, quanto dos dois cantores, é a visão de finitude, de término. Talvez Chico tenha usado melhor as palavras nesse comentário quando diz que “a canção talvez tenha se esgotado”, não acabado, porque ela, de fato, não acabou. O que há, tanto com a canção como com a literatura, é uma reformulação, uma mudança, uma adaptação aos novos meios, nos novos tempos. Quando Tom Zé diz que hoje se sente a música pela bunda, pela barriga, pelas coxas, ele certamente está falando do batidão das canções atuais, mas essa explicação dele pode ser ampliada e colocada em um outro plano de entendimento. O que a canção atual requer, ou

melhor, o que o ouvinte atual exige dessa canção, é mais que a audição, como afirma o próprio cantor. Ninguém quer mais apenas ouvir, assim como acontece com a poesia, que não satisfaz mais apenas com palavras. O que o receptor contemporâneo quer, é a estimulação de todos os sentidos, é o corpo todo envolto nesse processo. Ele quer ver, se movimentar, participar. E do cantor também é exigido mais do que apenas cantar, ele precisa ser performático, interpretar a música, seduzir, despertar no ouvinte todos os seus sentidos.

Vejamos agora um poema de Arnaldo Antunes, que foi veiculado pela Rede Globo de televisão, em outubro de 2013, em homenagem ao dia dos professores.



O vídeo é composto de uma música, cantada por Arnaldo Antunes e de imagens que representam a canção. Ambas as canções são poemas, que funcionariam muito bem sozinhos, sem som e sem imagens, e que poderiam ser um poema só. Porém, ele certamente seria outro poema e carregaria outra carga significativa, diferente daquela que foi intencionada pelo autor.

Tem gente que faz vida<sup>41</sup>

Tem gente que faz sonho

Tem gente que faz gente que faz vida que faz sonho.

Tem gente que faz aço

Tem gente que faz traço

Tem gente que faz gente que faz aço que faz traço.

Tem gente que faz compra

Tem gente que faz venda

Tem gente que faz gente que faz compra que faz venda.

Tem gente que faz ida

Tem gente que faz volta

Tem gente que faz gente que faz ida que faz volta.

Tem gente que faz *chip*<sup>42</sup>

Tem gente que faz *site*

Tem gente que faz gente que faz *chip* que faz *site*.

Tem gente que faz banco

Tem gente que faz banca

Tem gente que faz gente que faz banco que faz banca.

Tem gente que faz letra

Tem gente que faz som

Tem gente que faz gente que faz letra que faz som.

Tem gente que faz vida

Tem gente que faz sonho

Tem gente que faz gente que faz vida que faz sonho.

---

<sup>41</sup> Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=BuWVA1Q6--s>.  
Acesso em 24 de março de 2014.

---

<sup>42</sup> Disponível em:  
<http://www.youtube.com/watch?v=ErRgBfqcWB8>.  
Acesso em 24 de março de 2014.

Os poemas acima poderiam se enquadrar na classe dos poemas tradicionais, e podem ser lidos sem a música que os acompanha, sem a voz grave de Arnaldo Antunes e sem as imagens. Entretanto, o conjunto da obra, a verbivocovisualidade do texto, é o que nos envolve, é o que nos enreda, até porque se trata de uma propaganda publicitária, o que exige um maior tom apelativo. É preciso envolver o telespectador para que este compre uma ideia. No caso aqui, a ideia é a valorização dos educadores.

Há também uma significativa relação de dependência entre a letra e a imagem. Quando ele diz no primeiro e no segundo poema “tem gente que faz vida”, sem a imagem, pode-se pensar em qualquer coisa, em qualquer profissional, ou até mesmo em uma mulher grávida, ou de uma maneira metafórica, pode ser qualquer coisa que inspire vontade de viver e gere sonhos. Mas com a imagem fica claro que ele se refere, no primeiro poema, especificamente, aos médicos, biólogos, biomédicos, etc, que são profissões que tem como foco principal a manutenção da vida humana. Já no segundo poema, pode-se depreender que vida se refere às pessoas geradoras da vida, e aqui, nesse caso, é possível pensar em mulher grávida, em um jardineiro, em um agricultor, etc. Essa relação entre palavra e imagem fica ainda mais evidente nos versos “tem gente que faz aço/tem gente que faz traço/tem gente que faz gente que faz aço que faz traço” e nos versos “tem gente que faz ida/tem gente que faz volta”. Os primeiros versos no remetem imediatamente aos arquitetos, engenheiros civis, desenhistas, que são pessoas que usam objetos como o compasso. E no segundo verso, as referências são aos engenheiros mecânicos, eletricitista, de controle e automação, que são os profissionais capazes de criar objetos que proporcionem nossas idas e vindas.

Mas, a relação mais importante é a imagem do professor, “tem gente que faz gente que faz....” Será que seríamos capaz de identificar a pessoa do professor em gente que faz gente se não fossem as imagens? Nesse caso a imagem é imprescindível para se apreender o poema em sua totalidade.

Embora tenha sido feito para e como uma campanha publicitária, não há como negar que o texto é um poema, e esse fato tem sido cada vez mais constante e perceptível em muitos outros casos, pois a linguagem da propaganda e a linguagem literária e artística têm se imbricado e, muitas vezes, se misturado, como no texto acima de Arnaldo Antunes. Denise Guimarães (2007, p.116 e 117) afirma que muitas vezes ela é incapaz de encontrar as diferenças elementares entre uma vinheta ou um clioema. Segundo ela as mensagens publicitárias passaram por uma grande

reformulação e o trabalho com os signos verbais ganharam outras dimensões, aproximando a propaganda da arte.

Como a arte do século XX, mais especificamente o pós-modernismo, caminhou em direção à sociedade de consumo, percebe-se que as trocas e influências mútuas entre arte e a propaganda ocorrem de modo mais frequente, o que acaba repercutindo no imaginário coletivo e enriquecendo o repertório do telespectador. (...) Sabe-se que publicidade e arte são diferentes, mas ambas dividem o ideal estético da beleza e da interatividade. Desse modo, muito embora a criação publicitária submeta-se a diretrizes (do cliente, da agência, do público alvo, entre outros), um cartaz, um *banner* ou um anúncio esteticamente mal resolvido, por exemplo, não atinge plenamente seus objetivos comunicacionais e persuasivos.

É esse ideal estético buscado pela publicidade atualmente, que permite, em muitos casos, uma fusão da linguagem da propaganda com a linguagem da arte, como é o caso da propaganda comentada acima do dia dos professores. Há uma preocupação estética, há uma preocupação com a linguagem, há uma intenção de se produzir algo o mais próximo possível dos elementos poéticos. O ritmo e as repetições comuns à poesia e a música estão presentes nesse projeto publicitário, aproximando o texto de propaganda da poesia. E é essa intenção que possibilita essa demarcação de onde termina o projeto artístico e onde começa a propaganda e vice-versa. Assunto que já foi tratado no segundo capítulo dessa tese. Cada vez mais os limites entre os fazeres artísticos fundem-se, o que torna praticamente impossível analisar os projetos de artes da contemporaneidade sob a luz de apenas uma teoria ou até mesmo de uma só modalidade artística.

Retomando o comentário acima de Chico Buarque e Tom Zé, o texto publicitário de Arnaldo Antunes expõe a nova cara da canção, do poema, da propaganda. Não podemos falar em morte dessas modalidades de artes, mas sim em redimensionamento, como já aconteceu em outros momentos da história com essas modalidades artísticas e também com outras. Todas as artes vêm se reconfigurando ao longo dos tempos, em cada momento há a presença de novos elementos que adequam os projetos artísticos ao seu tempo. Portanto, não existe morte, o que há são novos elementos que vão sendo incorporados às artes ao longo da história e cabe ao artista o eterno refazer das artes.



Quando falamos em poesia eletrônica o que nos vem à mente é algo absolutamente revolucionário, algo nunca visto anteriormente, cheio de novas informações e ideias agitadoras. Não é raro encontrar pessoas que comentem a revolução digital como a grande revolução da humanidade. Esse fato não deixa de ter lá sua verdade, entretanto, tomar a revolução digital como a grande revolução da humanidade, é negar todo um passado de outras grandes revoluções que movimentaram também o mundo, e mais, que favoreceu ao homem chegar à revolução digital. Estudar o presente, sem olhar para o passado, é negar os rastros que a história vai deixando pelo caminho e que tanto contribuíram para a instauração do homem contemporâneo.

Não precisamos olhar para o passado com o mesmo olhar que Walter Benjamin lança para o *Angelus Novus*, de Paul Klee. Não precisamos ver ruínas e catástrofes no passado, mas sim pegadas deixadas pelos nossos antecessores, que nos permitem ler e entender melhor nosso presente. A história é, antes de qualquer coisa, a oportunidade de ver rastros do homem desde os tempos mais pré-históricos até os momentos atuais. Para se ler esses rastros e compreendê-los à luz do presente, é preciso que tenhamos os olhos voltados para o passado e a mente aberta para pensar o presente e o futuro, se não corremos o risco de negar os acontecimentos da nossa vida presente, julgando que o passado é sempre mais grandioso ou vice e versa.

A poesia digital, assim como qualquer outro texto literário, recebe influências das poesias anteriores a ela. Não chegamos ao texto verbivocovisual num passe de mágica, sem antecedentes significativos. Não se pode afirmar que, esteticamente, a e-poesia é totalmente inédita, uma vez que na história da poesia há indícios de que ela vem florescendo há tempos, podendo-se assegurar que suas bases se encontram em períodos muito distantes: nas líricas gregas e nas cantigas dos trovadores da Idade Média. Entretanto, esse fato não pode nos levar ao julgamento falacioso de que estamos vivendo um retorno à antiguidade, até mesmo porque a e-poesia é o texto feito com os recursos de um computador e para um computador, o que já nos mostra apenas um dos diferenciais entre as poéticas da antiguidade e as poéticas digitais. Desde o início da história da cultura ocidental, a poesia passou por várias facetas, e a poesia eletrônica herdou um pouquinho delas. Para entender esse processo, é prudente conhecer, ou relembrar, um pouco da história da poesia no ocidente, e tentar compreender os rastros deixados por ela ao longo da linha do tempo.

### 3.0. O desejo poético do corpo e a poesia visual

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo.

Paul Zumthor

Não se pode perder de vista que a poesia nasceu na oralidade, no espírito coletivo, despreziosa de ser poesia. Ela deu vida à tragédia grega, por meio do canto, em eventos que se destinavam a agrupar pessoas para ouvirem e verem poesia. Os poemas eram sempre acompanhados de música e performances dos declamadores. Havia uma atuação que acompanhava o poema, ele nunca estava só. As linguagens eram unidas, uma dependia da outra. O texto era tão importante para a apresentação, como era a música e a exibição dos atores. Os sentidos eram todos interligados, não havia a preferência por um ou por outro. É como afirma Gumbrecht (1998, p. 41) “o *corpo e o espírito /intelecto* não eram totalmente separados um do outro nestas execuções poéticas... ‘Composição poética’ significa construir um texto (como texto) e realizar o texto como voz, na verdade com todo o corpo.”

Essa prática se estendeu até a Idade Média e o Barroco. Há muitos exemplos de poesia performática nesses períodos também. Porém esses textos acabaram sendo ofuscados pela grande revolução da prensa de Gutenberg, que transformou a poesia em matéria de leitura e não mais em apresentações que privilegiavam a ludicidade dos textos. Apesar disso, é possível afirmar que esses ecos da antiguidade atravessaram o tempo e continuaram vivos, mesmo que timidamente. O cordel é um dos exemplos mais clássicos desses rastros deixados pela história da poesia. No Brasil, por exemplo, ele foi trazido pelos portugueses e espanhóis durante os séculos XVI e XVII e perdura até hoje no Nordeste do país. Entretanto, grosso modo, a poesia performática e oral foi substituída pelo texto escrito e a leitura silenciosa e individual.

Paul Zumthor, medievalista e estudioso da voz e da poesia oral, afirma em sua obra *Performance, recepção, leitura*, que depois de séculos mergulhados na ditadura da cultura hermenêutica, o homem do século XX passou por um processo de “ressurgência das energias

vocais da humanidade”. Segundo o autor, o ser humano experimenta o mundo através do corpo, “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos.” O corpo é a materialização de algo que é próprio do homem, é ele que propicia vivenciar a realidade e estabelece nossa relação com o mundo. Ao suprimir o corpo e todos os seus sentidos do processo de leitura, e valorizar apenas a visão, os demais sentidos ficaram adormecidos, anestesiados, desejosos de participar do ato de ler. Por essa razão, mesmo quando lemos silenciosamente um texto, nosso corpo deseja se manifestar, ele requer a performance do corpo e da voz. Por esse motivo, recorreremos aos sons, e ao ritmo dos textos, mesmo que mentalmente apenas, para suprir essa necessidade do corpo de viver o texto poético.

Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício.

É do desejo de união dos sentidos, de integração do corpo com todas as suas potencialidades, que a poesia contemporânea tem buscado percorrer caminhos que explorem esses elementos. Paul Zumthor afirma em seus textos que esse desejo do corpo de viver a poesia é sanado pela presença da voz, que é parte integrante da performance. A performance, por sua vez, é algo mutável, que depende do ambiente, do espaço, do tempo em que acontece e também dos personagens integrantes desse processo. E quando se fala em personagens, refere-se a todos os indivíduos envolvidos no projeto, o autor do texto, os trovadores, os atores, os leitores, e, no que tange a poesia eletrônica, também dos programadores, pois a performance “não tem propriedades qualitativas que permitiriam demarcá-la de vez. Ela não é um dado empírico, ela é uma *colocação em cena do sujeito*, em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL, Josette. Apud. ZUMTHOR, 2007, p. 42).

Para Zumthor (2010, p.31) a performance se dá no momento da recepção, ela “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e

percebida. Locutor, destinatário, circunstância, (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis”. É na performance que se estabelece a relação entre o locutor e o autor, tornando, então, o texto significativo.

Trazendo essa questão da oralidade e da performance para os dias atuais, vemos que há um resgate dessa forma de viver a poesia. Quando citei anteriormente a questão da canção levantada por Chico Buarque e Tom Zé, observamos que essa performance está sendo cada vez mais requerida pelos leitores, não é somente a voz que fascina, mas um todo, uma combinação de elementos que desembocam em uma cultura verbivocovisual. Se o homem do início século XX ouvia o rádio e se contentava com isso, a partir do surgimento da imagem ouvir apenas tornou-se pouco. Um bom exemplo são as novelas, que durante muito tempo foram transmitidas pelo rádio, e havia um público imenso que as seguia todas as noites. Hoje queremos a imagem, o som, as cores e também a interação. Queremos a performance em toda sua totalidade. O espectador contemporâneo também quer assistir a novela, ouvi-la e interagir com ela. Ele quer dar seus palpites e interferir diretamente no destino dos personagens.

As tecnologias audiovisuais modificaram de maneira relevante a condição em que a performance se desenvolve. Na época da lírica antiga, da tragédia, dos trovadores medievais, a performance era imediata, assim a recepção também era imediata. Tudo acontecia ao vivo, no mesmo espaço, e o comportamento do público era medido imediatamente. Hoje, com as gravações em meios eletrônicos, a performance tornou-se um elemento disperso, tanto no tempo quanto no espaço, o que desencadeia várias leituras e vários comportamentos, uma vez que um texto filmado ou gravado, pode correr o mundo e despertar sentidos de maneiras diversas.

É evidente que nos textos encenados ao vivo também é possível acontecer a mudança de tempo e espaço. Entretanto, há uma diferença muito grande entre a performance do texto ao vivo e do gravado. No gravado a performance vai ser sempre a mesma, imutável, independente do momento que seja assistida e onde. A performance ao vivo sempre será diferente. Por mais que o ator, o interprete, ou trovador se esforce para repetir o mesmo ato várias vezes, é impossível se manter uma unidade.

Dessa forma, o homem do século XXI pode assistir a uma tragédia grega, mas ela nunca será a mesma encenada na Grécia Antiga. Já os projetos poéticos atuais, que são filmados, poderão ser assistidos daqui há cem, duzentos anos, e o texto que o homem do futuro assistirá, será igualzinho ao texto que assistimos hoje. Na verdade isso já ocorre. Há filmes de meados do século

XX que nós, espectadores do século XXI assistimos hoje, cinquenta, sessenta anos depois, e a performance dos atores não mudou em nada. Porém, como “a performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”, a performance total de um texto nunca será a mesma, mesmo que o texto seja o mesmo, pois ela irá depender da leitura, “como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (ZUMTHOR, 2007, p.50 e 51).

Com a e-poesia a questão não é diferente, embora deva ser analisada de forma distinta. Zumthor afirma em vários momentos de sua obra, que o homem contemporâneo está resgatando o movimento do corpo na poesia. Depois de ficarmos adormecidos por séculos e despertamos para

uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência (melhor dizer insurreição?) estão em toda parte, do desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção a partir dos anos 1950, em toda Europa e América do Norte. (ZUNTHOR, 2007, p. 15).

Ora, mas então se estamos resgatando um comportamento já vivido e esquecido, o que há de novidade nas poéticas digitais? Seria muita ingenuidade crer que estamos simplesmente resgatando um comportamento de nossos antepassados. Mas também seria ingenuidade acreditarmos em um movimento artístico totalmente inovador. De fato, há muito na arte contemporânea retomada de nossos antecedentes, são os rastros deixados pela história de que falamos no início desse capítulo. Esses rastros estão sendo seguidos, porque é impossível romper com o passado, pois é ele quem nos direciona, é por causa dele que existimos enquanto sociedade eletrônico-digital. Uma invenção puxa a outra, um acontecimento possibilita o surgimento de outro, como já vimos quando foi discutida a história da leitura. Por essa razão, não podemos falar em maior revolução da humanidade em nenhum momento, porque de fato todos os momentos da história têm sua importância e determinam, de alguma forma, o tempo presente e o tempo futuro. E é nesse contexto que estão as artes digitais, nesse cenário de resgate dos rastros deixados por nossos predecessores em combinação com os novos meios digitais.

Desse modo pode-se concluir que, embora estejamos imersos em uma cultura que valoriza a oralidade e a imagem, estamos muito distantes do modo como nossos antepassados vivenciaram esses componentes. Grosso modo, o que os distingue de nós é a matéria, o objeto. Para eles o mundo era visível, real, concreto. Para nós o mundo é abstrato, intocável fisicamente. A voz que ecoava na antiguidade e a imagem que se assistia, eram materiais, imediatas, únicas, presenciais. A voz que ouvimos hoje e as imagens que assistimos são virtuais, portanto passíveis de serem ouvidas e assistidas em qualquer canto do planeta, desde que se tenha o equipamento correto, que hoje não pesa mais que 200 gramas.

Aí reside a grande diferença entre passado e presente. No mundo material há limitações, no virtual não. A poesia virtual pode ir onde quiser e explorar todas as suas potencialidades, não há barreiras, o espaço é infinito e o tempo também.

Há um tempo, um amigo engenheiro mecânico foi procurado por uma artista plástica de Belo Horizonte, para ajudá-la em uma obra. Segundo ele a ideia da artista era fazer um objeto de arte enorme, que ficaria na entrada do aeroporto de Confins. O problema é que o projeto da artista era inviável, ou seja, para que ela conseguisse conceber a obra, sem que ela causasse perigo às pessoas que passassem por ela, o objeto deveria sofrer modificações, principalmente no topo, que deveria apresentar lanças pontiagudas feitas em aço. Essas lanças, da forma como foram concebidas pela artista, atrairiam raios, especialmente em se tratando de um país como o Brasil, que é campeão em quedas de raios.

O episódio acima descreve as impossibilidades artísticas do mundo material. Se a obra fosse concebida virtualmente, e representada por holografia, por exemplo, tudo seria factível, todas as alternativas seriam realizadas. O mesmo acontece com as poesias virtuais. Como já mencionado anteriormente, o projeto da poesia em movimento é anterior aos recursos digitais, mas a viabilidade em executar as ideias em sua totalidade só aconteceu com o mundo codificado.

Vemos aí as diferenças e aproximações entre a arte oral tradicional e a arte contemporânea virtual. A oralidade e a performance já são elementos conhecidos e antigos, entretanto, o que muda é a natureza desses elementos. Na performance da antiguidade e do trovadorismo, por exemplo, a imagem era unicamente corporal, o movimento era do corpo, tanto dos atores e trovadores, quanto dos objetos que os acompanhava, era sempre um corpo em movimento. A energia era sempre mecânica. Na arte virtual a performance está na imagem técnica, na voz eletrônica, na energia

eletrônica. Por esse motivo a arte tradicional era limitada, característica que não se aplica a arte digital.

É importante termos em mente que a poesia eletrônica não é uma simples volta ao passado, mas sim uma compilação dos desejos poéticos até hoje. Pois ela não só resgata a oralidade e a performance, como recria a poesia visual, indo mais além, ampliando suas fronteiras.

A poesia visual, embora tenha ganhado força e notoriedade no final do século XIX, início do século XX, com os projetos poéticos de escritores como Mallarmé e Apollinaire, e com o movimento concretista em meados do século XX, no Brasil, sua aparição é muito anterior.

José Fernandes (1996, p.12) afirma que “o poema visual não é uma arte recente, que remonta ao final do século XIX”. Hatherly (1995, p. 38 e 40) atesta que estudos sobre a história da literatura apontam que os textos visuais mais antigos de que se tem conhecimento são de gregos alexandrinos, e que esses textos serviram de modelo para produção poético-visual do Renascimento e ao longo de toda a Idade Média.

São de Símias de Rodes (300 a. C) os primeiros textos visuais ocidentais dos quais temos conhecimento. Abaixo temos “Ovo” e “Asa de Eros”.



Disponível em: <http://alfius.blogspot.com.br/2012/11/simias-de-rodos-os-primeiros-poemas.html>. Acesso em 15 de setembro de 2014.



Disponível em: <http://alfius.blogspot.com.br/2012/11/simias-de-ropes-os-primeiros-poemas.html> . Acesso em 15 de setembro de 2014.

É importante observar que desde o século III a.C há uma produção poética visual, que consiste em dar importância não apenas no significado das palavras, mas também no significante. Há uma preocupação com o espaço da página, com a disposição das palavras, a fim de formar uma imagem que também é peça crucial na análise e significação textual. Portanto, retomamos a ideia de que a poesia visual nada tem de inédita. O seu reaparecimento no fim do século XIX e no século XX, são na verdade uma retomada, um (re)apropriar-se do texto visual, e, porque não dizer, uma releitura do passado com uso dos recursos próprios de cada tempo.

Augusto de Campos foi um dos que (re)apropriou-se do texto de Símia de Rodes produzindo também o seu “Ovo”:



o v o  
n o v e l o  
novo no velho  
o filho em folhas  
na jaula dos joelhos  
infante em fonte  
feto feito  
dentro do  
centro

nu  
des do nada  
ate o hum  
ano mero nu  
mero do zero  
crua criança incru  
stada no cerne da  
carne viva en  
fim nada

Disponível em: <http://educacaopelapedra.arteblog.com.br/>. Acesso em 16 de setembro de 2014.

Cabe atentar para o terceiro verso do poema “novo no velho”, explicitando o desejo de retomada de algo que já foi dito, mas que se expressa aqui em uma outra roupagem, como um texto que tem como referente um texto primeiro, mas que se apresenta com suas características peculiares e moldadas ao seu tempo.

Ana Hatherly, em sua obra *A casa das musas*, discorre sobre os vários textos encontrados ao longo da história da poesia visual, com enfoque nos poemas do período Barroco português. Segundo ela há alguns formatos poéticos que são recorrentes no período Barroco-Maneirismo, como os anagramas e os labirintos. Esses formatos foram retomados no século XX e continuam sendo retomados até hoje pelos e-poetas.

Anagramma Poetico

MARIA SOFIA ISABEL  
IÁ LISABIA FERMOZA

1	4	1	1	1	3	1	1	1	1	2
9	A	B	E	F	I	L	M	O	R	S

Gloza as Anagrama  
Soneto

Maria, Amais disc Reta, ama Is fermoza A.  
Mais grAcioza, Rainha, Insigne exarA;  
Mereceu-A sô PedRo, e foI preclara A.  
Maravilha, Achar Rey; Igual EspozA.

Se se Portugal em Forma mIsterioza A  
Serpente, pOis a Fama assI o declara A,  
Se deue GOje a Firmar, poL couzachedA  
Ser SabiO, por SoFia prô dIgiôz - A

Invidto Sêr A pois, Bem sE ampLifica  
Império, Se nA Fe soBe Em a Liteza,  
Inveja Sempre dAndo; e Bem sE expLica;

Infirmi Se — j A — Bem, sEm a Ltiveza  
Incredulo S, pois se Acha, e Bem sE appLica,  
Iâ li Sabia fermoza A: a tal B — E — Ueza.

(HATHERLY, 1999, p.29)

O texto acima se intitula *A Pheniz de Portugal Prodigioza em seus nomes Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima & Sra Nossa*, datado de 1678. Trata-se de um anagrama poético, em forma de soneto, em homenagem à Maria Sofia Isabel. Entretanto, o foco do texto não é apenas o significado textual, mas também o significante, pois há uma preocupação com a imagem, que é formada pelas letras maiúsculas ressaltando o nome da homenageada.

Outro texto que usa o mesmo recurso do anagrama é o texto abaixo, *Anagramma Acroftico*, dedicado a Affonso Furtado. Observe que as letras do nome do homenageado estão no início de cada verso.

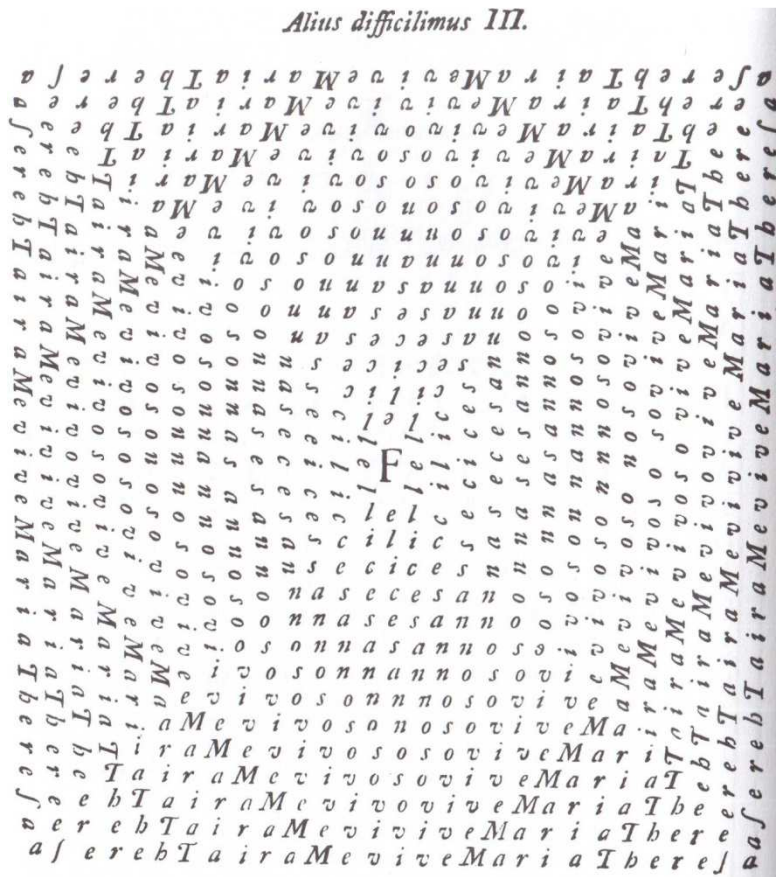


(Idem, p. 138)

Embora o texto dedicado a Affonso Furtado faça uso da mesma técnica empregada no texto de Maria Sofia Isabel, o anagrama, o segundo poema, se difere do primeiro por se utilizar de outros recursos visuais que não somente o aumento das letras para marcar a visualidade do texto. No segundo caso, o texto mescla texto alfabético com desenho. Pode-se afirmar que ocorre aí, de uma maneira ainda elementar, um texto “intermédias”, pois há uma preocupação do poeta em misturar as linguagens, em transpor a barreira do poema meramente alfabético. Ana Hatherly não fornece muitos dados sobre o texto, o que dificulta uma análise minuciosa. Portanto, certamente, a forma de obelisco, que foi a forma escolhida para a confecção do texto, deve representar algo sobre os feitos de Affonso Furtado, que foi capitão geral no estado da Bahia, Brasil, entre 1671 e 1675.

Mais elaborados e mais difundidos que os anagramas são as formas conhecidas como labirintos, que foram muito utilizadas no período do barroco-maneirismo. Segundo Hatherly (Idem, p. 41 – 45) a forma do labirinto representa a desarmonia do homem barroco, que não consegue mais conceber a vida sob a égide das regras clássicas. O labirinto, que também é representado pela metáfora do espelho, “se converte em imagem alucinatória da angústia, da morte, do tempo”, do paradoxo da vida, da ideia de ciclo, da vida que circula e volta sempre para o mesmo ponto.

*Alius difficilimus III.*



(HATHELY, *idem*, p. 54)

No poema labiríntico acima, dedicado a Maria Theresa, os dizeres *Felices annos o vive Maria Theresa*, se reproduz em forma de espelho, formando quadrados, representando um cubo em forma plana que distribui os dizeres pelos 6 lados. Vê-se que é impossível encontrar o início e o fim do poema, assim como é difícil seguir a leitura do poema de forma linear. O texto dá voltas em torno de si mesmo, pois, “ninguém buscava já a entrada ou sequer a saída, era um quedar-se atolado

no inextricável, havia mesmo um certo prazer no perder-se, no achar-se perdido no enigma”, como se o leitor estivesse em um jogo.

O poema labiríntico, que tanto sucesso fez no barroco, ganhou força novamente nos projetos concretistas brasileiro.

### Poema 1:

h o j e n ã o t e  
m p o e s i a h o  
j e n ã o t e m p  
o e s i a h o j e  
n ã o t e m p o e  
s i a h o j e n ã  
o t e m p o e s i  
a h o j e n ã o t  
e m p o e s i a h  
o j e n ã o t e m  
p o e s i a h o j  
e n ã o t e m p o  
e s i a h o j e n  
ã o t e m p o e s  
i a h o j e n ã o  
t e m p o e s i a

### Poema 2:



v a c h u v a c h u v a c  
a c h u v a c h u v a c h  
c h u v a c h u v a c h u  
h u v a c h u v a c h u v  
u v a c h u v a c h u v a  
v a c h u v a c h u v a c  
a c h u v a c h u v a c h  
c h u v a c h u v a c h u  
h u v a c h u v a c h u v  
u v a c h u v a c h u v a  
v a c h u v a c h u v a c  
a c h u v a c h u v a c h  
c h u v a c h u v a c h u  
h u v a c h u v a c h u v

Os dois poemas acima são modernos. O poema 1, de Victor Az<sup>43</sup> e o poema 2 de Augusto de Campos<sup>44</sup>, são uma retomada do formato de labirinto tão utilizado no barroco. Ambos são cíclicos, sem começo e sem fim. A leitura se dá por todos os lados do poema. Daí podemos depreender que o projeto poético do concretismo fez uma releitura das poesias visuais já existentes. Obviamente que há distinções entre os textos barroco e os concretistas, entretanto a forma, o desejo de produzir uma poesia que não valorizasse apenas a escrita alfabética linear, mas que criasse um texto em que imagem e palavra se complementassem, é evidenciado nos textos dos vários períodos ao longo da

<sup>43</sup> Disponível em: [http://concretismo.zip.net/arch2004-12-01\\_2004-12-31.html](http://concretismo.zip.net/arch2004-12-01_2004-12-31.html). Acesso em 29 de abril de 2014.

<sup>44</sup> Disponível em: <http://asleeponasunbeam2.zip.net/>. Acesso em 29 de abril de 2014.

história da poesia. Como vimos anteriormente, essa aspiração persegue o homem desde os tempos mais longínquos.

É salutar ressaltar que, uma das grandes diferenças entre os poemas barrocos e os concretistas, se dá no plano da concepção e do fazer poético. Enquanto nos séculos VI e VII o foco era a poesia em homenagem a alguém, no concretismo essa poesia já se apresenta como arte livre, sem um foco único. O desejo é produzir poesia, o desejo é fazer arte, criando uma consciência metalinguística que não vemos nos poemas antigos. O que o poema concreto nos apresenta é uma maturidade, uma conscientização do fazer artístico. E essa maturidade ganhou ainda mais espaço e mais forma, nos poemas eletrônicos, que exploram ao máximo a noção de espaço, tempo, imagem e som.

### 3.2. Do concreto ao abstrato



**Augusto de Campos**



<http://www.youtube.com/watch?v=h3gzuQ-3R94>

Nada é mais óbvio e lugar comum do que iniciar um tópico sobre poesia eletrônica citando Mallarmé. Entretanto, é quase impossível discutir a arte contemporânea, sem nem ao menos mencionar, mesmo que *en passant*, as ideias semeadas por esse poeta. O sonho de Mallarmé era um livro dinâmico, infinito, um livro que não se esgotasse, que se multiplicasse e fosse capaz de englobar todos os textos possíveis, “ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações.” (MACHADO, 1996, p.165)

Mallarmé, famoso poeta simbolista francês, viveu na segunda metade do século XIX. Quando morreu a eletricidade ainda dava seus primeiros passos. Mesmo assim, talvez Mallarmé tenha sido o primeiro poeta a idealizar a poesia eletrônica com seu *Livre*, projeto que ficou inacabado em detrimento de sua morte.

Com seu *Livre*, Mallarmé pretendia abarcar ilimitadas possibilidades de leitura. Seria um livro não linear que pudesse ser lido de infinitas formas, dependendo das combinações praticadas pelo leitor.

A obra ficou inacabada, e certamente Mallarmé deve ter se deparado com inúmeras dificuldades práticas na confecção de seu texto. O próprio formato do *códex* já é uma limitação por si. Por mais possibilidades que se crie, por mais variedades de palavras e textos que se imprima em um livro, não há como ser infinito, pois o número de páginas jamais seria infinito. Em algum momento o livro se esgotaria. Apesar de utópica para sua época, essa obra é de fundamental valor para a história, não só da literatura, mas das artes em geral.

O *Livre* propunha um texto diferente dos formatos conhecidos até então, pois propunha trabalhar não somente com as palavras, mas também com a forma gráfica, a geometria, o espaço em branco, sugerindo uma leitura que explorasse não somente o conteúdo do texto, mas também sua forma, sua estrutura visual. *Livre* também romperia com a bidimensionalidade tradicional do livro, uma vez que propunha uma leitura de todos os ângulos do texto, pois poderia se ler do começo para o fim, do fim para o começo, de cima para baixo e de baixo para cima, etc. O texto também apresentaria um elemento fundamental para a arte contemporânea, a interatividade, ou seja, a participação do leitor na construção textual, uma vez que o livro não

apresentaria uma ordem linear de leitura e a construção do texto ficaria sob o comando do leitor.

Em seu poema “Um lance de dados” (*Un coup de dés*), de 1897, o poeta já esboçara seu desejo em produzir uma obra mais dinâmica e voltada para um texto que desafiasse as poéticas tradicionais.

JAMAIS

MESMO QUANDO LANÇADO EM CIRCUNSTÂNCIAS

ETERNAS

DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO(...)

JAMAIS ABOLIRÁ(...) <sup>45</sup>.

Nesse pequeno trecho do poema vê-se a não linearidade dos versos, a exploração dos espaços em branco e dos recursos gráfico, anunciando o que estaria por vir na poesia e instaurando novos conceitos poéticos. Na leitura do texto todo, cerca de catorze páginas, nota-se a proposta da leitura fragmentada, não linear, passível de diferentes e múltiplas leituras.

O projeto do *Livre* levaria essa concepção trabalhada no poema mais a fundo, explorando novas e infinitas possibilidades. Porém, era quase impossível Mallarmé levar essa ideia até o fim, pois o conceito de texto que o poeta propunha estava muito além de seu tempo. Como afirma Arlindo Machado (*idem*, p.169):

Começamos já a suspeitar que o *Livre* de Mallarmé não poderia jamais ser um livro no sentido estreito do termo, nem mesmo um livro transgressivo como o *Lance de Dados*. O projeto de Mallarmé demanda outro modo de produção e uma resolução técnica que só modernamente

---

<sup>45</sup> *Jamais/ Quand bien même lancé dans des circonstances/ éternelles/ du fond d'un naufrage/ n'abolira.*



se pode começar a vislumbrar. (...) Mas é seguramente com o computador que o sonho de Mallarmé parece poder finalmente converter-se em realidade. O *Livre* – quem diria? – é na verdade um algoritmo combinatório.

O fato do *Livre* não ter se concretizado, importa menos do que sua concepção. Sem dúvidas as ideias de Mallarmé serviram de ponto de partida para muitos projetos artísticos que vieram a acontecer mais tarde. Entre esses projetos podemos citar a interatividade, o hipertexto, os poemas-visuais dos concretistas e as poesias digitais. Mallarmé sonhou a flexibilidade possível de ser encontrada hoje nas poéticas digitais, graças aos *hardwares* e *softwares* modernos, que torna factível um projeto poético semelhante a um jogo de dados.

Numa linha semelhante a de Mallarmé, estão James Joyce e Ezra Pound. James Joyce, em sua obra *Finnegans Wake* propõe um jogo linguístico e poético de difícil penetração e totalmente experimental. A obra baseia-se em experimentações com a linguagem e com as concepções de textos não lineares, o que obstaculiza a leitura, tornando o texto muito denso e, para muitos, incompreensível. É Haroldo de Campos (1987, p.30) quem afirma que há uma grande aproximação entre as obras do francês e do irlandês.

O esquema círculo-vicioso é o elo que vai ligar Joyce a Mallarmé, “por um cômodo vicus de recirculação”. Muito se aproxima o “ciclo mallarméano” de *Un coup des Dés* do ciclo de Vico reinventado por Joyce para o *Finnegans Wake*. O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contato com *Finnegans Wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente, a uma mera inspeção, dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans Wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarméano são também as primeiras: “Toute pensée émet *un coup de dés*”.

Em outro momento Haroldo de Campos (2001, p. 166) atesta que não há como comparar esses dois escritores, pois as semelhanças entre as obras são muito marcantes, e que, apesar de Mallarmé ter escrito apenas 11 páginas e Joyce 628, os resultados obtidos por ambos foram análogos.

Erza Pound é outro poeta que merece destaque quando o assunto é poesia visual. Baseado nos ideogramas chineses, o escritor norte-americano escreveu a obra *O Canto*, na qual rompe com a lógica ocidental e exhibe uma obra que não apresenta um enredo linear. Pois ao contar a história da humanidade, Pound se utiliza de uma estrutura retalhada, que não segue uma lógica temporal ou espacial.

No Manifesto Concretista, de 1956, um dos pontos determinantes do movimento é a influência desses três poetas:

- mallarmé (*un coup de dés*-1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos*-ideograma), cummings e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive).

Sem dúvidas esses três poetas foram grandes representantes da poesia experimental, e fizeram uma revolução poética, apresentando ao mundo literário uma nova maneira de se fazer poesia, que acabou por desembocar no movimento literário do Modernismo e depois, no Concretismo, dois movimentos que sofreram fortes influências das chamadas Vanguardas Históricas.

Como já foi discutido nesse trabalho, nos capítulos anteriores, não há como desvincular o fazer artístico de suas mídias. Os objetos de arte da Grécia e Egito antigos, por exemplo, ficaram limitados à cerâmica e à escultura. No Renascimento a “bola da vez” foi a pintura a óleo em tela, e o século XIX viu o surgimento da fotografia e do cinema. Todos esses acontecimentos artísticos foram possíveis em seus momentos históricos, graças às tecnologias que foram se aprimorando e gerando novas formas para os artistas se manifestarem.

Desde que as Vanguardas Históricas começaram a surgir, com suas ideias de desvalorização da tradição, a apreciação pelo desenvolvimento industrial e a tecnologia, dentre outros aspectos, que a ideia de moderno veio atrelada ao processo de industrialização: a troca da mão de obra humana pela produção em série exercida pelas máquinas, transformando os objetos de artesanais em objetos massificados. Assim, não seria incorreto utilizar a frase de Benjamin para toda a produção industrial, afinal, assim como a arte, os bens de consumo também perderam sua aura.

O Cubismo literário teve seu início com o manifesto assinado por Apollinaire, e valorizava a orientação da vanguarda europeia de aproximar todas as artes. Por essa razão, os poetas cubistas atentavam para a construção do texto, pois a forma textual era de fundamental importância. Daí, os versos eram criados em linhas curvas, e o espaço em branco era minuciosamente trabalhado, para aproximar o poema da imagem. Havia também um desprendimento sintático, ou seja, a ideia era escrever palavras soltas, sem pontuação, sem rimas ou estrofes.

O Surrealismo, idealizado por Andre Breton, valorizava a liberdade de expressão e se apoiava em ideias da psicanálise de Sigmund Freud. Dentre as características mais marcantes destacam-se a valorização do inconsciente, do irreal e do abstrato, propondo um fazer artístico livre, negando a lógica e a razão, produzindo uma arte próxima da “loucura”. O movimento estimava o uso de livres associações através do fluxo de consciência.

Com muita má fé é que nos contestariam o direito de empregar o termo SURREALISMO no sentido muito especial que lhe damos, pois é claro que antes de nós esta palavra não tinha conseguido bom êxito. Eu o defino, portanto, de uma vez por todas: SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. ENCICL. *Filos.* O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. (BRETON, 1970, p.191)

O Dadaísmo, movimento liderado por Hugo Ball e Emmy Hennings, teve como palavra de ordem a desconstrução, apresentando um forte espírito anárquico. Valorizava a falta de lógica e a

incorporação do acaso nas obras de arte e poemas. Não é por acaso que o poema de Tristan Tzara, [“Para fazer um poema dadaísta”](#)<sup>46</sup>, virou praticamente o manifesto do movimento. Outras características marcantes desse movimento foram a irreverência artística, o combate à arte sacralizada, crítica ao consumismo e o uso de objetos do cotidiano como elementos artísticos. Essa última muito bem representada por Marcel Duchamp, cuja importância para a arte contemporânea já foi discutida no capítulo 2.

O Futurismo surgiu com a publicação do *Manifesto futurista*, de Filippo Tomaso Marinetti que aponta para o progresso, para o avanço sempre, valorizando a tecnologia e negando o passado, chegando até mesmo a propor a destruição de museus e cidades antigas. Na literatura o futurismo aderiu o verso livre e estimulou o uso do substantivo e dos verbos no infinitivo excluindo os adjetivos e também os advérbios. Também incentivou o uso do texto não linear e o uso de recursos gráficos, como letras diferentes e a adição de figuras se misturando ao texto alfabético.

Como se pode aferir dos breves comentários sobre as vanguardas históricas, esses movimentos foram fundamentais para determinar os rumos das artes no século XX e também no século XXI. Observa-se que os conceitos adotados pelos modernistas, concretistas e poetas eletrônicos já são idealizados nessas vanguardas. A adoção do verso livre, a valorização da falta de lógica, a irreverência poética, a livre associação de ideias e também a mistura das artes. Especialmente com os futuristas foi possível associar texto alfabético com imagem, sacramentando a união entre o texto escrito e figura que mais tarde desembocou na e-poesia.

É na segunda metade do século XX que a Poesia Concreta vem trazer para a área da escrita literária um contributo notável de insubordinação deste estado de coisas. Porque, se é certo que desde o princípio do século, com os Futuristas, e já antes, com Mallarmé, se tentava não só derrubar as fronteiras entre as artes mas também

---

<sup>46</sup> “Pegue um jornal./Pegue uma tesoura./Escolha no jornal um artigo com o comprimento que pensa dar ao seu poema./Recorte o artigo./Depois, recorte cuidadosamente todas as palavras que formam o artigo e meta-as num saco./Agite suavemente./Seguidamente, tire os recortes um por um./Copie conscienciosamente pela ordem em que saem do saco./O poema será parecido consigo./E pronto: será um escritor infinitamente original e duma adorável sensibilidade, embora incompreendido pelo vulgo.” Disponível em: <http://mantraman.wordpress.com/2009/08/14/para-fazer-um-poema-dadaista-tristan-tzara/>. Acesso em: 25 de abril de 2014.

trazer de novo para o uso artístico a revalorização da escrita como representação, a sua acção foi perturbada por factores que desviaram a ênfase do movimento para outras áreas. Depois deles, dadaístas, surrealistas, letristas exploraram o campo da escrita e das artes gráficas de maneira mais sistemática, levando mais longe o princípio do *Caligrama* de Apollinaire e das *Palavras em Liberdade* dos futuristas, introduzindo importantes modificações no conceito de leitura, que a partir de então deixa (de novo) de ser obrigatoriamente um percurso horizontal da esquerda para a direita de cima para abaixo. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada. (HATHERLY, 1995, p. 38)

Nota-se que Hatherly refere-se ao novo processo artístico como reinventado e não como algo totalmente inédito, pois como já referido anteriormente, o poema visual existiu desde sempre, a grande contribuição da contemporaneidade para esse gênero está nos meios, nos recursos atuais que propiciam um texto verbivocovisual e com infinitas possibilidades de construção. Entretanto, antes de partir para a poesia intermediática, que engloba todos os sentidos, os poetas passaram pelo concretismo, que foi o prenúncio da poesia digital.

No bojo das Vanguardas Históricas, veio o Modernismo, que propôs uma mudança na criação artística, rompendo com parâmetros tradicionais e convencionais. No Brasil, um dos grandes nomes desse movimento, que cabe aqui ser citado, pelo caráter experimental da sua poesia, é Oswald de Andrade.

Oswald se destacou pelo seu jeito atrevido de escrever e pelo componente estético que ele chamou de antropofagia. Esses dois elementos foram determinantes para transformar a poesia oswaldiana em uma referência da nova arte brasileira do início do século XX. Ao escrever um texto que rompia com a lógica padronizada - que era no que se pautava a poesia habitual da época - apresentando poemas sintéticos, que valorizavam expressões coloquiais e práticas do cotidiano, já trazia à tona um desejo de se fazer poesia “além do horizonte do provável”.

## O CAPOEIRA

- Qué apanhá sordado?

- O quê?

- Qué apanhá?

Pernas e cabeça na calçada

O poema acima representa com exatidão o que foi a poesia de Oswald. Uma poesia que valoriza os aspectos locais dessacralizando o fazer poético. A síntese, a ruptura com a métrica dos versos tradicionais, o tema cotidiano e a linguagem coloquial empregada no texto, mostram um texto comprometido com o novo, com as novas concepções de arte do século XX.

Foi nesse cenário que as ideias concretistas floresceram e ganharam força. Desejando que a palavra se fundisse com a imagem, e se tornasse ela própria o objeto poético dotado de movimento, “onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA” (CAMPOS, 1987, p. 31). Vejamos abaixo algumas definições de concretismo dada por alguns teóricos.

Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no fazer poético... o concretismo toma a sério, e de modo radical, a definição de arte como *techné*, isto é, como atividade produtora. De onde, primeiro corolário: o poema é identificado como *objeto de linguagem*: “O poema concreto é uma realidade em si, não um poema sobre”. (BOSI, s/d, p.529)

(O concretismo é) caracterizado pela redução da expressão a signos concretos, que visem à apresentação direta do objetivo pela organização de elementos básicos da linguagem em representações gráficas. É um esforço de aprofundamento visual do vocábulo, de isolamento dele em relação aos possíveis conteúdos (afasta-se da poesia ‘conteudística’)... (COUTINHO, 1968, p.295)

(Concretismo é ) um tipo de composição poética sistematizada na metade da década de 50, centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras; e que o Concretismo seja definido como o movimento literário que produziu poemas concretos. (FRANCHETTI, 1993, p. 22)

Entretanto, o próprio Franchetti questiona esses conceitos nas páginas seguintes de seu texto, pois para ele a produção poética do concretismo foi muito diversificada, apresentando trabalhos com características distintas. Portanto, para conseguirmos agrupar todos os textos que designamos concreto, é preciso refletir sobre o papel da teoria do poema concreto, pois não são apenas “alguns princípios estilísticos ou algumas características técnicas mais evidentes” que atribuem uma unificação ao corpo de poemas denominado por poesia concreta, mas também “o discurso teórico que acompanha essa poesia é que fornece essa unidade, reconhecida quando se admite possível falar de Concretismo durante 20 anos.”

De fato os concretistas trilharam diversos caminhos e fizeram do experimentalismo poético seu lema, mas o exercício da visualidade no poema e na exploração dos espaços da folha, são vistos com frequência quase unânime.

A prática visual referida pelos concretistas é o uso das formas de diagramas e as imagens são formadas a partir da disposição das palavras sobre o papel, além de outros recursos como repetição de fonemas e deslocamento de letras e símbolos, para configurar o movimento do poema.

Para alcançar a síntese poética, a poesia concreta se baseia no ideograma chinês e rompe com lógica da linguagem discursiva. Nesse sentido era fundamental que o poeta dominasse o espaço gráfico da folha e se valesse de recursos variados, como os diferentes tamanhos das letras, os tipos, o uso de negritos, cores diferentes, imagens, dentre outros elementos, articulando as palavras nos espaços brancos da página. É uma obra em processo, sempre dinâmica, sempre em movimento, nunca estática. É, segundo Haroldo de Campos (1987, p. 96), um “poema do tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial”.

De fato um dos elementos mais marcantes da poesia concreta é a movimentação. Os textos são escritos de forma a dar dinamismo ao poema, como se eles se locomovessem o tempo todo, e já que os concretistas não tinham como lançar mão de recursos gráficos tecnológico digitais, eles se valiam da disposição das letras na página.



O poema “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, de 1957, é um exemplo claro de como a repetição de letras davam movimento ao poema. Ao olhar o texto acima, o “V”, repetido várias vezes, funciona como uma onomatopeia que representa o barulho de um motor em alta velocidade. O som “vrum” produzido pelos carros em alta velocidade, está aqui representado pela repetição do “V” que imprime o movimento e a velocidade que o poema requer. Outro aspecto interessante a ser ressaltado do poema, é o caráter geométrico do texto. Um retângulo e dois triângulos são os elementos formadores da obra, o que nos leva a observar a palavra como objeto, como coisa em si e não como significado para algo. A palavra é, ela se mostra ao leitor como significante e significado, ela se auto representa. Como não havia recursos sonoros ou visuais que movimentassem o poema, os concretistas se valiam dos mais variados artifícios para se chegar ao resultado final desejado, que nesse caso é a ideia de rapidez.

Com os recursos visuais e sonoros advindos do computador, a ideia dos concretistas tornou-se mais completa. É importante ressaltar aqui que os concretistas irmãos Campos e Décio Pignatari, juntamente com Arnaldo Antunes, se aventuraram também na produção de poesia digital, com o projeto poético “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, desenvolvido na Escola politécnica da USP, entre



1992 e 1994, que consistia em “escrever” e-poemas com a ajuda de programadores. Segundo Augusto de Campos, o conceito de poesia verbivocovisual já existia desde os primórdios do concretismo, mas só pôde ser aplicado com a ajuda dos engenhos tecnológicos que só surgiram efetivamente no final da década de 80 e início da década de 90 do século XX.

... a idéia de conjugar palavras, som e imagens esteve presente nas propostas da Poesia Concreta desde o início. Nós usávamos a expressão *verbivocovisual*, que é uma palavra extraída do vocabulário de James Joyce, para sintetizar essa conjugação. Embora, em geral, se acredite que a Poesia Concreta só possua este aspecto visual privilegiado, ela, desde o início, pensava em utilizar som ao lado da imagem. Tanto que meus primeiros poemas desta fase da Poesia Concreta, da série ‘Poetamenos’, foram apresentados no Teatro de Arena, em 55, por um grupo musical que interpretava várias vozes, correspondendo às várias cores do poema. (CAMPOS, Apud. ARAÚJO, 1999, p. 126)

Foi exatamente o que os irmãos Campos fizeram quando os recursos digitais surgiram, transformaram poemas concretos em poemas eletrônicos. Os textos que servem como epígrafes desse tópico, o poema “Bomba”, de Augusto de Campos, é uma representação desse sonho concreto de trazer para o poema concreto a verbivocovisualidade. O poema foi publicado primeiramente em formato “tradicional”, no papel, e se valia dos sons das letras P (oclusiva bilabial surda), B (oclusiva bilabial sonora) e da repetição das letras O e M, dispostas na folha em branco, em posições que remetem o leitor à ideia de explosão<sup>47</sup>. Depois o texto foi transformado em e-poesia e ganhou movimento e cor, como é possível conferir no site indicado no início desse tópico. Segundo Ricardo Araújo (1999, p.49):

... o “poema bomba”, em sua versão computadorizada, é um “clipoema”, uma poesia visual, e empenha em sua construção teórico-estética elementos que em suas primeiras versões estavam apenas virtualizados, devido à impossibilidade técnica de operacionalizar plenamente aquele sentido *verbivocovisual* que, paradoxo poético, apresentava a estrutura do poema em suas primeiras versões.

---

<sup>47</sup> Para ver uma análise mais aprofundada desse poema, consultar o texto de Ricardo Araújo, *Poesia visual – Vídeo poesia*, p. 42 – 49, cuja referência bibliográfica completa pode ser encontrada no final dessa tese.

Pode-se depreender das citações acima, que o concretismo foi o idealizador do poema eletrônico entre nós. Embora a poesia visual já existisse desde a antiguidade grega, como vimos, foi com os textos de Mallarmé, Pound, Apollinaire, Joyce e com os experimentalismos artísticos das vanguardas histórias como um todo que a ideia de intermedialidade se confirmou.

Circula no *Youtube* um poema eletrônico de Christian Caselli E Guilherme Whitaker, intitulado [“Cinco poemas concretos”](#)<sup>48</sup>. O texto é a versão eletrônica de quatro poemas concretos conhecidos e de um poema eletrônico. O já referido acima “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, de 1957 e os demais listados abaixo.

uno  
dos dos  
tres tres tres  
cuatro cuatro cuatro cuatro  
c i n c o

Cinco”, de José Lino Grünewald, de 1964

P E  
P E N  
P E N D  
P E N D U L  
P E N D U L O  
P E N D U L O  
P E N D U L O

“Pêndulo” de E.M. de Mello e Castro, de 1961 e 1962

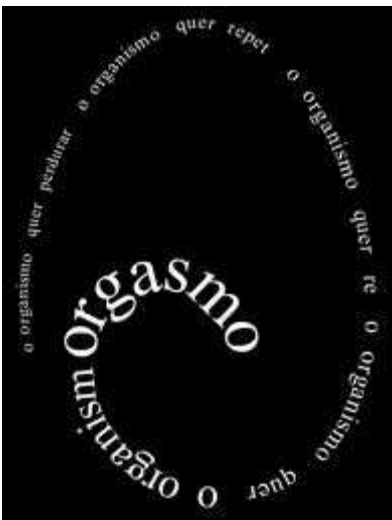
---

<sup>48</sup> Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=x\\_5\\_DVABaR4](http://www.youtube.com/watch?v=x_5_DVABaR4) . Acesso em 08 de maio de 2014.



Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA>.

”Cidade”, poema eletrônico, de Augusto de Campos, 1963.



“O Organismo”, de Décio Pignatari, de 1960

As adaptações foram feitas em um editor de vídeo chamado Adobe Premiere. Segundo o autor, Christian Caselli [mensagem pessoal], “no caso dos poemas concretos, sempre me motivou a característica naturalmente cinética de vários poemas, então pra animar foi um passo“. Assim os textos ganharam movimento e som. O movimento já existia hipoteticamente e conceitualmente no texto original. No caso do poema “Velocidade”, apenas a movimentação da letra “V”, em ritmo acelerado, surtiu o efeito desejado pelo autor do texto, velocidade, rapidez. E no poema “Pêndulo”, somente foi empregada a movimentação das letras que balançam como um pêndulo.

É interessante observar como a verbivocovisualidade muda o sentido do texto. E no caso dessa adaptação, outros elementos contribuem para que o texto eletrônico ganhe outro sentido que

não o primeiro produzido pelo texto impresso.

O texto começa com o poema “Cinco”, que no formato tradicional é apresentado em formato de pirâmide e os números estão por extenso. Na adaptação os números aparecem em arábico e no início do vídeo, funcionando como um contador de tempo para o início do filme. Ou seja, eles adquirem aqui um sentido totalmente diverso do sentido primeiro do texto. É interessante observar que apenas o número cinco aparece por extenso. Segundo Caselli, o poema se chama “Cinco poemas concretos” e não “5 poemas concretos”. Então, pode-se intuir que o Cinco por extenso remete ao poema, depois de cinco contagens o poema “Cinco poemas concretos” inicia.

No poema “Velocidade”, juntamente com a movimentação das letras, há um som de uma engrenagem, como se a velocidade fosse propiciada pela movimentação de uma máquina. Num determinado momento, a máquina dá um curto e para de funcionar. A imagem em movimentação, aliada ao som das engrenagens e a aparição do poema “Cidade” no meio do poema “Velocidade”, no remete aos ideais pregados pelo futurismo, de velocidade gerada pela tecnologia, pelo progresso que o uso das novas tecnologias trouxe para as grandes cidades. Impossível também não pensar no poema “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, que é um louvor à modernidade e por isso apresenta um ritmo frenético.

No poema “Pêndulo” a surpresa fica por conta da “rebeldia” do pêndulo apresentado na versão eletrônica. No início do texto o pêndulo aparece de forma compassada, certinha, rítmica. Depois as letras começam a perder o ritmo e o pêndulo passa a balançar de forma desordenada. Paralelo a essa desordem, ao fundo, o som de sinos tocando descompassadamente complementam a ideia de desordem.

O último poema, “Organismo”, é de fato uma releitura feita pelo poeta eletrônico. Há uma modificação na imagem do texto. Enquanto o poema tradicional aparece disposto no formato de um ovo, remetendo a ideia de renascimento, uma vez que o texto fala que o organismo quer perdurar, repetir e o orgasmo gera nova vida que perpetua o ser. No texto eletrônico o poema aparece de forma linear e não em formato de ovo. Segundo Caselli isso se dá porque ele se concentrou mais “na ideia de orgasmo, já que aparece escrito ‘Orgasm’ em uma das aproximações. Portanto é o ápice da música e quando há uma espécie de penetração dentro do ‘O’ “. É importante observar que a música, nesse último trecho do poema, acompanha uma rítmica que pode ser associada ao ato sexual. Ela começa lenta, tranquila e vai aumentando o ritmo até chegar ao ápice que é o orgasmo, complementando o texto visual.

Não seria falacioso, nem exagerado, afirmar que a poesia visual foi se diferenciando com o passar do tempo. Quando vemos os textos visuais do Barroco português, por exemplo, notamos que não há exatamente uma consciência verbivocovisual, como já foi mencionado anteriormente. Os poemas, embora tivessem um trabalho com a linguagem, e com a imagem que essa linguagem iria formar, ainda estavam mais preocupados com o conteúdo do texto, do que com a imagem. O foco era o texto e seu significado. Já os precursores do concretismo, como Mallarmé e Apollinaire, centravam seu texto na palavra objeto, ou seja, a imagem da palavra é o poema.

Dizemos que a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombo de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: há o poema. (HAROLDO DE CAMPOS, 1987, p. 56)

Talvez não seja errôneo afirmar também, que a poesia concretista só se desenvolveu nesse caminho, por vislumbrar no futuro a possibilidade do poema verbivocovisual. Pensar no poema coisa, como imagem, só foi possível porque a tecnologia de imagem técnica já existia, embora não estivesse ainda ao alcance de todos e ainda fosse analógica. Entretanto, é importante lembrar que a primeira imagem em movimento data de 1872, como vimos no primeiro capítulo, e a televisão virou objeto acessível no fim da década de 1920. Portanto, a tecnologia de imagem em movimento é anterior ao surgimento do movimento concretista, o que nos leva a pensar que o concretismo tenha recebido influências dessas imagens técnicas em movimento.

Com o advento do computador e a linguagem matemática de programação, as imagens técnicas ficaram ao alcance de qualquer um. Porém, o fazer artístico deixou de ser um ato solitário e tornou-se uma ação conjunta. Raríssimo um poeta que produza seu próprio *software* para dar vida aos seus poemas digitais, pois é sempre necessária a linguagem da programação, que é muito complexa. Artistas convivem com cientistas em todo o mundo. Aqui no Brasil um projeto que ficou bastante conhecido, foi o já citado “Vídeo Poesia – Poesia Visual”, que reuniu os poetas concretistas com os engenheiros do Laboratório de Sistemas Integráveis, da escola Politécnica da USP.

Não deixa de ser estranho, principalmente aos olhos dos conservadores, que a poesia saia de um ambiente matemático, mas, como já discutido no segundo capítulo, vivemos no universo das imagens técnicas e é nesse sentido que a arte eletrônica tornou-se um projeto multidisciplinar, intermediário, porque além de envolver várias mídias, envolve também mais de uma área do conhecimento. O que há é uma combinação de saberes. O artista pensa, esboça sua ideia, e o programador torna essa ideia viva.

Retomando a ideia de que é necessário estudar as artes juntamente com as mídias das quais ela se vale, pois o meio utilizado para produzir arte é tão importante e fundamental na compreensão da obra, quanto todos os demais elementos, podemos observar que, embora o poema concreto já tenha sido pensado para ser verbivocovisual, há uma diferença muito grande do poema visual e concreto para o eletrônico, e essa diferença não é apenas estética, mas também postural. Ou seja, existe uma mudança corpórea e mental na atitude do ciberleitor quando o relacionamos ao leitor de poesia visual e concreta. De um momento para o outro o que muda não é apenas o poema em si e sua mídia, mas também o processo cognitivo do leitor e sua postura diante do texto, assunto que será abordado no capítulo que se segue.

#### 4.0. O LEITOR NAVEGADOR

tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo  
tudoaomesmotempo

Victor Az

No primeiro capítulo desse trabalho fizemos um passeio pela história da leitura e da mídia. Vimos que os meios usados pelo homem em cada momento da história foi fator fundamental para o desenvolvimento das posturas de leitura no decorrer do tempo. Desde o leitor de nós, passando pelo leitor das tabuletas de argila, do livro rolo, do *códex* manuscrito, do *códex* impresso, até o *ciberleitor*, pode-se notar que cada um desses livros se fundaram tendo em vista todo um imaginário propício para cada uma das épocas.

Uma vez que esse trabalho de pesquisa visa estudar não apenas o texto literário, mas também os suportes que o encerram, é interessante observar que a palavra livro aqui não é usada para designar apenas o formato *códex*. Arlindo Machado, em uma entrevista dada ao documentário *Biblioteca Mindlin: um mundo em páginas*, afirma que o livro não é o objeto, esse objeto que chamamos livro é o *códex*. Livro pode ser texto oral, narrativa, uma infinidade de textos. Epopéias como *Ilíada* e *Odisséia* são livros orais, por exemplo, e uma página de poesia digital na *web* também deve ser chamada de livro.

Essa afirmação de Machado é crucial para nos posicionarmos com relação aos acontecimentos atuais relacionados ao livro. Muito se tem falado, e lamentado, sobre o fim do livro, uma vez que as mídias digitais têm ameaçado a hegemonia desse objeto. Entretanto, é importante esclarecer aqui que o que está em pauta no mundo atual não é o fim do livro, mas sim o fim do formato do livro *códex*. O livro, enquanto essência, enquanto texto, enquanto linguagem

continuará a existir mesmo que, por ventura, o *códex* deixe de existir em detrimento do crescimento de outras mídias. Sempre haverá espaço para o romance, o conto, a crônica. A diferença é que passaremos a ler em mídias digitais, e apesar do alarde feito pelos intelectuais de que os jovens não leem, essa postura é bastante discutível. Talvez eles não leiam os clássicos, mas o sucesso de obras com *Harry Potter* ou *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, nos mostra que o problema não é a falta de leitura, mas os caminhos trilhados pelo sistema educacional, que precisam ser revistos.

Nesse capítulo nos debruçaremos sobre a postura de leitura do leitor-navegador. Por essa razão, em alguns momentos, será necessário retomarmos alguns aspectos já discutidos no primeiro capítulo, sobre questões que envolvem as mídias dos livros e suas posturas de leitura.

#### 4.1. A mente e o corpo em posição para navegar nas redes virtuais



<http://www.youtube.com/watch?v=jo3r12kx84g>

O vídeo que serve de epígrafe para esse tópico ilustra de maneira muito elucidativa o que trataremos no decorrer desse capítulo. O monge, acostumado a ler em livro rolo, sente muita dificuldade em manusear um exemplar do recém chegado livro *códex*. O texto é uma bem humorada sátira aos atendimentos de suporte técnico que temos nos nossos dias. Entretanto, ele nos mostra uma questão fundamental para discutirmos e analisarmos as posturas de leituras dos novos tempos. A leitura é um hábito, como já mencionado anteriormente, por essa razão, quando há a mudança de uma mídia textual para outra, há também uma grande modificação comportamental do leitor. Essas modificações se dão não somente no plano do corpo, mas também nos aspectos mentais. Da leitura de uma mídia para outra há muitos elementos cognitivos que precisam ser apreendidos, como



podemos observar no vídeo acima. Não é apenas saber ler, conhecer o alfabeto e os signos linguísticos que caracterizam um texto, é importante também saber manusear o suporte, conhecê-lo, desvendá-lo.

De fato nunca pensamos sobre esse assunto. Estamos há tanto tempo submersos no mundo da leitura em livro *códex*, que acreditamos ser natural manuseá-lo. Entretanto, quando nos vimos frente a frente com novos suportes, os meios eletrônicos, fomos descobrindo que não nascemos sabendo utilizar um *códex*, fomos aprendendo, assim como aprendemos a utilizar todos os demais objetos que estão ao nosso redor no dia-a-dia. Basta observarmos uma criança em seus primeiros contatos com um códice. Ela o manuseia de maneira desordenada, de trás para frente, de frente para trás, de cabeça para baixo, pulando as páginas. Da mesma forma estamos aprendendo a lidar com os aparelhos eletrônicos, e esse aprendizado tem nos conduzidos por caminhos muitos distintos dos caminhos que percorremos durante quase dois mil anos do surgimento do formato *códex* e, desses dois mil anos, quinhentos deles mergulhados na cultura dos textos impressos.

Quando nos deparamos com um livro *códex*, parece que nascemos para manuseá-lo. Não temos dúvidas de como abri-lo, de como lê-lo, de como fechá-lo. Também nos acostumamos – apenas algumas pessoas têm essa prática – a usar suas margens para rabiscá-lo, fazendo nossos comentários dos textos lidos e interferindo neles, dialogando com o autor. Sabemos exatamente como separar as páginas lidas das ainda não lidas usando um marcador. E não temos dúvida em procurar as referências bibliográficas no fim do livro, ler as leituras de rodapé no fim de cada página, ler as notas de fim de texto, ler as referências sobre o livro nas páginas iniciais e os prefácios e pós-fácios, que como os próprios nomes indicam, se encontram antes ou depois do texto principal. Nada nos surpreende. Nada nos parece novo quanto ao manuseio do formato *códex*.

De fato, quando aprendemos a ler em um códice, nada mais nos surpreende. Não há grandes inovações no suporte códice que estimulem nossa mente e que nos façam mudar de conduta quanto ao manejo do livro. As distinções ficam apenas a cargo do tamanho, qualidade das folhas, diferenças entre as capas, porém o modelo é sempre o mesmo, e uma vez apreendida as regras de leitura, ler um *códex* torna-se algo automatizado.

A mesma lógica pode ser aplicada para os formatos em argila e o livro rolo. Esses dois formatos da antiguidade também não caracterizavam um desafio diário. Bastava internalizar as regras da leitura textual, que tudo se repetia, leitura após leitura.

O texto digital se apresenta a nós como um grande desafio nesse sentido. Ao contrário dos modelos de mídias de leituras conhecidos até agora, os suportes eletrônicos são muito dinâmicos, sendo impossível apreender seu manuseio apenas uma vez, pois, cada vez que lemos em meio digital, devemos percorrer novos caminhos, mesmo os usuários mais experientes. O perfil desse ciberleitor será tratado ainda nesse capítulo, mais adiante. Por agora se faz necessário abrir aqui um parêntese para distinguir o leitor tradicional do leitor navegador. Para isso iremos recorrer a alguns conceitos tratados por Lucia Santaella em sua obra *Navegar no ciberespaço. O perfil do leitor imersivo*.

Vimos no primeiro capítulo que para Chartier há duas maneiras de ler, intensivamente e extensivamente. Apenas recapitulando brevemente, no primeiro modo lê-se de forma repetitiva, ou seja, várias vezes a mesma coisa. No segundo modo as leituras são diferentes, lê-se vários títulos distintos.

Santaella, na referida obra acima, afere que há três tipos de leitores: o contemplativo/meditativo, o leitor movente/fragmentado e o leitor imersivo virtual.

O primeiro tipo, o contemplativo, meditativo e individual, surgiu por volta do século XII, quando iniciou-se a prática da leitura silenciosa. A leitura era feita basicamente com o uso da visão. Não havia nenhum outro sentido envolvido. E o maior ganho que a leitura silenciosa trouxe para o leitor, foi a capacidade de ler sem intermediários, foi estabelecer uma ligação direta entre texto e leitor. “ O leitor tinha tempo para considerar e reconsiderar as preciosas palavras cujos sons – ele sabia agora – podiam ecoar tanto dentro como fora. E o próprio texto, protegido de estranhos por suas capas, tornava-se posse do leitor, conhecimento íntimo do leitor“ (MANGUEL, 1997, p. 68). Por se tratar de uma leitura silenciosa, “é uma atividade de leitores sentados e imóveis, em abandono, desprendidos das circunstâncias externas.“ (SANTAELLA, *idem*, p. 23)

Em suma, esse primeiro leitor é um leitor que lida com objetos e com linguagens duráveis. O livro de papel é quase um objeto indelével. Ele é duradouro, permanente, proporcionando ao leitor a possibilidade de recorrentes leituras do mesmo texto.

O segundo tipo de leitor, é o leitor pós revolução industrial. Com as grandes transformações sofridas pelas cidades; o advento da industrialização; o surgimento de meios de comunicação como o telégrafo; o telefone; os jornais; desponta o leitor movente, fragmentado.

Com a expansão e o aumento da população nas grandes cidades, passamos a viver também em um mundo mais veloz, em que tudo acontece sob uma enxurrada de informações. Com a produção mecanizada da era industrial, passamos a viver em uma sociedade de consumo, e “a roupa, o livro, o médico, o advogado e o poeta, tudo foi se transformando em mercadoria e com ela nascia um novo tipo de percepção do mundo, (...) e o ser humano passou a se preocupar muito mais com a vivência do que com a memória“ (*Idem*, p. 27). Essa sociedade de consumo acabou gerando um mundo de imagens.

Como já referido na introdução e no primeiro capítulo, vivemos em mundo de imagens, para onde quer que olhemos elas estão presentes, em grande número e infinitas cores, competindo pela nossa atenção. Esse leitor de incessantes imagens acabou por se adaptar a ler uma infinidade de informações ao mesmo tempo, e acabou se tornando um “ leitor treinado nas distrações fugazes e sensações evanescentes cuja percepção se tornou uma atividade instável, de intensidades desiguais“. Esse leitor acabou apreendendo uma leitura rápida, efêmera e híbrida, “mistura que está no cerne do jornal, primeiro grande rival do livro. (...) Aparece assim, com o jornal, o leitor fugaz, novidadeiro, de memória curta, mas ágil“. (*Idem*, p. 29) Esse leitor convive com um excesso de estímulos, por isso não consegue reter as informações todas, tornando-se um leitor de fragmentos.

Dessa forma o leitor meditativo, que possui tempo para leitura e apreensão do texto, é obrigado a dividir espaço com o leitor movente, que apreende o mundo por fragmentos, trechos de jornais, imagens publicitárias, revistas, HQs (histórias em quadrinhos). É um leitor que muitas vezes nem procura o texto para leitura, ele os encontra por acaso, em qualquer lugar, ele esbarra nos textos espalhados pelos diferentes espaços. Santaella afirma que esse leitor movente é o intermediário entre o meditativo e o imersivo do ciberespaço, pois ele funciona como um treinador das sensibilidades perceptivas humanas para a chegada do ciberleitor imersivo, que é um navegador, explorador de nós e textos alineares dos espaços virtuais.

O terceiro e último tipo de leitor, é o leitor do século XXI, embora ele tenha começado a surgir no fim da década de 90 do século XX. Esse leitor, segundo Santaella (*idem*, p. 47) navega por espaços intermédias em que sons, imagens e textos alfabéticos se misturam. Esse espaço também é formado por links, o que pressupõe um leitor ativo, que participa do texto, que cria seu próprio caminho textual, não ficando preso a linearidade do texto do leitor meditativo, nem aos fragmentos aleatórios do leitor movente, pois o leitor imersivo não tropeça no texto, não lê de maneira aleatória, mas busca seu texto de maneira sistematizada, constrói um caminho de leitura.

Partindo dos conceitos acima de Santaella, pode-se afirmar que a autora trabalha apenas com o tipo de leitor extensivo, pois essas três definições propostas por ela abarcam somente o leitor de várias leituras e não o leitor repetitivo. Portanto, podemos concluir que ela subdivide o conceito de leitor extensivo de Chartier, que só surgiu a partir do século XVIII com a popularização do livro em formato *códex*. Para nosso trabalho o interesse maior é o leitor extensivo imersivo, aquele que lê nas mídias digitais, embora vez ou outra possa ser necessário nos referir aos demais tipos, tanto intensivo quanto extensivo, para explicarmos algumas características desse leitor digital.

Santaella (*Ibidem.*) classifica esse último usuário em três tipos: o novato, o leigo e o experto. Com base em algumas teorias de Charles Peirce, ela determina alguns “tipos de raciocínio”.

O novato é o usuário que tem pouquíssimo contato com o computador. Ele apresenta desorientamento diante do excesso de signos da tela, ansiedade e insegurança durante o processo de navegação e impaciência quando percebe que precisa de tempo para apreender os mecanismos do mundo virtual. Esse comportamento gera desconcentração, ocorrência demasiada de erros, confusão e inabilidade para retroceder e recomeçar a navegação. Com grande frequência se angustia e pede ajuda. As atitudes desses usuários causam a impressão de que estão “diante de um código cifrado com significados misteriosos”.

O novato é o que apresenta o raciocínio abduutivo, uma vez que quando navega, por ter pouco conhecimento do ambiente virtual, ele levanta hipóteses sobre os caminhos a serem percorridos. É como se fosse uma adivinhação. “A abdução consiste em, diante de um fato surpreendente, chegarmos a uma hipótese que possa explicá-lo.” (*Idem*, p. 100) Dessa forma o usuário novato trabalha como um detetive, que investiga os dados para chegar ao conhecimento da verdade.

O leigo é o navegador que tem algum contato com o mundo da internet, mas conhece apenas alguns caminhos. Portanto, ele conhece algumas direções e se vira para encontrar rotas ainda desconhecidas. Ele é capaz de examinar as circunstâncias e é capaz de escolher as alternativas corretas. Em geral não apresenta problemas para retornar ao ponto de partida e recomeçar a navegação. Possui capacidade de averiguar e clicar nos links mais prováveis.

Esse tipo de usuário navega por indução, ou seja, ele admite o que é legítimo e recorrente de um conjunto de fatos e usa os mesmos procedimentos a partir dos fatos anteriores. A indução é a responsável pelo hábito. Algumas ações são seguidas pelas mesmas reações, assim se estabelece

uma associação de que àquela ação irá se seguir determinada reação. Dessa forma passamos a repetir as mesmas ações e elas acabam por se tornar um hábito.

O experto não apresenta nenhum tipo de dificuldade em navegar na rede e apresenta desenvoltura e segurança para escolher os comandos. Ele conhece os aplicativos em sua totalidade e é veloz na hora de utilizar as ferramentas que o computador apresenta.

O experto navega usando a dedução. Na dedução a mente é comandada por um hábito “em virtude do qual uma ideia geral sugere em cada caso uma reação correspondente. Mas certa sensação é vista como envolvendo aquela ideia. Consequentemente, aquela sensação é seguida por aquela reação” (*Idem*, p. 117). Nesse caso o ciberleitor experto já tem as regras da navegação internalizadas, e os hábitos já foram adquiridos e, de certa forma, se automatizaram, e o usuário já não perde mais tempo com tentativas, ele sabe exatamente o que quer e como proceder para encontrar. Em suma:

O usuário experto pode ser definido como aquele que possui estratégias globais afinadas e precisas, mas também, e, sobretudo, como aquele que detém o conhecimento do conjunto, o que lhe permite tomar prontas decisões em pontos em que escolhas devem ser feitas. Os leigos, ao contrário, mais lentos e hesitantes, realizam repetidamente operações de busca, avançam, erram e se autocorrigem, retornam e tentam outro caminho para encontrar uma solução. Os novatos, por seu lado, revelam perplexidade diante da tela, parece faltar-lhes também destreza para manusear o *mouse* e controlá-lo, falta-lhes especialmente o controle dos objetos representados na tela por meio do movimento do *mouse*, isto é, a sincronia do olho, do tato e da reação motora.

É importante frisar que, embora o leitor experto tenha familiaridade com o equipamento digital, quando se trata de navegar no ciberespaço, a tarefa nunca é a mesma, principalmente quando o leitor se aventura em caminhos diferentes, buscando acessar *sites* desconhecidos para ele. Portanto, navegar no ciberespaço nunca é uma tarefa totalmente automatizada, como é, por exemplo, a tarefa de ler um *códex*. Todas as vezes que um leitor navega no ciberespaço, ele é levado a descobrir caminhos diferentes e estabelecer distintas relações cognitivas, uma vez que cada

navegação é um novo aprendizado, especialmente em tempos de sistemas operacionais cada vez mais diversos.

O mundo da tecnologia eletrônica nos surpreende a cada dia. Tudo é muito rápido. Se em um dia estamos utilizando um novo aparelho e um novo programa, no dia seguinte essas ferramentas se tornam obsoletas e são trocadas por outras mais modernas. Por essa razão, é importante salientar aqui que as teorias acima, discutidas de Lucia Santaella, foram desenvolvidas a partir de uma pesquisa realizada por ela no início dos anos 2000, e divulgada em 2004, data de seu livro. Esses dez anos que nos separam da pesquisa da autora de maneira alguma anulam os resultados obtidos por ela, pelo contrário, mas é necessário que se faça aqui alguns adendos, uma vez que de lá para cá muita coisa mudou nas mídias eletrônicas.

As pesquisas realizadas por Santella levaram em consideração apenas o computador de mesa e o sistema operacional *Windows*, que nesses dez anos sofreu várias modificações. Essa escolha se deu pelo fato de os demais aparelhos ainda serem incomuns, como o *Notebook*, por exemplo, que estava apenas começando a ganhar espaço no gosto da população. Atualmente, temos vários aparelhos e sistemas operacionais diferentes sendo usados periodicamente, e essa oferta de aparelhos, certamente modificou o comportamento dos usuários durante uma década. Apesar dessas mudanças nas mídias, os conceitos trazidos à baila por Santaella em seu livro ainda são viáveis e totalmente atuais, devendo ser apenas aplicados aos novos modelos de suportes eletrônicos de leitura.

O mercado de aparelhos eletrônicos cresceu e se modificou muito desde a criação do *Mark I* em 1944. Se há 70 anos um computador ocupava toda uma sala, hoje carregamos um computador de aproximadamente 120 gramas nas mãos e acessamos a internet de qualquer lugar do mundo. Entretanto, vamos nos centrar nas modificações ocorridas de 10 anos para cá, para compreendermos como se dá a postura de leitura do ciberleitor nos dias atuais.

Se no início dos anos 2000 prevalecia o uso do computador de mesa e do sistema operacional *Windows*, hoje vemos cada vez menos pessoas trabalhando em computadores maiores. O *Notebook* e o *Netbook* caíram no gosto popular e os *Tablets* e *Smartphones* tornaram-se acessório indispensáveis na vida do homem contemporâneo. Isso significa, dentre outras coisas, aprender a manusear aparelhos diferentes com sistemas operacionais diferentes.

O leitor das mídias eletrônicas, diferentemente do leitor da mídia *códex*, precisa aprender a dominar primeiramente todo um sistema interno da mídia para só depois poder partir para leitura em si. Enquanto o leitor tradicional apenas tem o trabalho de abrir o livro *códex* e ler, o leitor virtual precisa primeiramente se familiarizar com a mídia, com o sistema operacional, para só depois se familiarizar com o texto. Que também apresenta diferentes formatos, dependendo da programação utilizada.

Atualmente existem pelo menos cinco aparelhos mais utilizados pelos usuários: o computador de mesa, os *Notebooks*, os *Netbooks*, os *Tablets* e os *Smartphones*. Porém, cada um desses aparelhos pode apresentar vários sistemas operacionais diferentes. O computador de mesa, os *Notebooks* e os *Netbooks* podem utilizar o *Windows*, o *Linux*, em suas várias distribuições<sup>49</sup>, e se for uma máquina da *Apple Macintosh* o seu próprio sistema operacional *OS X*. Com os *Tablets* e *Smartphones* acontece o mesmo. Ambos podem utilizar o *Android*, o *Windows 8* dentre outros sistemas ainda menos usados. E se o *Tablet* for um *iPad* e o *Smartphone* um *iPhone* o sistema operacional será *iOS*. Isso sem falar nos modelos de computadores óculos, como, por exemplo, o [Google glass](#)<sup>50</sup> ou o computador relógio, [iWatch](#)<sup>51</sup>, que não somente é um relógio de pulso com memória de computador, como apresenta tecnologia holográfica. O primeiro já está sendo comercializado, e o segundo tem previsão de chegar ao mercado em 2019.

O fato é que o mundo eletrônico nos apresenta novidades há todo momento. Quando chegamos a dominar minimamente uma tecnologia, outra aparece para tornar a anterior ultrapassada e nos levar a aprender novamente os caminhos para se acessar o novo suporte.

Diante de tantas ofertas, um usuário experiente pode se tornar um novato, ou um leigo, cada vez que acessa a rede ou que se aventura em navegar em uma nova mídia. Por essa razão, o processo de apreensão do conhecimento e da informação é diferente para um leitor virtual e para um leitor do livro tradicional. É importante que aqui se abra um parêntese para explicar o que se sugere aqui como livro tradicional.

Refiro-me aqui a livro tradicional não somente ao livro *códex*, mas também aos textos tradicionais digitalizados lidos em um meio digital. O livro *códex*, como já mencionado anteriormente, não oferece grandes desafios enquanto mídia. Ao ler um texto de Nietzsche em

---

<sup>49</sup> O *Windows* apresenta os formatos *Windows Vista*, *Windows 7*, *Windows 8*, etc... O *Linux* igualmente apresenta várias versões, como *Ubuntu*, *Open Suzy*, *Pupy Linux*, etc...

<sup>50</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P42H8iOxWQE>. Acesso em 30 de jun. de 2014.

<sup>51</sup> Disponível em : [https://www.youtube.com/watch?v=TM4k-Jtby\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=TM4k-Jtby_c). Acesso em 30 de jun. de 2014.

*códex*, minha mente será surpreendida a todo instante pelo texto em si, mas não pelo suporte que abriga esse texto. Pois, uma vez apreendido e dominado o processo de leitura de um livro *códex*, todos os demais serão exatamente iguais. Pode haver uma modificação no tamanho, no peso, e até mesmo no modo de leitura, como acontece com obras como a série “Escolha sua aventura”, da editora Ediouro, por exemplo, em que o leitor pode escolher vários desenrolares para história e igualmente vários finais, e que foi muito famoso nos anos 80 do século XX. Entretanto, a postura de leitura é sempre a mesma. Livro nas mãos, passando as páginas, uma após a outra e assim sucessivamente. Dessa forma a mente do leitor tem como único foco o texto, pois as demais atitudes envolvidas no processo de leitura já estão automatizadas.

A leitura de textos tradicionais digitalizados, e feitos para leitura em um meio digital, obriga o leitor a mudar sua postura de leitura com relação ao *códex*, mas ainda não apresenta a amplitude de inferências, ações e decisões requeridas na navegação de um texto pensado exclusivamente para o suporte eletrônico. Ao acessar um texto tradicional em um meio digital, é preciso que o leitor domine minimamente as orientações desse suporte para se chegar ao texto desejado. Nesse sentido o processo intelectual que envolve essa tarefa é completamente diferente do processo intelectual que envolve a leitura do mesmo texto no formato *códex*, ainda mais quando levamos em conta o número generoso de ofertas de mídias digitais, como aduzido acima. O leitor desse texto precisa conhecer os mecanismos e atalhos que, quando percorridos corretamente, o levarão ao texto desejado. Ou seja, o leitor precisa ligar o aparelho e procurar dentro das várias pastas do computador, o texto. Feito isso, a leitura torna-se bastante semelhante a do texto em *códex*, mudando apenas algumas posturas como, virar a página, sublinhar, fazer anotações no texto, etc, que no texto digital são diferentes. Mas, uma vez apreendidas essas tarefas, elas se tornam tão automatizadas quanto à postura de leitura do velho companheiro *códex*. Dessa forma, assim como a leitura no *códex*, a leitura de um texto tradicional em suporte digital, é fluida e linear como em qualquer texto em papel.

É interessante salientar aqui que essas características só sofrerão modificações se o texto tradicional passar por transformações que o torne um texto pensado para o formato eletrônico. É possível transformar parcialmente um texto tradicional em um texto digital com *hiperlinks* para serem acessados de imediato. Se o texto for digitalizado em formato HTML, por exemplo, é possível converter as referências inseridas no texto, em *hiperlinks* que nos levarão aos hipertextos. Dessa forma, o texto tradicional pode ser lido de outra forma que não a tradicional, pois uma vez



que temos a possibilidade de acessar os textos das referências de imediato, a leitura pode seguir outros caminhos que não os caminhos propostos inicialmente pelo autor.

Nota-se nas inferências acima que o leitor de um texto tradicional digitalizado, não tem tantos desvios da atenção com a mídia de leitura. Apenas num primeiro momento é preciso que se preocupe com os caminhos da navegação, passada essa etapa, a leitura flui normalmente como em qualquer texto no papel. Processo totalmente diferente ocorre quando o assunto é texto eletrônico, ou seja, texto feito com recursos matemáticos de programação para serem lidos no computador<sup>52</sup>, como já explicado no primeiro capítulo.

Quando acessamos um poema eletrônico as ações envolvidas nesse processo estão além da mera assimilação do texto, na verdade o processo mais se parece com um jogo do que com uma simples leitura. Por essa razão os textos feitos para esse propósito, de serem lidos em mídia digital, são completamente diversos dos modelos feitos para a leitura em papel. Por solicitarem um trabalho mental, e também corporal, mais específico e completo do que a leitura em papel, os textos eletrônicos devem ser mais concisos e interativos, propiciando ao leitor não apenas uma leitura textual, mas também uma movimentação corporal e participação direta no processo de leitura.

Retomando os conceitos de leitor de Santaella, o leitor imersivo virtual é disperso, pois não foca única e exclusivamente no texto, pois há uma série de elementos ao seu redor para serem também explorados. Por essa razão os textos virtuais apresentam características interativas e concisas. Comparar os textos tradicionais com os eletrônicos, atribuindo a eles valores, considerando um mais valioso que o outro, não é o caminho adequado para se compreender o processo de leitura que acompanha o homem desde o início da sua história. Também não é correto, e nem produtivo, acreditar que o texto alfabético e o livro *códex* são as únicas fontes de conhecimento real e confiável da história da humanidade. A própria história nos mostra que o processo de leitura e aquisição de conhecimento passou por várias etapas até hoje. As posturas de leitura, os modelos de textos e os suportes textuais sempre estiveram interligados e apresentaram as mais variadas formas de propagação do saber, e todas essas formas foram e são legítimas e igualmente importantes como disseminadoras de conhecimento.

---

<sup>52</sup> Quando uso o termo computador, não estou me referindo exclusivamente ao computador PC ou *Notebook*. Por computador atualmente entendemos todos os aparelhos com recurso de programação, como os *Tablets*, *Smartphones* e afins.

Johan Huizinga, em seu texto *Homo Ludens*, afirma que a cultura humana brota do jogo. Acrescenta também que a designação de *Homo Sapiens* não é suficiente para caracterizar o homem, uma vez que nós, seres humanos, “não somos tão racionais como o século XVIII costumava crer.” Durante um breve período de nossa história, tentamos abandonar nosso talento para o espírito lúdico, mas ele logo foi resgatado por ser parte integrante da formação humana. Portanto, designações como *Homo Faber* e *Homo Ludens* devem servir também como caracterizações para o homem. Segundo o autor (1984, p. 12,13):

Acredita-se poder definir a origem e a base do jogo como a descarga de um excesso de energia vital. Segundo outros, o ser vivo obedece, quando joga, a um impulso congênito de imitação, é tomado por uma necessidade de relaxamento, e se exercita para as atividades sérias que a vida lhe pedirá mais adiante, e, finalmente, serve como um exercício para adquirir domínio de si mesmo. Outros, todavia, buscam seu princípio na necessidade congênita de poder algo, de efetuar algo, e também no desejo de dominar ou de entrar em competição com outros. Há, todavia, quem o considera como uma descarga inocente de impulsos daninhos, como compensação necessária de um impulso dinâmico orientado demasiado unilateralmente, ou como satisfação dos desejos que, não podendo ser satisfeitos na realidade, tem que acontecer mediante ficção e, desse modo, serve para a manutenção do sentimento e da personalidade<sup>53</sup>. (Tradução minha)

Para o pesquisador, por todas essas características acima descritas, o jogo não só faz parte da estrutura social, como é primordial para a convivência humana, pois as principais ocupações humanas estão impregnadas de jogos. Um dos exemplos mais consistentes é a linguagem humana, que por sua característica dialógica por natureza, coloca o homem em um eterno embate de ideias. Nesse sentido percebe-se que a vida humana está permeada pelo jogo em todo momento. Nossos atos, atitudes e manifestações culturais, estão envoltas na necessidade de jogar. E com a poesia não

---

<sup>53</sup> *Se ha creído poder definir el origen y la base del juego como la descarga de un exceso de energía vital. Según otros, el ser vivo obedece, cuando juega, a un impulso congénito de imitación, o satisface una necesidad de relajamiento, o se ejercita para actividades serias que la vida le pedirá más adelante o, finalmente, le sirve como un ejercicio para adquirir dominio de sí mismo. Otros, todavía, buscan su principio en la necesidad congénita de poder algo o de efectuar algo, o también en el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros. Hay todavía quienes lo consideran como una descarga inocente de impulsos dañinos, como compensación necesaria de un impulso dinámico orientado demasiado unilateralmente o como satisfacción de los deseos que, no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante ficción y, de este modo, sirve para el mantenimiento del sentimiento de la personalidad.*

haveria de ser diferente. A poesia é um constante decifrar de enigmas, é um eterno diálogo entre a Esfinge e Édipo. Huizinga (*idem*, p. 144) afirma que:

Em toda cultura florescente, viva e, sobretudo, nas culturas arcaicas, a poesia representa uma função vital, social e litúrgica. Toda poesia antiga é, ao mesmo tempo, culto, diversão, festival, jogo de sociedade, proeza artística, teste ou enigma, ensino, persuasão, encantamento, adivinhação, profecia e competição<sup>54</sup>.  
(Tradução minha)

Sem dúvidas, quando se faz um passeio pela história da poesia, nota-se o caráter lúdico que ela sempre apresentou. Desde a antiguidade a poesia sempre serviu como encantamento, haja vista os festivais da antiguidade, as apresentações dos trovadores na Idade Média, os repentistas no Nordeste brasileiro, que mantém a prática de disputa entre poemas até hoje. Poesia é diversão, e mesmo os textos poético apenas lidos individualmente, sem nenhuma performance ou ato público de leitura, carrega sua ludicidade nos enigmas. Decifrar metáforas é jogar com as palavras e com as ideias, é traduzir palavras em imagens. “O que a linguagem poética faz com as imagens é jogo. As ordena em séries estilizadas, encerra um segredo nelas, de sorte que cada imagem oferece, jogando, uma resposta a um enigma”(*Ibidem*, p.159)<sup>55</sup>. Portanto é da natureza da poesia o jogo, o eterno “desvelar” das ideias.

Se a poesia por si já é uma forma de jogo, o que não dizer dos poemas visuais e os poemas eletrônicos que além de encerrarem a ludicidade no texto alfabético ainda se valem de imagens para significar seu texto? O poema “Labyrintho al modo de el juego de el axedrez, que trata de el nacimiento de christo nuestro señor” é um jogo de xadrez que oferece várias possibilidades de leitura.

---

<sup>54</sup> *En toda cultura floreciente, viva y, sobre todo, en las culturas arcaicas, la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición.*

<sup>55</sup> *Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego. Las ordena en series estilizadas, encierra un secreto en ellas, de suerte que cada imagen ofrece, jugando, una respuesta a un enigma.*

**LABYRINTHO**  
**AL MODO DE EL JUEGO DE EL AXEDREZ,**  
**QUE TRATA DE EL NACIMIENTO DE CRISTO**  
 NUESTRO SEÑOR.

*San Pedro y cinco no mas  
 Si de repente las cuentas;  
 Si las cuentas por compás,  
 Algunas menos, ó mas,  
 Son cinco mil y quinientas.*

*Al derecho, y al revés,  
 Por atrás, y por delante;  
 A la Morisca, y través,  
 Juntando dos, ó tres pies,  
 Hallarás el Consonante.*

La Virgen Santa Maria  
 Con tus entrañas de amor  
 Oy nos ha dado el Mestras  
 Amanzó Dios su amor  
 Cumplióse la Profecía

Con el Parto Virginal  
 Fué nuestro gozo cumplido  
 Su Clemencia Celestial  
 De Caridad encendido  
 Hizo perdon general

En una noche muy fria  
 Nació de Oveja Pastor  
 El que mal no merecia  
 Porque celió mi temblor  
 En un Petébre plania

Ha sanado nuestro mal  
 Como estaba prometido  
 Haciéndole Dios mortal  
 Una Virgen le ha parido  
 Quien imaginara tal

Por sola su corteja  
 Por salvar al pecador  
 Pagó quien no lo debía  
 Hecho el hombre acreedor  
 Con amor que nos tenia

Con un Hijo, que parió  
 Siendo Virgen cigogida  
 (Segun nos lo prometió)  
 Luciet va de cada  
 Quando el hombre recietó

Remedió nuestro pecado  
 Contra nuestra Madre Eva  
 Por aquel caro hocado  
 Hizo Dios tan alta prueba  
 De su Clemencia obligado

La que Virgen concebío  
 Fué causa de nuestra vida  
 De mi culpa le encargó  
 Con amor, que le combia  
 Aquel Verbo, que encarnó

Siendo de gracia dechado  
 Porq' mas su amor nos nueva  
 Aquel Leon figurado  
 Salio manio de la cueva  
 Encogido, y abreviado

A todo el Mundo libró  
 Con Caridad, nunca oada  
 Porque no perdiera yo  
 La Magellan ofendida  
 A sí mismo se aplacó

De el modo, que convenia  
 Ha parido al Redenior  
 Para nuestra mejoría  
 Haveys visto tal primor  
 No será, como sofia

Dando de su amor señal  
 Recuperó lo perdido  
 Fué la paga mas cabal  
 En un Petébre metido  
 Con aficion puerual

Como Norte, que nos guia  
 Quitandonos el temor  
 Ya pues pecador confia  
 Pues Dios sale por fudor  
 Venciendo al que nos venia

Vitório de mi fayal  
 De puro amor consumido  
 Luciet anda caido  
 Hecho mi Dios temporal

Siendo pues la culpa mia  
 Ya no trata de rigor  
 Llora la Eterna alegría  
 Pagará el mismo Criador  
 Lo que el hombre no podia

Nuestro pecado pagó  
 Por levantar mi caída  
 Humilde por mi nacido  
 Siendo Virgen la parida  
 Ya mi suerte se trocó

En un Petébre está echado  
 El que nuestros males lleva  
 Y con carne disfrazado  
 Porque Luzbel no le arreva  
 Dios le puso en tal estado

Al buen puerto nos facó  
 Con tan humilde venida  
 Pues Dios tanto se abaxó  
 Con paga, que es tan crecida  
 Por el hombre, que pecó

El Sacro Verbo encarnado  
 Redimió la culpa de Eva  
 Teniendo tal Abogado  
 Aunque mas e hombre deca  
 Para que quede pagado

Con nosotros conversó  
 La Magellan ofendida  
 Aunque al mal q' Adán causó  
 Sobra mucho à la medida  
 El grande precio, que dió

Siendo de tan gran cantia  
 O que lupremo favor  
 Pues Dios Padre allí lo embia  
 Mostrando su gran amor  
 Esforzó mi cobardia

Nuestro Cordero Pasqual  
 De Carne humana vestido  
 Ha nacido en un Porral  
 Nuestro defensor ha sido  
 Tomando nuestro metal

O dichoá compania  
 Aquel caudaloso Azor  
 Mira que buelo daría  
 Como sabio Cazador  
 Quando al mundo descendia

Haciéndole nuestro igual  
 El mismo, que ofendido  
 Contuó esta Belial  
 Pues solo Dios ha cumplido  
 Mostrandole prinsepal

En Belén nació este dia  
 Nuestro gran Dios, y Señor  
 Con su gran fabiduria  
 Para salvar al deudor  
 De su caudal lo ponía.

Segundo Hatherly o texto se apresenta na forma de um tabuleiro de xadrez em que as leituras são possíveis de cima para baixo, de baixo para cima, na horizontal, tanto da direita para a esquerda quanto o contrário, na diagonal, e também “salto de cavalo”. O leitor é convidado a reescrever o texto dentro dessas possibilidades apresentadas, e cada leitura apresenta um novo poema, sendo que existe a possibilidade de se atingir 5500 textos diferentes.

É perceptível que o caráter lúdico da poesia se encontra em várias esferas, como por exemplo, a performance do trovador, a disputas dos repentistas, o decifrar de enigmas nas leituras silenciosas e, atualmente, o clicar do *mouse* ou o deslizar de dedos pela tela numa performance poética que mistura homem e máquina. Ou até mesmo o movimentar-se diante de uma holografia, ou de uma tela de computador que acompanha esse movimento humano. Já é comum jogos que se utilizam de sensores de movimento, como o *Wii*, para movimentar os elementos na tela. O antigo *joystick* está cada vez menos presente nos *videogames* atuais. E essa tecnologia também já vem sendo aplicada em instalações artísticas, como as obras apresentadas no FILE, Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, ou as obras do projeto Itaú Cultural Arte Cibernética no Metrô. A obra [Ultra Nature](#)<sup>56</sup>, de Miguel Chevalier, que ficou exposta na estação de metrô Paraíso, na cidade de São Paulo, evidencia uma dessas obras que interagem com o público a partir de sensores de movimento.



Fonte: <http://vimeo.com/4901017>. Acesso em 09 de julho de 2014

<sup>56</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBTralOHNpY>. Acesso em: 09 de julho de 2014.

O texto mais se assemelha a um jogo, em que o leitor participa da movimentação das plantas virtuais. O leitor-jogador é convidado a interagir com a obra que apresenta suas regras, ou seja, todos os atos de interatividade são limitados dentro de uma programação planejada para aquelas determinadas funções. Portanto, a interpretação que se pode fazer de um poema, os significados que se pode dar a um poema, são inúmeros, mas a estrutura poética segue determinadas regras, seja na poesia tradicional ou na eletrônica, assim como um jogo, que segundo Huizinga (*Ibidem*, p. 157)

Se trata de uma ação que se desenrola dentro de certos limites de tempo, espaço e sentido, em uma ordem visível, segundo regras livremente aceitas e fora da esfera da utilidade e das necessidades materiais. O estado de ânimo que corresponde ao jogo é o arrebatamento e entusiasmo, seja de tipo sagrado ou puramente festivo... A ação se acompanha de sentimento de elevação e de tensão, e conduz a alegria e ao abandono.<sup>57</sup> (Tradução minha)

Como se percebe pela menção acima, a poesia, e o texto literário de uma forma geral, é um jogo. E é nesse campo de ludicidade da poesia, que o texto eletrônico encontrar sua referência. Tendo em vista a necessidade humana de jogar, a poesia eletrônica busca caminhos que explorem cada vez mais esses anseios humanos, e nesse sentido nada mais lúdico do que a interatividade.

No mundo da literatura virtual o programa tem papel fundamental e é parte integrante do texto. O autor do texto cria uma obra poética em que o programa é esse texto, pois ele apresenta regras e ações que deverão ser apreendidas pelo ciberleitor para que a leitura aconteça. É como um jogo, onde há determinadas normas a serem seguidas para que autor (programa) e leitor interajam e se comuniquem.

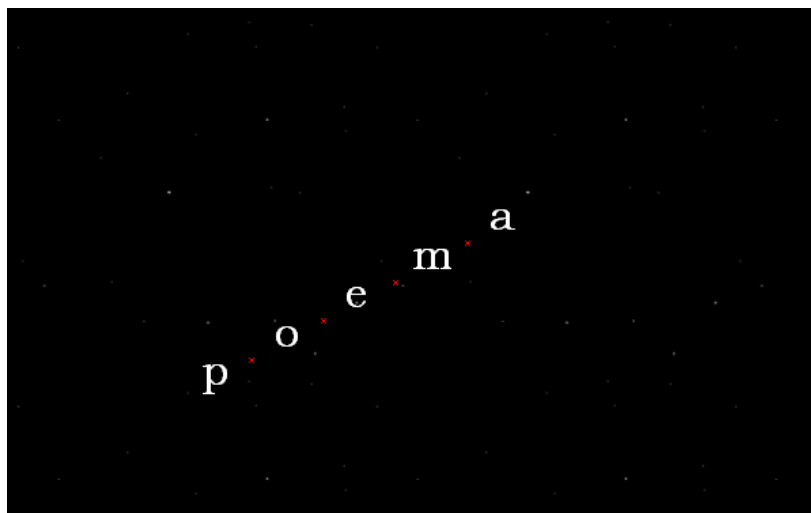
Voltando aos conceitos de Santaella referidos anteriormente, cada poema, cada texto eletrônico, traz regras diferentes para serem adotadas. Então, cada poema lido apresenta características completamente únicas. Nesse sentido um leitor de poema digital, mesmo que seja um navegador experiente, precisa se inteirar das operações exigidas por cada programa, para cada poema,

---

<sup>57</sup> *Se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales. El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebatamiento y entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo, según el juego, a su vez, sea una consagración o un regocijo. La acción se acompaña de sentimiento de elevación y de tensión y conduce a la alegría y al abandono.*

para interagir com cada texto. É claro que um usuário experto terá muito mais facilidade para assimilar cada regra do que um usuário novato ou um leigo. Entretanto, ainda assim, cada poema apresentará um novo caminho a ser seguido, portanto diferentes processos cognitivos irão também acontecer.

É nesse sentido que se pode afirmar que “o meio é a mensagem”, porque o suporte utilizado para abrigar um texto, também é o texto e vice-versa. No caso do poema eletrônico, máquina (*hardware*), programa (*software*) e poema (ideia) são a mesma coisa, pois são todos parte integrante de um mesmo processo de conhecimento. Sem conhecer os recursos do *hardware*, sem entender os mecanismos do *software*, não há como ler a obra e se chegar ao poema (ideia), porque a mídia também é a obra. Tomemos como exemplo o poema [“Poema de artifício”](#)<sup>58</sup> de Antero de Alda passo a passo, para entendermos o caminho percorrido pelo ciberleitor para chegar ao texto.



Para ler o texto é preciso primeiramente ligar o computador e acessar um navegador da internet. Aberto o navegador é preciso encontrar a página da *web* que abriga o texto. Essa busca pela página pode acontecer por dois caminhos: digitando o endereço exato do poema ([http://www.anterodealda.com/poema\\_de\\_artificio.htm](http://www.anterodealda.com/poema_de_artificio.htm)), ou fazendo a procura por palavras que nos relacione com poema desejado. No caso podemos procurar pelo nome do autor ou pelo nome do poema. Uma infinidade de referências surgirão na tela, então teremos que filtrar para acessar a

<sup>58</sup> Disponível em: [http://www.anterodealda.com/poema\\_de\\_artificio.htm](http://www.anterodealda.com/poema_de_artificio.htm). Acesso em 14 de julho de 2014.

página procurada. Pode acontecer de abrirmos a página correta de imediato, ou não. Na segunda ocorrência, teremos que procurar em várias páginas. Encontrada a página é preciso procurar o poema em um tipo de sumário. Quando um usuário é experiente, ele não encontra barreiras nesse processo, pois ele já sabe que passos deve seguir. Entretanto, quando chegamos ao poema, é preciso decifrar o que o programa requer de nós. Ao abrir a página encontramos uma tela negra com a palavra “poema”, escrita no canto superior esquerdo, e algumas luzes aleatórias piscando por toda a tela como se imitassem fogos de artifício. De fundo ouve-se uma música que mais acompanha o poema do que o complementa.

Ao ciberleitor cabe descobrir como movimentar a palavra “poema”. Para isso é preciso deduzir. O navegador experiente já conhece os caminhos a serem seguidos por hábitos, então ele os emprega com o intuito de interagir com o texto. No caso desse poema, quando acessado em computador de mesa ou em *Notebooks* e *Netbooks*, é preciso posicionar o cursor do *mouse* sobre a palavra para fazê-la se mover. Em *Tablets* e *Smartphones* é preciso usar o dedo sobre a tela. A medida que posicionamos os cursores (*mouse* ou *dedo*) sobre as letras da palavra, elas se movem em formatos de fogos de artifícios. É importante ressaltar que dependendo da letra que é acionada, a movimentação do texto é diferente, e esses aspectos dos poemas vão sendo descobertos pelo leitor à medida que explora o texto.

Nesse poema podemos observar quantas ações estão envoltas na leitura de um e-poema. A interatividade também fica evidente nesse texto. É preciso a atuação do leitor para que o poema exista em toda sua potencialidade. Sem o clicar do cursor o poema não faria muito sentido. Uma vez que o nome do texto é “Poema de artifício”, apenas a palavra “poema”, imóvel no canto da tela, não significaria muita coisa. A partir do momento que movimentamos as letras, elas explodem encenando fogos de artifício, dando então significado ao texto.

Nesse sentido pode-se afirmar que a obra baseia-se em um conjunto de componentes que permite ao leitor operá-la dentro de certos limites propostos pelo programa, que por sua vez é determinado pelo autor, funcionando como se fossem as regras de um jogo. Há então um jogo poético e todo jogo pressupõe alguma forma de interatividade, seja ela mútua ou reativa, como iremos discutir no tópico que se segue.



## 4.2. Interação: brincando de fazer poesia

in.te.ra.ção

*sf (inter+ação)* **1** Ação recíproca de dois ou mais corpos uns nos outros. **2** Atualização da influência recíproca de organismos inter-relacionados. **3** Ação recíproca entre o usuário e um equipamento (computador, televisor etc.). **I. social, Sociol:** ações e relações entre os membros de um grupo ou entre grupos de uma sociedade.

Dicionário Michaelis

Com o surgimento das mídias eletrônicas, e a possibilidade do público dessas mídias de interagir com os conteúdos veiculados por elas, a questão da interação passou a ser posta em evidência, pesquisada e discutida de forma tenaz. Embora para o dicionário a definição desse vocábulo seja simples, no meio acadêmico há grande preocupação com uso que vem sendo feito dessa expressão e os significados que ela tem adquirido.

Santaella, (2004, p. 152) afirma que o termo interatividade surgiu “ na França no final de 1970 em meio a discussões que buscavam diferenciar, no âmbito da telemática, os serviços interativos dos serviços difundidos.” A partir dos anos 1980 essa palavra passou a ser utilizada de forma banal, servindo para designar qualquer coisa que estabeleça uma relação de reciprocidade entre o programa e o público. Por causa dessa banalização, essa expressão vem sendo discutida a exaustão e muitos são os conceitos atribuídos ao termo.

[Primo e Cassol \(1999, pg. 69\)](#) afirmam que para Andrew Lippman, pesquisador do MIT, a interatividade é uma “atividade mútua e simultânea da parte dos dois participantes, normalmente trabalhando em direção de um mesmo objetivo.” Nesse sentido dizem que como os participantes da ação atuam mutuamente e simultaneamente, ambos devem estar capacitados para interromper a atividade a qualquer momento.

[Steve Outing \(1998, pg. 1\)](#) afirma que o tema é polêmico e reconhece que a palavra interatividade tem sido usada para qualquer ação entre homem e máquina. Porém, segundo ele,

para que haja de fato interação na internet, é preciso que o *site* facilite a comunicação entre as pessoas.

Na minha visão, para um site ser verdadeiramente interativo, o que é, eu afirmo, um elemento importante para qualquer *Web site* ser considerado de sucesso para impulsionar as mídias *online*, efetivamente deve também facilitar a comunicação (i.e., interatividade) entre os seres humanos. A internet é claramente uma mídia de mão dupla, então os *sites* que se destacam na “interatividade”, na minha forma de ver, são aqueles que aproximam as pessoas, eles facilitam a comunicação entre os usuários da *Web*, bem como dos usuários da *Web* para com a equipe de trabalho e equipe de gerenciamento dos *sites*<sup>59</sup>. (Tradução minha)

Dentro desse conceito de interatividade, Outing exemplifica o que para ele seriam esses *sites* de excelência interativa: fórum de discussão, salas de bate-papo, repórteres com endereços de e-mail, mecanismos de *feedback* de artigos, que são os espaços para os comentários ao final de cada texto, páginas pessoais na *Web*, dentre outros vários.

Para [André Lemos \(2014, p. 1- 3\)](#) a interatividade sempre existiu. Desde que o homem convive com a técnica, essa interatividade homem-objeto existe. Separando a interatividade em duas instâncias, social e técnica, o foco do artigo é apenas a interatividade técnica, que também é o nosso ponto de interesse para as discussões deste trabalho.

Para o pesquisador a interatividade técnica se divide também em duas, a mecânica e a digital. A mecânica seria a ação dialógica entre o homem e os instrumentos concretos, já a digital é uma interação que se baseia em manejos de informações binárias, ou seja, são informações com bases em programas de computação, portanto são abstratas.

---

<sup>59</sup> *In my view, for a site to be truly interactive which is , I contend, an importante elemento for any Web site to be considered successful in leveraging the online medium effectively it also must facilitate communication (i.e., interactivity) between human beings. The internet is clearly a two-way medium, so the sites that excel at “interactivity,” in my view, are those that bring people together, they facilitate Web user to Web user communication, as well as Web user to Web site staff members and managers.*

Tomando a televisão como exemplo de interação, Lemos descreve cinco níveis de interação, que começa mecânica e parte para a digital. O primeiro nível, que ele chama de “nível 0” é quando a TV surgiu, os aparelhos eram em preto e branco e havia um ou dois canais. A única interação existente entre homem e máquina era para mudar raramente o canal, uma vez que havia quase nenhuma opção, controlar o volume, o contraste.

Com o aparecimento da TV em cores surgem também mais emissoras, e com o aparecimento do controle remoto ocorre também a possibilidade do telespectador de trocar o canal com mais facilidade e frequência, surgindo então a ação de “zapear”<sup>60</sup> pela TV. Esse tipo de interação Lemos caracteriza como “nível 1”.

Ao “nível 2” outras máquinas vão sendo incorporadas ao aparelho de TV como os vídeos cassetes, as câmeras portáteis, os consoles de jogos eletrônicos. Essas incorporações dão ao telespectador o domínio do equipamento TV, propiciando utilizá-la ao seu tempo e do seu modo.

É no “nível 3” que surge a primeira interatividade digital, uma vez que o usuário passa a interferir no que está sendo emitido através de recursos como o telefone, o fax e o e-mail.

No “nível 4” surge a Televisão Interativa por excelência, uma vez que o usuário passa a participar, via telemática, do conteúdo das emissões em tempo real. Ele exemplifica, citando a possibilidade do telespectador interferir na escolha do ângulo da câmera.

Arlindo Machado (1997, p. 250) é um dos que critica essa banalização do uso do termo interatividade, afirmando que essa palavra acabou por servir “às utilizações mais desconstruídas e estapafúrdias, abrangendo um campo semântico dos mais vastos, que compreende desde salas de cinema em que cadeiras se movem até novelas de televisão em que os espectadores escolhem (por telefone) o final da história”.

Em outra obra Machado (1990, p. 26) atesta que há uma diferença entre o que é interativo e o que é reativo.

---

<sup>60</sup> Não se sabe ao certo de onde veio essa expressão para caracterizar as mudanças rápidas e repentinas de canal de TV e também de emissoras de rádio. O mais provável é que tenha derivado da onomatopeia “zap”, que caracteriza algo rápido.

Boa parte dos equipamentos hoje experimentados ou já comercializados como interativos são, na verdade, apenas reativos. Os *videogames*, por exemplo, solicitam a resposta do jogador/espectador (resposta inteligente em alguns casos; resposta mecânica na maioria dos outros), mas sempre dentro de parâmetros que são as ‘regra do jogo’ estabelecidas pelas variáveis do programa. Isso quer dizer que nas tecnologias reativas não há lugar propriamente a *respostas* no verdadeiro sentido do termo, mas a simples escolha entre um conjunto de alternativas preestabelecidas.

Como se pode notar das inferências acima, muitas são as formas de ver a interatividade. Para alguns autores ela só se estabelece se houver uma via de mão dupla em tempo real, para outros não é necessário que a troca de informações aconteça ao mesmo tempo, o importante é que haja uma relação dialógica entre as partes que comunicam. Nessa perspectiva não se pode afirmar que a reatividade não seja uma forma de interação, como afirma Machado, uma vez que o termo interação também encerra uma ação que seja recíproca entre dois seres ou uma ação recíproca entre um usuário e uma máquina. Dessa forma, excluir as ações reativas do processo de interatividade, também não parece o caminho mais adequado.

Na tentativa de resolver esse impasse, Alex Primo, em seu artigo [“Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo”](#) propõe duas formas de interatividade que abarcam os vários conceitos propostos.

Fisher, em seus estudos pragmáticos, coloca como sinônimos *interação*, *relação* e *comunicação*. Assumindo essa postura, que na verdade discute processos interpessoais, poder-se-ia também supor a relação reativa como um tipo de interação. Realmente, este é o encaminhamento que a indústria e o público geral têm tratado os sistemas reativos.

Tomando a interação sob essa perspectiva, mas sem deixar de admitir que o processo interativo pode ir além da reatividade, Primo sugere dois tipos de interação: a mútua e a reativa. A primeira forma de interação se caracteriza como um sistema aberto e a segunda como um sistema fechado. No sistema aberto há troca de informação com o ambiente e a interação é um todo

compacto, não é formada por partes independentes. Quando uma parte é afetada, o sistema todo se modifica, pois há troca entre as partes. Nesse sentido os sistemas interativos mútuos estão em constante evolução e desenvolvimento.

A obra de arte [“Think” \(Pensar\)](#)<sup>61</sup>, dos suecos Carl Johan Rosen, Dietmar Suoch e Henrik Wrangel, uma das instalações apresentada na Bienal Internacional de Arte e Tecnologia, do Itaú Cultural, “Emoções Art.ficial 6.0”, em 2012, é uma obra de interatividade mútua.



Fonte:<http://www.tecnoartenevents.com/confirmas-obras-que-participam-de-emocao-art-ficial-6-0-a-bienal-internacional-de-arte-e-tecnologia/>. Acesso em 16 de julho de 2014.

O texto poético apresenta caráter lúdico e interativo, pois propicia ao público um jogo de pensamentos e troca de ideias. Os pensamentos dos visitantes são digitados em um teclado que fica a disposição do público. Esses pensamentos são projetados na parede dentro de balões de história em quadrinho, como podemos observar na imagem acima. Dessa forma os vários visitantes da bienal podem conversar entre si em uma realidade virtual, como se estivessem dentro de um HQ.

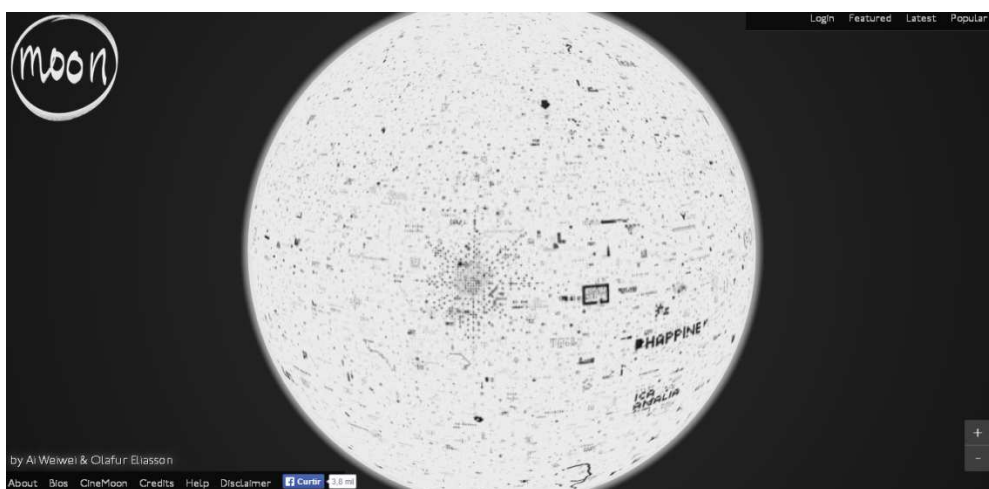
A interatividade fica evidente, uma vez que a obra só existe a partir da influência do leitor. E a interação é mútua, pois o texto é feito para que o reagente modifique o agente, ou seja, não há apenas uma escolha por parte do público, o que há é uma interferência direta do leitor no texto. Para que a obra se realize é preciso que os visitantes escrevam suas ideias nos balões, e essas ideias nunca serão as mesmas, elas irão variar de acordo com cada pessoa e cada contexto.

---

<sup>61</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WVKAtpTxaVk> . Acesso em 15 de julho 2014.

Obviamente que há aí também uma programação, um cálculo matemático que determina os passos a serem seguidos. Entretanto, o sistema é aberto na medida em que o público pode escrever o que quiser nos balões, e como a ideia é trocar ideias, o texto de um visitante vai propiciar a resposta de outro visitante e assim por diante. Assim, o texto será sempre único, uma vez que ele não depende de escolhas, mas sim de intervenção direta do leitor, é ele quem escreve de fato o poema.

Outro poema virtual que apresenta interação mútua é [“Touch the moon” \(Tocar a lua\)](#)<sup>62</sup>, do Chinês Ai Weiwei e do dinamarquês Olafur Eliasson.



O texto apresenta uma lua que gira para todos os lados de acordo com o clicar do *mouse* do computador, entretanto a interação não para por aí, pois é possível escrever na superfície da lua. Cada um desses pontinhos pretos são textos de internautas que “tocaram” a lua. E cada pessoa pode contribuir com quantos textos quiser.

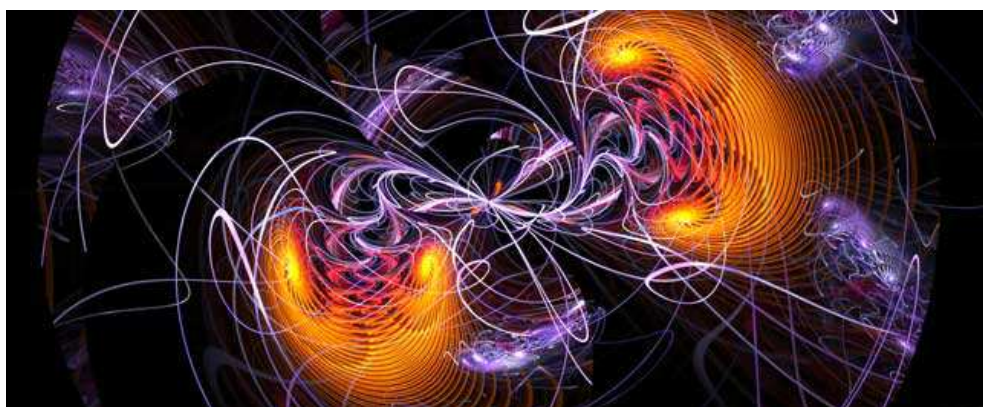
---

<sup>62</sup> Disponível em: <http://www.moonmoonmoonmoon.com/#sphere>. Acesso em 16 de julho de 2014.



Esse texto, assim como “Think”, é interativo mútuo, pois o sistema é aberto à participação dos ciberleitores. Olhando a lua de longe os escritos dos leitores aparecem como se fossem as crateras lunares, dando mais “realismo” a imagem. Nessa perspectiva é o leitor quem complementa a obra podendo modificá-la e dando sentido a ela. Da mesma forma que “Think”, a obra precisa obrigatoriamente da presença do leitor para existir. “Touch the moon” (Tocar a lua), só faz sentido quando o internauta toca metaforicamente a lua com seus textos, e “Think” (Pensar) também só tem algum significado quando o visitante/ciberleitor escreve seus pensamentos a fim de interagir com os demais leitores.

De maneira diferente, mas também se valendo da interatividade mútua, [“Generation 244”](#)<sup>63</sup> de Scott Draves utiliza um programa chamado *Eletric Sheep*. Essa obra também fez parte da instalação da Bienal Internacional de Arte e Tecnologia, do Itaú Cultural, “Emoções Art.ficial 6.0”, em 2012.



<sup>63</sup> Disponível em: <http://vimeo.com/27103100> . Acesso em: 18 de julho de 2014.

O *Electric Sheep* é um projeto de computação para animação que gera fractais<sup>64</sup>. Esses fractais são distribuídos aos computadores em rede. O programa se utiliza de algoritmo genético e gera imagens a partir de votação de internautas conectados por todo o mundo, ou de interferência direta de membros que fazem parte da lista de discussão do sistema. Segundo o site do [Itaú Cultural](#)<sup>65</sup>, “Generation 244”

É Uma obra de “*software art*” criada em parceria com *Electric Sheep*, uma mente cibernética composta de centenas de milhares de computadores espalhados pelo mundo. Esse sistema, que se reproduz por evolução darwiniana, é uma forma de vida artificial que Scott Draves criou em 1999, em que cada imagem construída é o resultado de uma equação com milhares de parâmetros e variáveis.

Grosso modo a obra é construída a partir da votação de internautas espalhados pelo mundo, que escolhem as imagens que devem e as que não devem continuar se propagando. Um computador central recebe essa votação, e um algoritmo genético seleciona as imagens escolhidas e as propaga, enquanto as demais imagens são descartadas. Por essa razão diz-se que o sistema se reproduz por evolução darwiniana, pois ele trabalha com a “seleção natural”.

Com relação à interação mútua, fica evidente que a participação do internauta é fundamental para que a obra exista. É a votação e a interferência dos usuários da *web* que geram as imagens em uma sequência infinita e não repetitiva. Vê-se que nesse caso a interação é em uma dimensão muito maior que as demais apresentadas acima, pois “centenas de milhares de computadores espalhados pelo mundo” colaboram com a criação do vídeo.

No outro lado da interatividade temos os textos de interação reativa. O sistema fechado não dialoga com o ambiente e apresenta associações lineares e unilaterais. A interação reativa se dá sem que o sistema seja modificado pelo sujeito interativo. Na verdade o que ocorre é apenas uma série de ações programadas que são modificadas pelo leitor dentro de uma sequência de elementos

---

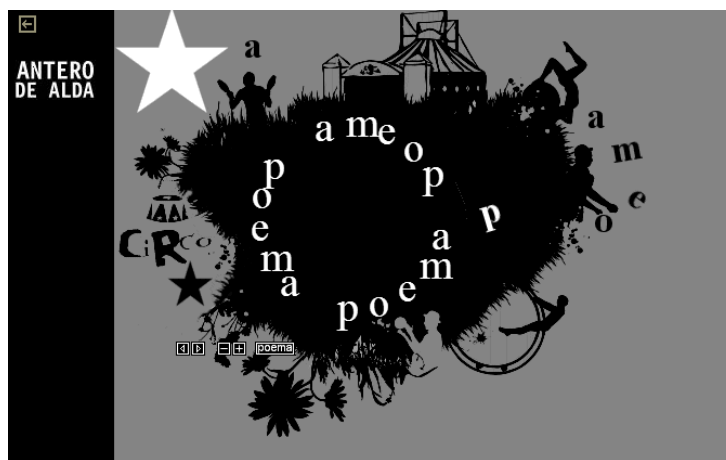
<sup>64</sup> Segundo a *Wikipédia*: “Um fractal é um objeto geométrico que pode ser dividido em partes, cada uma das quais semelhante ao objeto original. Diz-se que os fractais têm infinitos detalhes, são geralmente autossimilares e independem de escala. Em muitos casos um fractal pode ser gerado por um padrão repetido, tipicamente um processo recorrente ou iterativo.”

<sup>65</sup> Disponível em: <http://www.tecnoartenevents.com/eventos/confira-obras-que-participam-de-emocao-art-ficial-6-0-a-bienal-internacional-de-arte-e-tecnologia/>. Acesso em 18 de julho de 2014.



previstos. O sistema não progride, porque ele não modifica a sua estrutura. Todas as ações são calculadas desde a fase inicial. Nesse sentido podemos afirmar que na interação mútua as relações acontecem de forma negociada, ou seja, existe um espaço dentro do texto para ser modificado pelo leitor, como vimos nos exemplos acima. Na interação reativa essas relações são causais, pois há uma reação predeterminada, uma relação de causa e efeito, não existe um espaço para se modificar efetivamente o texto, ele funciona apenas na base de escolhas.

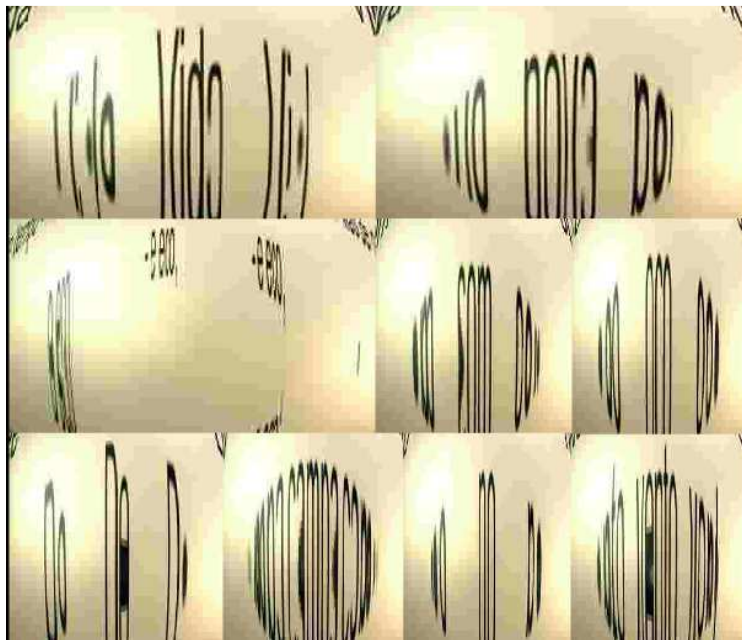
O [“Poema trapezista”](#)<sup>66</sup>, de Antero de Alda, demonstra como funciona a interação reativa.



Ao abrir a página, a imagem que se tem é da palavra poema girando em círculos, acompanhada de uma música que nos remete a ideia de espetáculo circense. Ao redor do texto desenhos também nos reportam ao imaginário do circo. Quando clicamos sobre os símbolos + e -, o poema cresce ou encolhe, e as setinhas mudam a direção da movimentação do texto. A princípio temos ideia de que é possível modificar o poema, de que o poema foi feito para ser modificado. Ao clicar sobre a palavra poema ao lado dos símbolos, aparece uma caixa de diálogo pedindo que se escreva algo, mas quando escrevemos, nada se modifica. Falha do sistema? É possível. O fato é que, da maneira com que o poema se apresenta a nós leitores, ele é apenas uma interação reativa, pois não há como mudar o texto, interferir em sua estrutura. O que há são apenas escolhas que podemos tomar, modificando o texto apenas dentro do previsto. Semelhante processo vê-se no texto

<sup>66</sup> Disponível em: [http://www.anterodealda.com/poema\\_trapezista.htm](http://www.anterodealda.com/poema_trapezista.htm). Acesso em: 17 de julho de 2014.

[“Memória \(Hai-kai\)”](#) de Alckmar Santos e Gilberto Prado que se encontra na revista eletrônica *Artéria 8*<sup>67</sup>.



O texto apresenta vários quadradinhos, e à medida que clicamos com o *mouse* sobre os quadrados, acessamos uma voz e uma palavra. Dessa forma é possível fazer várias combinações de versos: “Vida nova/ Vento oco/ Nova campa/ Nova vida... campa/ Som oco/ Som de campa”. A interação nesse poema é imprescindível para a significação. Sem a ação do leitor de passar o cursor sobre o texto, o poema não representa nada. Mas essa interatividade proporcionada ao usuário é apenas reativa, uma vez que não existe a possibilidade de se modificar a estrutura do texto. Todas as atitudes tomadas já estão programadas pelo sistema, não há novidades e surpresas.

Não só de interatividade, seja ela mútua ou reativa, vive a poesia eletrônica. Há textos que são poemas eletrônicos, pois nascem no meio digital, são pensados para o meio digital, são lidos exclusivamente em computadores e apresentam questões artísticas que estão ligadas ao espaço matemático, mas apresentam interatividade mais limitada ainda que a reativa, pois ao leitor só cabe o papel de espectador. A interação fica apenas a cargo de manusear o *mouse* para encontrar o poema e controlar o som, mas o texto em si existe sozinho, sem a interferência do navegador para fazê-lo

---

<sup>67</sup> Disponível em: <http://www.nomuque.net/arteria8/home.html>. Acesso em 18 de julho de 2014.

mover. Como é o caso dos poemas [“Hojas rojas secas”](#) (Folhas vermelhas secas)<sup>68</sup> e [“Escaramuza”](#)<sup>69</sup> (Luta), da série *El Circo*, de Ana Maria Uribe. Em “Hojas rojas secas” as folhas vão caindo e se acumulando no “chão” do computador.



### *Escaramuza*

A A

A Λ

ΛΛ

<sup>68</sup> Disponível em: <http://www.vispo.com/uribe/hojas2.html>. Acesso em: 21 de julho de 2014.

<sup>69</sup> Disponível em: <http://www.vispo.com/uribe/2000/circo/escaramuza.html>. Acesso em: 21 de julho de 2014.

Nota-se que o papel do leitor nos dois poemas é muito limitado, pois os poemas acontecem sem a intervenção do leitor, que tem a função apenas de acessar o texto e assistir ao poema. A interatividade nesse caso existe, mas ela não está diretamente ligada ao poema como vimos nos exemplos anteriores, ela está apenas nas preliminares, nos caminhos necessários para se chegar ao texto. O leitor não afeta o texto em nenhuma instância, não é permitido nem ao menos escolhas pré-determinadas. O texto é um sistema fechado e impenetrável.

É importante esclarecer que o grau de interatividade do poema não o qualifica como bom ou ruim. O fato de um poema apresentar interação mútua não o torna automaticamente melhor que um interativo reativo ou que um interativo reativo relativo, que é o caso dos dois últimos textos apresentados. A qualidade do texto em nada tem a ver com sua interatividade. A interatividade é um elemento que interfere na postura de leitura, mas não no grau de poeticidade da obra. A interatividade também não pode ser considerada uma condição *sine qua non* do poema eletrônico.

Jan Baetens e Jan Van Looy assinalam que a interação é uma das características do texto eletrônico,<sup>70</sup> mas é interessante notar que o que eles entendem por interatividade, pode ser também o simples ato de abrir e fechar janelas, clicar em ícones e controlar o som. Nesse sentido todo texto feito especificamente para o suporte eletrônico vai requerer esses procedimentos. Então, todo texto é interativo, o que é preciso ficar claro é a intenção do texto em si em ser ou não interativo e qual é o grau de interatividade desse texto, pois esse nível de interação é que influencia na postura do leitor frente ao texto. E essa postura vai requerer do ciberleitor ações diferenciadas, e cada ação, embora siga alguns caminhos comuns, serão diversificadas, dependendo de vários fatores, como o *hardware* e o *software* utilizados, como já comentado e discutido nesse capítulo. No capítulo que se segue iremos analisar alguns poemas eletrônicos publicados na internet que apresentam graus de interatividade diferentes.

---

<sup>70</sup> Esse assunto foi discutido na página 57 do primeiro capítulo.

## 5.0. POESIAELETRÔNICA@LITERATURA.COM

```
Atenção: o poema vai ligar-se ao seu computador...

**** O SEU COMPUTADOR ****

A ligar...
Ligado.

**** OS SEUS DOCUMENTOS ****
Num dia que lhe pareça absolutamente normal pergunte a alguém assim:
«Neste momento estás a pensar do subterrâneo ou do rés-do-chão?»
Se não o compreenderem é porque só você pensa também do subterrâneo
**** O SEU CORREIO ELECTRÓNICO ****

Abrir...
[E-mail]
[Imagens]
[Reciclagem]
-----
Reiniciar
Scriptpoemas
```

[http://www.antedealda.com/poema\\_cibernetico.htm](http://www.antedealda.com/poema_cibernetico.htm)

O futuro começa por a gente se sentir em casa no mundo eletrônico. A morada do ser poeta é o mundo eletrônico hoje.

Wally Salomon

Nos capítulos dois, três e quatro fizemos um passeio pelo mundo da poesia eletrônica, tanto sob a perspectiva do texto, quanto das mídias que o suporta, quanto da postura do leitor. Com o passar do tempo a literatura passou por várias modificações, novos suportes surgiram, com eles novos gêneros textuais e novas posturas de leitura. Não se pode de forma alguma falar em progresso ou regresso quando tratamos de arte. A arte, de um modo geral, é uma representação cultural da sociedade e nos permite identificar características peculiares dos momentos históricos que ela representa. Atribuir juízos de valor aos textos literários, julgando-os pelos gêneros, pelos suportes ou pelas posturas de leitura, é não somente um erro, como um preconceito, que não nos deixa avaliar de maneira isenta a contribuição que cada momento artístico nos deixa e o que cada gênero literário é capaz de oferecer para a história da humanidade.

Nesse quinto e último capítulo iremos ler e analisar alguns poemas eletrônicos com o propósito de mergulhar nesse novo universo textual que se abre e nos mostra que há novos caminhos a seguir pelo mundo da literatura, e das artes em geral, que como já vimos, estão cada vez mais inseparáveis.

Todos os textos acessados aqui foram visualizados em um *notebook* que utiliza *Windows 7* e navegador *Google Chrome* e *Interne Explorer*; um netbook que utiliza sistema operacional *Linux – Ubuntu* e navegador *Mozilla Firefox*, um *Tablet Samsung Galaxy Tab 3* e um *Smartphone Samsung Galaxy SIII*, ambos utilizando *Android* e navegador *Google Chrome*. É importante salientar que alguns poemas requerem instalação de programas como *Java* e *Quiktime* para serem visualizados, o que corrobora a discussão do capítulo anterior de que a leitura em meio digital é mais complexa do que a leitura em papel, pois demanda outras habilidade além da simples leitura do texto, é preciso também saber “ler” os comandos do computador. Embora alguns textos, especialmente os de Antero de Alda, apresentem um aviso ao leitor de que os poemas só podem visualizados no navegador *Internet Explorer* e *Mozilla Firefox*, não encontrei dificuldades em acessá-los usando o *Google Chrome*.

### 5.1. <http://www.anterodealda.com/poesia.htm> (Antero de Alda)



Antero de Alda é um ciberartista nascido em 1961, em Server do Vouga, Portugal. Formou-se em artes plásticas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto e é mestre em

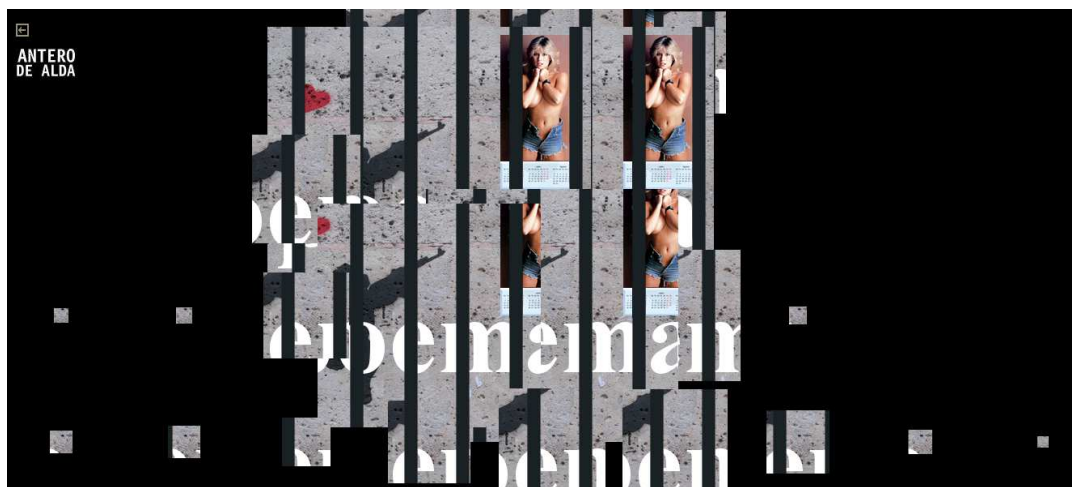
<sup>71</sup> Foto disponível em: <http://moca.virtual.museum/dealda/bio.htm>. Acesso em: 28 de julho de 2014.

Tecnologias pela Universidade do Minho. É uma referência no que diz respeito à poesia eletrônica. Desde os anos 80 trabalha com poesia visual, e a partir da segunda metade dos anos 2000 tem se dedicado a fotografia e a poesia digital.

Sua página na *web*, <http://www.anterodealda.com/poesia.htm>, apresenta diferentes tipos de trabalhos, entre poemas eletrônicos e vídeos. Nesse capítulo iremos conhecer e analisar alguns de seus [“Scriptpoemas”](#). Uma série de 88 poemas eletrônicos que trazem a palavra “Poema”, maior expressão significativa dos textos. No melhor estilo da poesia visual, os textos de Alda seguem a linha da poesia concretista em que o poema “é uma realidade sem si, não um poema sobre” (CAMPOS, H., 1987, p.77). Dessa forma “o ‘poema-flutuante’ flutua, o ‘poema-elástico’ estica, o ‘poema ao vento’ voa, o ‘poema-reflexo’, reflete, o ‘poema de passagem’ passa... A programação do poema e do objeto pelo conteúdo da sua expressão pode estar enraizada na ideia de que há uma coincidência das palavras com as coisas que a poesia quer revelar” (RUI TORRES, 2014).

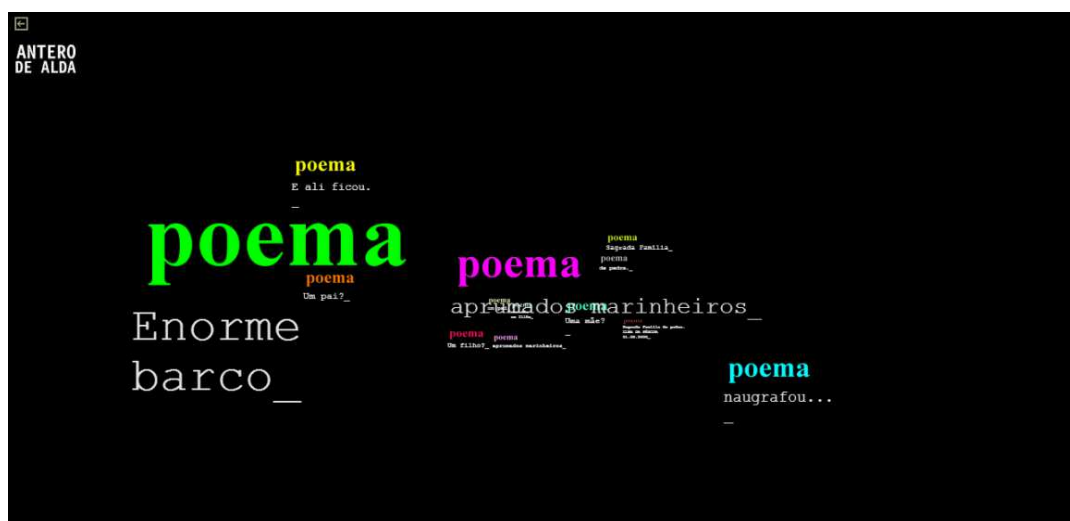
Os poemas do “Scriptpoemas” são feitos usando *Scripts*, que são linhas de programação interpretadas, que atuam no interior de programas de computação. Ou seja, são linhas de comandos feitas para serem lidas por programas específicos. No caso dos “Scriptpoemas”, foram desenvolvidas algumas linhas básicas para que o poema aconteça. De um poema para outro é necessário fazer algumas alterações nessas linhas de comando.

## Poema na prisão



O poema acima, [“Poema na prisão”](#), apresenta interatividade reativa apenas, pois não é possível interferir diretamente no texto, ao leitor é permitido apenas “procurar” o poema com o uso do cursor. À medida que se movimenta o *mouse* sobre o texto, algumas imagens vão sendo desvendadas atrás das grades. A sombra de uma arma empunhada por um anjinho, a foto de uma mulher nua, que nos remete àquelas famosas fotos de “mulher pelada” de calendário, ou de revista masculina, juntamente com corações pintados na parede, nos transporta para o imaginário do mundo prisional, em que esses elementos são frequentes, mas também nos lembra a simbologia do amor, com o cupido, que nesse caso não usa flechas e sim arma de fogo. Nesse sentido o texto metaforiza elementos que fazem parte do poema, o amor, a mulher, porém esses elementos estão aprisionados, assim como o poema, que não consegue fluir. Por essa razão não podemos decifrá-lo totalmente, apenas alguns de seus fragmentos que se deixam mostrar por trás das grades. Pode-se também ver o texto como um poema código, feito em linguagem de programação e que fica aprisionado em códigos binários que são passíveis de leitura somente a partir de um programa decodificador. O poema está aprisionado à máquina que o decifra e o expõe. Outra leitura possível é perceber a prisão como uma metáfora para o homem moderno. Estamos todos presos ao mundo eletrônico. O amor está preso no mundo virtual, o homem está preso aos entretenimentos do mundo virtual e aos parâmetros de beleza e felicidade oferecidos por ele.

## Túnel de poemas





O poema [“Tùnel de poemas”](#), de Antero de Alda, também segue na linha da interatividade reativa, como quase todos os poemas do autor. Ao abrir a página do poema, surge a palavra poema, várias delas, coloridas, seguidas de versos embaixo, acompanhados de uma música repetitiva, constante, como se o poema fosse infinito. Como afirma Haroldo de Campos (*Op.Cit.* p. 84):

A poesia concreta, entre suas virtudes, possui desde logo a de efetuar uma comunicação rápida. Comunicação essa de formas, de estruturas, não de conteúdos verbais. Realmente, apoiado verbivovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura.

Sob essa ótica é possível observar que o texto se apresenta na forma de um túnel, pois é como se olhássemos por um túnel em que, os primeiros textos são maiores, por serem mais próximos, e à medida que o texto se afasta da nossa visão, ele vai ficando cada vez menor, formando a imagem de um túnel constituído de texto poético. Nessa perspectiva a imagem do poema já é, de certa forma, o poema.

Quando clicamos sobre as palavras, os versos vão aparecendo, sendo possível formar vários poemas diferentes com as combinações dos versos:

**Poema 1**

Uma mãe?

Um filho?

Enorme barco

Naufragou...

## Poema 2

Sagrada família

Um pai

aprumados marinheiros

naufragou...

E ali ficou

A ideia a que o poema nos remete é de infinito, como se o poema fosse infinito, como se as combinações fossem infinitas, como se o túnel não tivesse fim. O próprio *layout* da tela nos remete a esse “sem fim”. Os versos parecem surgir do infinito, pois, basta clicar nos *links*, que os versos vão surgindo, sempre acompanhados da palavra poema. O interessante é que a palavra poema não está ali por acaso. Em muitos casos é possível formar o próprio poema usando a palavra poema, criando um metapoema.

## Poema 3

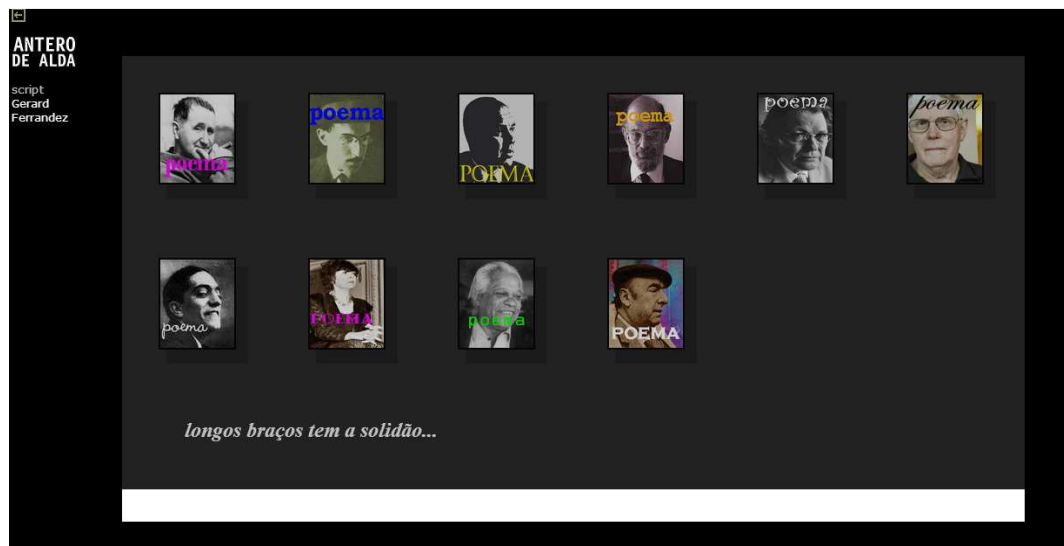
Poema

naufragou...

E ali ficou.

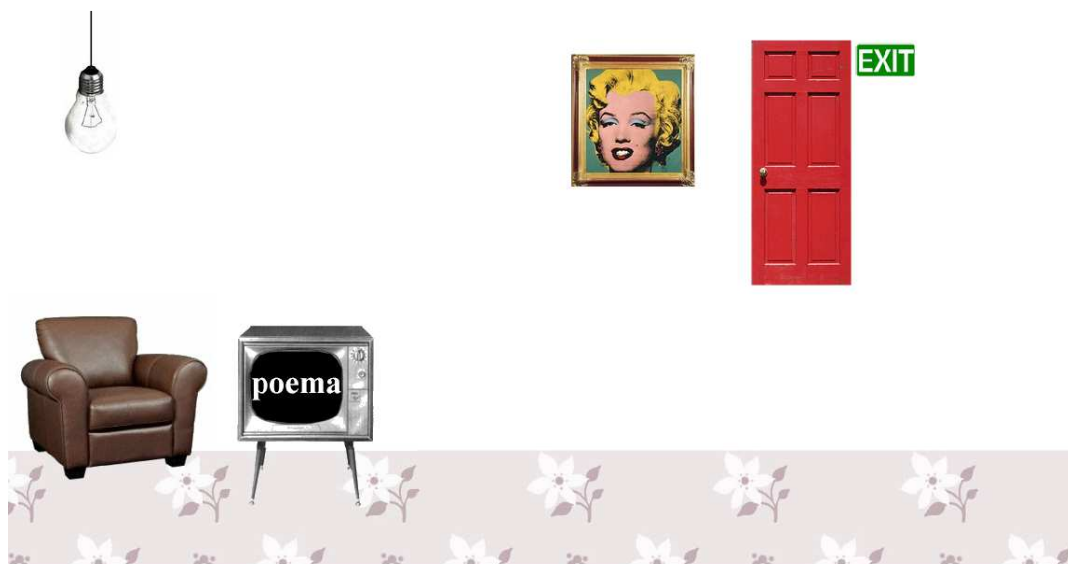
Embora o texto apresente muitas combinações e várias leituras possíveis, desde o poema em si, com toda sua estrutura, que envolve a imagem, a música e o texto alfabético, até os possíveis poemas formados a partir desse primeiro texto, não existe uma interferência direta do leitor, o que há é apenas uma escolha de caminhos já pré-determinados. Não há como interferir diretamente no sistema, pois se trata de um sistema fechado, não há como ir além do esperado e programado pelo autor.

## Galeria de poemas



[“Galeria de poemas”](#) é um dos mais comportados textos dos “scriptpoemas” e a interatividade é mínima, embora seja necessária para se acessar os textos a serem lidos. Em uma tela aparecem várias fotos de famosos poetas do mundo todo, como se expostas em uma galeria e ao fundo há uma música que mais se parece com uma canção de ninar, que apenas acompanha o texto, pois não interfere em seu significado. A graça é que o texto pode funcionar como um jogo, em que o leitor deve adivinhar quem é o poeta retratado. Ao clicar com o cursor sobre a foto, ela fica em primeiro plano e, embaixo da tela, aparece o nome do poeta e um verso seu. O interessante é observar que embora as fotos estejam dispostas em forma ordenada, uma após a outra, a leitura pode ser feita de maneira aleatória. O texto revela como um poema tradicional pode ganhar uma roupagem lúdica no meio eletrônico.

## Poema na TV



Em [“Poema na TV”](#) Alda faz uma crítica ao aparelho e suas transmissões. É interessante notar que no cenário do texto, ao lado da porta, há uma foto de Marlyn Monroe no melhor estilo Andy Warhol, artista que ficou famoso por fundar a cultura *Pop*, como já mencionado no capítulo dois. É inevitável não associar o surgimento da televisão ao conceito de *pop-art*, feita de coisas cotidianas e usando elementos da cultura de massa. A televisão, sem dúvidas foi, e ainda é, um dos maiores veículos de propagação da cultura popular.

Ao clicar com o cursor sobre o televisor, primeiro aparece um celular, algumas células de dinheiro e moedas, além de um cartão de crédito. Depois, alguns comprimidos de Aspirina. Nota-se, já nesse primeiro momento, que a visão que o poeta tem da televisão não é das mais positivas. O dinheiro representa a publicidade, o dinheiro que se ganha com propagandas na televisão. A televisão é antes de mais nada uma máquina de fazer dinheiro, e a indústria farmacêutica também se aproveita e faz seu *lobby*, alheia as reais necessidades de saúde da população.

Num segundo momento uma foto de George W. Bush com os dizeres **TERRORIST** sai da televisão, seguida de um foto de alguém chorando e uma faca, que aos poucos espalha uma mancha vermelha de sangue sobre a tela. Essas imagens remetem ao alto grau de violência apresentado nos programas televisivos, que transmitem sem o menor critério ações e cenas violentas. A imagem de

Bush é bastante irônica, uma vez que o ex-presidente dos Estados Unidos, ao invadir o Afeganistão e o Iraque, chamou as duas ações de Guerra ao Terror, mas na verdade o grande terrorista, e propagador da violência e do terror, é o estado americano, com suas políticas de guerra e sua indústria bélica, que fornece armas de fogo para o mundo todo. A foto de Bush também nos remete ao caráter publicitário da televisão, que vende a imagem de um país comprometido com a liberdade e com a justiça, mas que não passa de uma falsa propaganda, já que a história mostra que as posturas militaristas dos EUA vão de encontro a essa imagem propagada.

Para finalizar o poema, sai de dentro do televisor outro televisor e o aparelho se transforma em um saco de lixo. Esse desfecho deixa evidente que a opinião de Alda sobre a televisão não é das mais positivas, afirmando que os programas televisivos não passam de porcarias.

### Poema americano



Em [“Poema americano”](#) Alda critica novamente o governo americano e seu belicismo. Na tela a palavra poema aparece juntamente com algumas moedas e um revólver. Rapidamente essa tela é toda tomada por notas de dólares e algumas moedas. Ao clicar sobre a tela aparece novamente a palavra poema entre a imagem de uma moeda e um revólver. Ao lado a foto da batalha

de Iwo Jima, no Japão durante a segunda guerra mundial e os dizeres: “por favor não tente declamar este poema em casa!” Nesse texto, como no texto acima, vemos a postura que o autor assume frente as ações militares americanas. No texto a palavra poema é tomada pelo dinheiro, oriundo da indústria de armas, que é sabidamente uma grande fonte de enriquecimento dos EUA, uma vez que as cédulas de dólares ocupam o espaço da tela juntamente com um revólver. Nesse sentido pode-se deprender que a poesia é tomada pela violência e pela ganância, ideia que é corroborada pela imagem do poema ilustrando uma arma sendo disparada. Nesse caso o poema torna-se o próprio objeto, ele é a arma, “não é uma linguagem instrumental, não é intérprete de objetos, mas sim um objeto por direito próprio” (CAMPOS, H. Op.cit., p.108). A frase “por favor não tente declamar este poema em casa!” encerra esse conceito de poema-objeto. Não declamar o poema significa não executar o poema que na verdade é um objeto, uma arma de fogo. Declamá-lo significa usar a arma, atirar.

### Google poema



Em “[Google poema](#)” um cursor de busca se movimenta sobre uma tela repleta de fragmentos de indicadores de textos poéticos iguais às páginas iniciais do buscador *Google*. A ideia do texto é uma bem humorada alusão ao *site* de busca mais acessado no mundo e que tem tido mais credibilidade que informações vindas de outros meios. O *Google* tornou-se um instrumento

indispensável de pesquisa para todos os assuntos e através dele é possível encontrar poemas de todas as épocas, do mundo inteiro. O poema nos remete a ideia de que a internet e o *Google* dispensam quaisquer outras mídias de leitura de poemas. Não é mais preciso comprar um livro de Drummond para se ler Drummond, basta buscar no *Google* que os textos do poeta aparecerão. Embora seja proibida a publicação de livros completos de autores, o fato é que os internautas driblam as regras e as leis e acabam viabilizando a publicação de muitas obras. Há também textos que já fazem parte do domínio público e já podem ser publicados por qualquer pessoa. E há ainda autores que disponibilizam suas próprias obras, sejam poemas, ensaios, romances, artigos, etc, em *sites* pessoais, o que acontece com os poemas eletrônicos.

Com os poemas essa disponibilidade na internet se torna muito fácil, mesmo com os textos ainda protegidos pela lei da autoria. Os poemas dos autores ficam espalhados por toda a *Web*. É como se cada internauta publicasse alguns poemas em seu *site*. Dessa forma é quase possível acessar uma obra inteira de poemas, dos autores mais conhecidos, juntando textos espalhados por toda a rede. Nesse sentido o *Google* é um imenso catálogo de títulos de obras de uma biblioteca infinita, que é a internet, uma vez que a cada dia novas obras e textos vão sendo incorporadas a essa imensa teia que é a *Web*, e são filtradas pelo buscador do *Google*.

Pode-se afirmar que todos os poemas de Antero de Alda, inclusive os não mencionados nesse trabalho, seguem a linha da poesia visual que se vale de recursos de programação para existir. Portanto, não há dúvidas sobre a intenção do poeta de produzir textos em um computador para serem lidos em um computador. Justamente por serem textos digitais, se utilizam de recursos intermediários. Como na poesia concreta, o poema eletrônico de Antero de Alda faz da poesia o objeto textual, fazendo com que a estrutura do texto também seja objeto de poesia e parte imprescindível na compreensão do poema. Entretanto, há diferenças que separam os textos, uma vez que os poemas concretos não se utilizam de recursos intermediários.

Os poemas “Túnel de poema”, “Poema na TV” e “Poema americano”, não existiriam fora da concepção digital. Não há como, apenas no papel, conseguir expressar todos os significados encontrados quando o texto se movimenta. Em um texto estático: o túnel não sairia do lugar e os versos não viriam ao encontro do leitor; a televisão não guardaria tantos elementos que vão sendo

revelados aos poucos para o “telespectador”, como em um programa televisivo de fato; as cédulas de dólar não seriam substituídas por uma “arma poema” com apenas um clique.

Os poemas “Poema na prisão”, “Galeria de poemas” e “*Google* poema” seriam factíveis em mídia de papel, mas certamente a produção seria muito mais complexa e muito se perderia do significado. No caso do “Poema na prisão”, que com o *mouse* tentamos encontrar uma brecha entre as grades que o prende, vamos aos poucos desvendando os elementos do texto. Em um texto estático esses elementos deveriam ser mostrados de imediato, todos ao mesmo tempo. No primeiro caso, quando movimentamos a tela, é como se tentássemos libertar o poema através do cursor, procuramos por um vão entre as “grades” ou até mesmo um portão aberto, por onde possamos liberá-lo e decifrá-lo. Em “Galeria de poemas” a dificuldade seria manter o mistério do “jogo” em um simples poema de papel. No caso do texto eletrônico, à medida que clicamos nas fotos, os poemas aparecem em baixo. Então, em um primeiro momento, tentamos adivinhar quem são os poetas na galeria. Como não temos a referência nem do nome, nem do texto por eles escrito, a adivinhação é parte integrante e crucial no poema, e certamente ficaria comprometida no suporte papel. Sem falar na música que acompanha o texto. Ela não é imprescindível para compreendermos o poema, mas sua presença cria uma atmosfera mais lúdica e delicada, que complementa o texto e aguça também o sentido da audição, além da visão e do tato. Algo bastante semelhante acontece com “*Google* poema”, que seria viável em papel, porém sem o movimento da tela, do cursor do buscador, sugerindo de fato uma busca, e da música, que dá um ritmo de expectativa ao texto, metade do significado do poema se perderia. E os sentidos também ficariam presos apenas à visão, e não seriam estendidos ao tato e audição.

De um modo geral, os poemas de Antero de Alda não exploram em sua totalidade as potencialidades dos recursos informáticos, até mesmo por se tratarem de scriptpoemas, que como referido acima, são linhas de comando que costumam seguir um padrão, mudando pouca coisa de um poema para outro. Outra questão interessante de se observar, é a não exploração da interatividade mútua. Em nenhum dos poemas de Alda observa-se a possibilidade de intervenção do ciberleitor na estrutura do poema, os textos se limitam à interatividade reativa. Entretanto, nenhuma dessas características são indicativas de qualidade textual. Os textos do poeta seguem uma linha posterior à poesia experimental portuguesa, movimento português que muito se assemelha ao concretismo brasileiro. Alda chegou a fazer parte do grupo de poesia experimental na década de 1980, mas logo partiu para a poesia eletrônica, onde encontrou os movimentos que desejava para seus textos.



## 5.2. <http://www.vispo.com/uribe/> (Ana Maria Uribe)



Ana Maria Uribe nasceu em 1944 em Buenos Aires, Argentina, onde viveu até sua morte em 2004. Embora a grande maioria dos poemas de seu *site* "[Tipoemas y Anipoemas](http://www.vispo.com/uribe/)" não necessitem de tradução, pois apresentam apenas letras animadas, os índices estão em espanhol e inglês. Esse caráter bilíngue dos textos da poeta é importante, uma vez que os títulos dos poemas muitas vezes complementam os poemas. E sendo os poemas construídos a partir de letras animadas, o texto é universal, podendo ser lido e compreendido por qualquer pessoa e em qualquer parte do mundo.

Sobre o nome do *site* "Tipoemas y Anipoemas" é a própria autora quem nos explica o porque dessas escolhas em um [e-mail enviado a Kevin Hehir](#)<sup>72</sup> em 20 de março de 2003.

Meu site é chamado de "Tipoemas y Anipoemas" (Typoems e Anipoemas), e contém os meus trabalhos de poesia visual. Vou explicar este nome. Há muitos anos atrás eu escrevi "Typoems", uma série de poemas visuais ou tipográficos que eu digitei com uma máquina velha chamada Lettera 22. Os Typoems foram limitados por uma fonte fixa, o tamanho e a posição da página na máquina de escrever, e a fita de tinta preta. Em 1997, eu comprei meu primeiro computador e começou o "Anipoemas" ou poemas visuais animados para a Internet. Estes a princípio mantiveram a maioria das restrições dos Typoems anteriores: eles nunca

<sup>72</sup> Foto original disponível em: <http://www.vispo.com/uribe/datos/datos.html>. Acesso em: 28 de julho de 2014.

<sup>73</sup> Disponível em: <http://vispo.com/uribe/datos/aboutAnaMariaEnglish.htm>. Acesso em: 28 de julho de 2014.

excediam o tamanho da tela, para que você não precisasse se deslocar para cima e para baixo, eles estavam em apenas uma fonte, e até 2000, estavam todos em preto e branco. E o som? Som não importava nestes primeiros Anipoemas. A maioria deles pode ser entendido sem ele. O som tornou-se importante em meados de 2001, em peças como "The Circus", "Um Dia Ocupado", "Disciplina" e "Deseo - Desejo - Desejo"<sup>74</sup>. (Tradução minha)

A explicação de Uribe corrobora o que já foi discutido anteriormente sobre a verbivocovisualidade já estar presente em poemas visuais escrito em papel. O desejo de movimento e sonorização, em um ideal poético intermídia, é anterior ao aparecimento do computador, mas sua realização só foi possível a partir de então. O *site* da autora é dividido por sessões, e cada sessão apresenta um ou mais poemas. Cada sessão apresenta poemas que envolvem o tema proposto pelo título. Nesse sentido, em muitos poemas, o título da sessão é parte importante, integrante e complementar do texto, pois se torna fundamental para dar significado ao poema.

A poesia de Uribe é uma prática condizente com a estética dos e-textos uma vez que se utiliza de tecnologia intermídia para existir. Seus poemas agregam sons, letras, imagens e movimentos. É interessante observar que a poeta se vale das letras se locomovendo para significar o texto. Os poemas de Uribe são feitos basicamente a partir apenas das letras e dos sinais gráficos. Somente alguns deles, como "*Desire*" e "*Hojas rojas secas*", apresentam palavras. Segundo a própria autora, em uma entrevista concedida ao *site* "[Oficina do pensamento](#)"<sup>75</sup>, ela teve uma formação minimalista, derivada da estética *Bauhaus*. Isso certamente explica o uso de apenas letras como poemas. A poeta se vale da forma das letras para criar seus poemas, pois as letras por si são capazes de refletir suas ideias.

---

<sup>74</sup> My website is called "Tipoemas y Anipoemas" (Typoems and Anipoems), and it contains my visual poetry works. I will explain this name. Many years ago I wrote "Typoems", a series of visual or typographic poems which I typed with an old machine called Lettera 22. Typoems were limited by one fixed font, the size and position of the page on the typewriter, and the black ink ribbon. In 1997, I bought my first computer and started "Anipoems" or animated visual poems for the Internet. These at first maintained most of the restrictions of the earlier Typoems: they never exceeded the size of the screen, so you did not have to scroll up and down, they were in one font only, and until 2000, they were all in black and white. And sound? Sound did not really matter in these early Anipoems. Most of them could be understood without it. Sound became important in mid 2001, in pieces such as "The Circus", "A Busy Day", "Discipline" and "Deseo - Desejo - Desire".

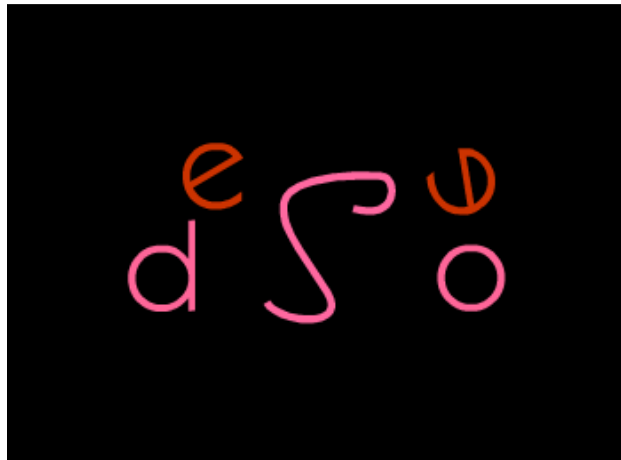
<sup>75</sup> Disponível em: <http://vispo.com/uribe/interview/#port>. Acesso em: 05 de agosto de 2014.

Os poemas do início da sua carreira como “poeta eletrônica” são monocromáticos e apresentam apenas um único desenho. Com o tempo ela foi se soltando, as letras foram ganhando outras formas, outras cores e aos textos foram sendo incorporados sons.

### 3 Anipoemas eróticos

Na sessão [“3 Anipoemas eróticos”](#) a palavra desejo aparece em três idiomas diferentes e três poemas distintos. No primeiro poema ela está em espanhol, no segundo em português e no terceiro em inglês. Nos três textos a letra “S” é o elemento principal e fundamental para dar sentido ao poema. Como se trata de três poemas eróticos, que envolvem o desejo, a letra “S” claramente simboliza o sexo, ato que está diretamente ligado ao sentimento de desejo, algo fundamental na vida do ser humano, uma vez que a letra “S” aparece sempre ao centro da palavra.

#### *Deseo*



## Desejo



## Desire



Em “*Deseo*” a letra “S” se insinua em movimentos como em uma dança que nos remete à dança árabe, uma vez que as imagens são acompanhadas de uma música que nos remete à cultura árabe, como uma dança do ventre. O “S” é então “devorado” pelas duas letras “Es” que estão ao seu lado, que aparecem em cor diferente das demais, numa movimentação erótica. É como se os “Es” se enamorassem e fossem tomados pelo sexo. Ao final do texto a imagem que fica é bastante fálica, representando o órgão sexual masculino.

Em “*Desejo*” as letras “D” e “J” é que se insinuam. O “J” executa movimentos muito sedutores. Pelo seu formato esquivo, e o pingo na letra, ela se parece com um corpo feminino que executa uma dança sensual ao som de um bolero. O “D” por sua vez responde ao ritual se

movimentando sutilmente. A cena se assemelha a uma paquera, um ato de sedução entre duas pessoas que repentinamente são tomadas pelos desejos eróticos. A movimentação frenética da letra “S”, não deixa dúvidas quanto à natureza do ato representado pelas letras. Ao final do poema a letra “S” atua como se estivesse suspirando, como que descansando do orgasmo ao fim do ato sexual.

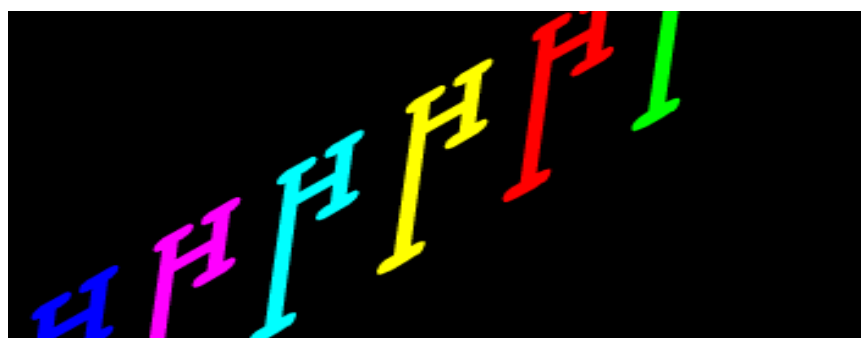
O poema “*Desire*”, apresenta a palavra desejo em inglês acompanhada de um tango como fundo musical. As letras “S” e “T”, únicas que apresentam cores diferentes, se locomovem ao som da música em uma performance sensual, como se estivessem dançando, se enamorando, desejando uma a outra. Imagem, som e palavra se unem num ritual híbrido, dando sentido ao texto da poeta Argentina.

Os três poemas acima não apresentam nenhum tipo de interação, são apenas para serem assistidos e interpretados. Entretanto, a falta de interatividade não influencia na qualidade do texto. Nesses poemas o título da sessão e o título do próprio poema é parte integrante da compreensão textual. Não se pode eliminar nenhum dos elementos envolvidos na constituição do poema. Vê-se que a interação entre imagem e som também são imprescindíveis para que o texto tenha um significado. Ao sabermos que os textos estão relacionados com componentes eróticos, fica fácil deduzir a sedução dos movimentos das letras, que são acompanhados de músicas que também insinuam sensualidade.

Apesar de haver uma dependência das partes que envolvem os poemas para dar significado ao texto, é fundamental frisar que a participação individual das letras é a base do poema. É como se as letras tivessem vida própria, elas significam por si, elas são ao mesmo tempo o conteúdo e a forma do texto, pois elas significam algo, mas essa significação está totalmente atrelada à forma que elas adquirem nos poemas.

## **“Disciplina”**

Em [“Disciplina”](#) a letra “H” aparece em várias cores diferentes e em uma sequência, como se estivessem enfileiradas de forma organizada, disciplinadas, dando sentido ao título do poema.



O texto está muito além do simples enfileirar de letras. Ao assistirmos ao poema, as letras se locomovem, como que em uma marcha militar. Ao fundo uma voz reproduz um som semelhante aos discursos de Hitler no rádio na época do nazismo alemão. Esses dados transformam totalmente

a significação do poema. De simples letras enfileiradas elas se tornam soldados de Hitler enfileirados. Não há de ser mero acaso que a letra escolhida é o “H”. A diferença de cores representa a individualidade dos soldados dentro de uma coletividade que gera a igualdade. Durante todo o poema, que dura cerca de 1 minuto e 30 segundos, as letras marcham em ordem ao som de uma música repetitiva que dá ritmo ao movimento dos soldados em perfeita sincronia. Ao fundo a voz metafórica de Hitler dá ordens ao seu exército. Ao final do texto a música dá lugar ao som de uma tropa marchando descompassada, ao mesmo tempo em que os “Hs” se rebelam em movimento desordenado, acompanhados da voz do comandante que muda para um tom aflitivo ao notar a indisciplina dos soldados.

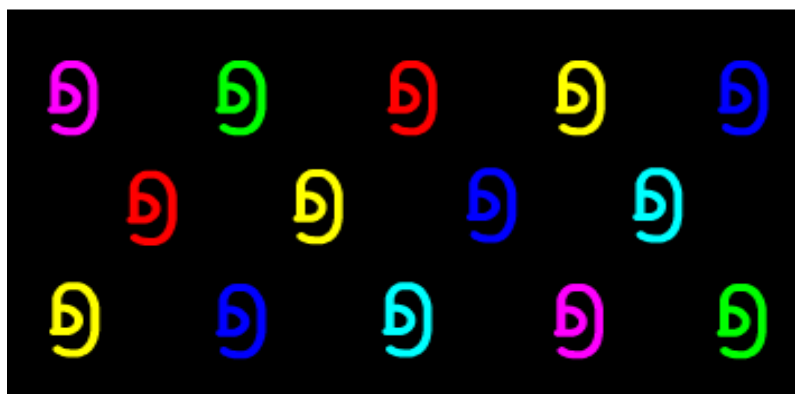
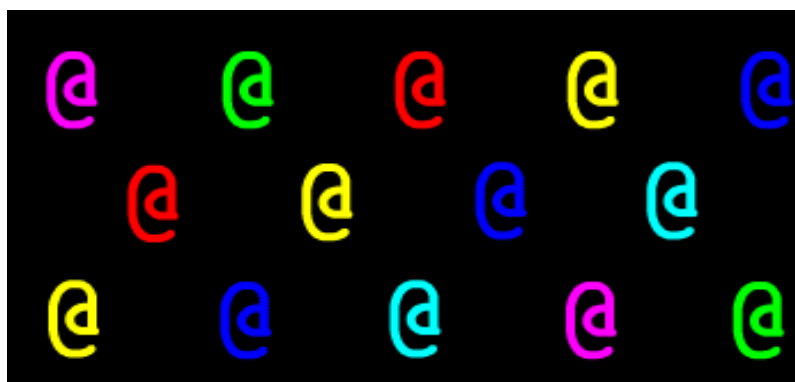
Os alemães são conhecidos por sua organização, assim como Hitler ficou famoso por se utilizar dos meios de comunicação, em especial o rádio, para propagar suas ideias nazistas e também para convocar o povo germânico para a batalha. A Alemanha nazista teve como base de governo o militarismo, que é considerado a disciplina por excelência. Entretanto, a indisciplina ao final do poema pode significar uma rebelião, causada pelo excesso de pressão quando se quer atingir a ordem, ou a perda do controle bélico, ao perder a guerra. Em um plano mais metafórico, uma vez que o poema fala do Nazismo, a desordem dos soldados pode representar a insurgência daqueles que rebelaram contra Hitler.

Todos esses elementos históricos, aliados aos elementos formais do poema, dão sentido ao texto, tornando-o objeto dotado de significação. Porém é importante ressaltar que essa significação só se desvela dentro do conjunto, ou seja, quando um elemento extratextual, o conhecimento histórico do Nazismo e a Segunda Guerra Mundial, se relaciona com todos os princípios do texto (imagem, som e texto escrito) e se interpenetram. Sem os recursos intermídia o poema não passaria de “Hs” enfileirados.

### *Un día movido*

### *Tenis*

Em outro poema, intitulado [“Tenis”](#) Uribe se utiliza do sinal “@”, também em diferentes cores.



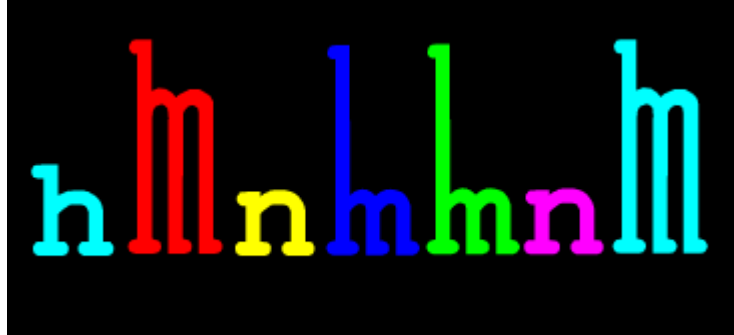
As “@s” representam rostos, como em uma arquibancada de um jogo de tênis. No decorrer do poema os rostos se movimentam olhando de um lado para o outro, como que acompanhando a bola de tênis no jogo que assistem. Aliado a isso há um som bastante característico da partida de tênis, o quicar da bola na quadra e o rebater da raquete. Apesar de se tratar de um jogo, não há nenhum outro som além desses. Os espectadores não emitem som algum, o que também é bastante peculiar nessas ocasiões. O tênis é conhecido por ter uma plateia silenciosa e só se ouvir o som da bola.

Como no poema anterior observa-se que a utilização dos recursos intermídia são fundamentais para a significação do poema. As “@s” dispostas na tela, imóveis, mais parecem cliques de papel. Quando o texto ganha movimento e som, é que o sentido se revela ao leitor. Outro ponto relevante é a utilização da “@”, que nos remete imediatamente ao mundo digital, como se representassem pessoas eletrônicas, pois a “@” tornou-se um símbolo do universo digital. Nesse sentido fazer uso desse símbolo nos aproxima ainda mais desse universo da imaterialidade onde tudo é possível.



*El circus*

*Los animales*



*Los payasos*



*Los zancos*



Em “Os animais”, as letras “M” e “N” ganham forma de bichos e participam de um desfile de animais no circo. Nesse poema a letra, a movimentação do texto e o som imitando o relincho de animais dão significado ao texto que transforma as letras em objeto próprio. O mesmo acontece com o poema “Os palhaços” e “Os pernas de pau.” É Haroldo de Campos (*Op.Cit.* p. 107,108) quem afirma que “o poema concreto vige por si mesmo. Ele se acrescenta ao mundo dos objetos como uma entidade nova, dotada de caracteres irreversíveis. Não é uma linguagem instrumental, não é intérprete de objetos, mas sim um objeto por direito próprio”.

Pode-se analisar esse poema, sob a ótica da afirmação de Campos sobre a poesia concreta, uma vez que nesse texto de Uribe, e em quase todo o trabalho da poeta, as letras não são parte integrantes da palavra que gera a significação, elas são por si mesmas o que dá sentido ao texto. Como vemos na imagem acima, o “N” azul, apenas com a perninha um pouco alongada, nos remete a um animal como o cavalo, por exemplo. O “M” em vermelho, todo alongado, é o camelo, com seu pescoço longo e duas corcovas. O “N” em amarelo e curto, se parece com um felino, uma leoa ou um tigre e os dois “Ms” seguintes, azul e verde, podem ser girafas, com seus longos pescoços, ou elefantes com suas trombas e corpos roliços. Dessa forma as letras trazem em si mesmas a representação daquilo que elas desejam encarnar e que a imaginação do leitor quer ver. Portanto o poema de Uribe propõe-se a tornar-se uma coisa válida por si mesma, é um arrolamento de elementos determinados estruturalmente pela poeta, imagem, som e movimento, que definem o texto e dão a ele autonomia de sentido fora do padrão tradicional de texto poético. Assim, uma girafa não é mais representada pela palavra girafa, um elefante também não é representado pelo seu nome, nem o leão, nem o camelo e etc, mas sim por letras que simbolizam os animais por meio de suas formas.

Em “Os palhaços” Uribe se vale da mesma técnica e ideia do texto anterior. As letras quando ganham movimento e som, se assemelham a palhaços desfilando. O colorido da imagem nos remete, juntamente como o subir e descer das letras, a um grande desfile de palhaços, que é acompanhado pelo som de cornetas, típicas dos números circenses desses personagens.

Em “Os pernas de pau”, Uribe retoma a mesma imagem usada em “Disciplina” e também a mesma música. Entretanto, como não há o som da voz que se assemelha a um comando militar alemão, o texto ganha um sentido complementa diferente. Nesse poema os “Hs” subindo e descendo se parecem com homens em pernas de pau, atração também comum em circos. Tanto nesse caso, como em “Disciplina”, percebe-se a importância do título para a compreensão textual.

Nesse sentido é importante salientar a união, a intermedialidade do poema. Todos os elementos, sejam eles imagens, palavras ou sons são imprescindíveis para a compreensão do texto. Não há como concluir no poema acima que se trata de homens em pernas de pau se não tivermos o título. O mesmo acontece com “Os palhaços”. Já em “Os animais”, o título não é tão imprescindível. É possível depreender apenas com as imagens e o som que se trata de animais. Entretanto, é crucial enfatizar que nesse caso imagem e som se complementam, um depende do outro, não há unidade poemática sem que esses elementos estejam presentes.

Os poemas da escritora argentina demonstram a habilidade da poeta para brincar com as letras e dar-lhes vida. Em uma animação, Uribe transforma as letras do alfabeto e demais caracteres como acentos, hifens, aspas, etc, em personagens de um enredo. Sempre acompanhadas de movimentos, e na maioria das vezes acompanhadas também de sons, as letras se tornam malabaristas de circo, animais, dançarinos, zíper, árvores e muitas outras coisas.

Algumas obras da escritora foram criadas ainda na época em que não havia os recursos do computador, portanto são mais simples e monocromáticas, como é o caso dos “Tipoemas”. Segundo a autora esse nome é decorrente do processo de criação dos textos que eram feitos em máquina de escrever, por isso “Tipoemas”, de tipografia, que era a impressão dos tipos em papel. Esses poemas também apresentam um texto mais comprometido com o minimalismo, que foi a base dos textos de Uribe. Mesmo depois, com os recursos de computação, a escritora preferiu preservar o minimalismos desses textos, portanto eles são todos monocromáticos, mudos e sem movimentos, ou seja, são apenas poemas visuais e não poemas eletrônicos, uma vez que não se valem de recursos de programação para existirem.

A segunda fase da autora apresenta textos ainda comprometidos com o minimalismo, mas mais ousados que os da primeira fase. Os textos se movimentam, são coloridos e apresentam em alguns casos sons. Os poemas desse segundo momento são eletrônicos e se valem da multimidialidade, uma vez que não fazem sentido apenas expressos de maneira imóvel e surda no papel. Como vimos nos textos acima analisados, há uma combinação de elementos que se complementam e dão significado aos poemas, não podendo suprimir nenhum desses componentes. É interessante observar o caso dos poemas “Disciplina” e “Os pernas de pau”, ambos apresentam a

mesma letra, movimentos similares e o mesmo som, entretanto eles ganham significados totalmente distintos dependendo do contexto em que estão inseridos, uma amostra de que o sentido do texto é dado por um conjunto de informações intermédias que combinadas formam o poema.

### 5.3. <http://www.ekac.org/multimedia.html> (Eduardo Kac)



76

Eduardo Kac nasceu em 1962, no Rio de Janeiro, Brasil. É formado em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É mestre em artes plásticas pela *School of the Art Institute of Chicago*. Desde o início dos anos 1980 atua como artista, e em 1983 iniciou seu trabalho com holopoesia. Entre 1985 e 1986 intensificou seu trabalho com arte digital usando sistema de videotexto. Atualmente trabalha com arte transgênica e biopoesia.

Em 1997 Kacs implantou um microchip no próprio corpo como parte de uma de suas obras, a “*Time Capsule*” (“Capsula do Tempo). A obra deveria ter sido exposta na mostra “Arte e tecnologia” do Itaú Cultural de 1997, mas o departamento jurídico do banco vetou a exibição da obra alegando que havia perigo de morte para o artista. Apesar disso, Kac não desistiu e acabou apresentando seu projeto artístico na Casa das Rosas, em São Paulo, entre novembro e dezembro de 1997.

---

<sup>76</sup> Foto disponível em: <http://www.ekac.org/kac2.html>. Acesso em: 29 de julho de 2014.

Kac ficou mundialmente famoso após introduzir um material retirado de uma pequena água-viva do oceano pacífico, em meio aos genes de alguns zigotos de coelhos. O resultado foi o nascimento de um coelho que brilhava no escuro que ele chamou de Alba.



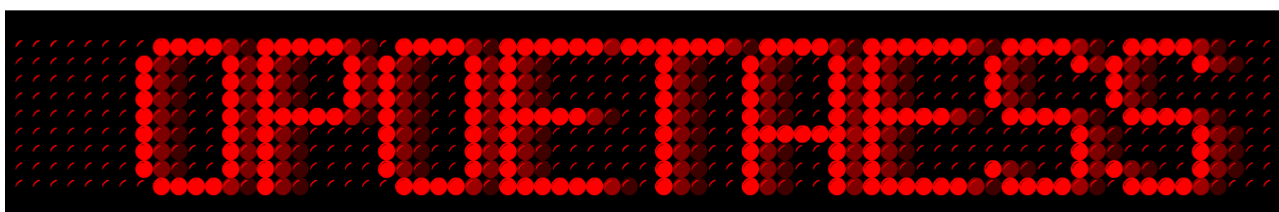
Disponível em: <http://luisamendes.com/blog/>. Acesso em: 17 de agosto de 2014

O animal era para ter sido exibido em uma galeria durante uma exposição de arte digital em Avignon na França em 2000. Entretanto, a equipe de pesquisa do instituto que fez o experimento para Kac se recusou a entregá-lo ao artista, afirmando que o trabalho de transformação do animal era todo deles. Discussões de autoria à parte, é interessante observar como o trabalho de arte contemporânea se dá. A arte de nosso tempo é uma mistura de saberes de diferentes áreas. A ideia de criar uma coelha fluorescente foi de Kac, mas ele certamente não tinha como realizar essa atividade, portanto precisou do auxílio de biólogos, biomédicos, químicos e afins para dar vazão ao seu projeto. O fato é que quem ficou com os louros do feito foi o artista, que só precisou de uma foto do bichinho para divulgar ao mundo seu animalzinho colorido, que ele chamou de “arte transgênica”. Porém, como era de se esperar, o evento causou discussões éticas por todo mundo.

Atualmente Kac mora nos Estados Unidos e tem obras expostas em museus por todo o planeta. Embora seja brasileiro, grande parte de suas obras, e também seu *site*, estão em inglês, o que vem sendo uma prática bastante recorrente entre os artistas da internet. Uma vez que o acesso a esses textos são universais, é comum que o inglês seja a língua escolhida para a internacionalização das obras.

Kac trabalha com vários estilos poéticos como holopoesia, poesia transgênica, biopoesia, e similares. Entretanto, nesse capítulo, vamos nos ater apenas a alguns de seus poemas digitais, que podem ser encontrados no endereço <http://www.ekac.org/multimedia.html>.

## Não



“Não” é um poema criado em 1982 que fez parte de uma exposição do Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 1984. O poema é um letreiro eletrônico que passa constantemente o poema “O poeta esse cara sempre vai de cara contra o coro do sim...”. Porém, o texto se apresenta fragmentado, em pedaços, e é preciso ir juntando as partes para se chegar ao texto na íntegra.

É interessante observar que o texto se apresenta quase em forma de texto publicitário, se levamos em conta que muitas agências de propagandas hoje, oferecem a seus clientes, divulgação de seus produtos em letreiros eletrônicos e luminosos espalhados pelas cidades. Outro ponto a ser destacado é o texto em si. Parece que Kac já antevia que suas obras seriam polêmicas e que suas ideias vanguardistas não agradariam a todos.

O texto é aparentemente bem simples, sem grandes inovações tecnológicas se pensarmos no que temos hoje em termos de computação gráfica e programas de animação. É importante termos em mente que os textos de Kac são pioneiros no que diz respeito ao texto eletrônico, por isso nota-se, em muitos de seus poemas, o raro uso de imagens que não são textos alfabéticos. Embora o poema seja eletrônico e apresente animação, o foco textual ainda é a palavra, é ela e somente ela quem dá sentido ao texto. Não há uma exploração dos recursos intermédias. É preciso ter em mente que o texto é de 1982 e caracterizava um grande avanço para a época. Em 1982 os computadores ainda operavam usando o sistema operacional DOS, que era infinitamente mais limitado que os sistemas operacionais atuais e difíceis de executar. Por essa razão, embora houvesse o recurso de computação, esses recursos ainda eram bastante limitados no início dos anos 80 do século XX.



[“Tempestades”](#), de 1993, já apresenta interatividade, embora ela seja bastante limitada e apenas reativa. O texto, que está em inglês, começa com a palavra “All” na tela do computador. Para ler o poema é necessário ir clicando sobre a palavra. Sem a intervenção do leitor, o poema não avança. Esse texto, assim como o anterior de Kac, é focado apenas na palavra, entretanto sua ideia de concepção jamais poderia ser desenvolvida em um suporte não eletrônico, pois o texto, além de se apresentar em fragmentos que precisam ser juntados, como um quebra-cabeça, é infinito, o poema não termina nunca. À medida que clicamos nas palavras na tela, novas palavras vão surgindo de maneira infinda, criando novas possibilidades de leitura do texto. O texto também é feito para ser lido em forma de verso para ter sentido, ao ler o texto de forma linear a ideia se perde. Vejamos como ficaria a simples transcrição do texto sem os elementos intermídia:

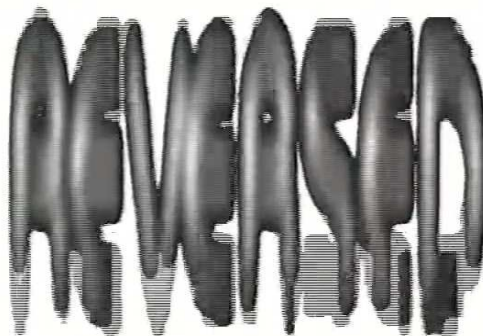
<i>All</i>	<i>A scent</i>	<i>A scene</i>
<i>Melts</i>	<i>All</i>	<i>A face</i>
<i>Ends</i>	<i>Else</i>	<i>A scene</i>
<i>Melts</i>	<i>All</i>	<i>A face</i>
<i>Ends</i>	<i>Melts</i>	<i>A scene</i>
<i>Some</i>	<i>Ends</i>	<i>A trace</i>
<i>Stories</i>	<i>Some</i>	<i>Or</i>
<i>Memories</i>	<i>Memories</i>	<i>Else</i>
<i>Resurface</i>	<i>Stories</i>	<i>All</i>
<i>Like</i>	<i>Remain</i>	<i>Melts</i>
<i>A scene</i>	<i>Like</i>	<i>Ends</i>

<b>Tradução:</b>	Um cheiro	Um rosto
Tudo	Tudo	Uma cena
Derrete	Termina	Um rosto
Termina	Tudo	Uma cena
Derrete	Derrete	Um traço
Termina	Termina	Ou
Algumas	Algumas	Então
Estórias	Memórias	Tudo
Memórias	Estórias	Derrete
Ressurgem	Permanecem	Termina
Como	Como	
Uma cena	Uma cena	

Na forma eletrônica as palavras vão se repetindo e formando novas combinações textuais de forma cíclica, uma vez que o texto começa, começa, começa de novo, recomeça em um movimento repetitivo e infinito. Vez ou outra surge uma nova palavra como “*blends*” e “*main*” que aparecem em um momento avançado do texto. Por se tratar de um texto que não termina nunca, é impossível fazer um levantamento de quantas novas palavras surgem no decorrer do poema, assim como é impossível delimitar quantas combinações textuais são possíveis.

Embora o poema não explore todas as potencialidades de uma mídia intermídia, é evidente que os recursos de programação são necessários para o desenvolvimento da ideia do texto, principalmente no que tange à concepção do conceito de infinito e de circularidade, uma vez que se trata de um poema cíclico. Em um texto em papel esses efeitos jamais seriam possíveis.

### ***Reversed Mirror***





“Espelho invertido” é um poema muito mais ousado que os anteriores de Kac. Nesse texto o brasileiro se vale de recursos de vídeo para criar sua poesia. As palavras surgem na tela do computador aos poucos, como se estivessem correndo em direção ao leitor. Da mesma maneira as palavras desaparecem, como se estivessem indo embora. As letras se parecem com molas dotadas de eletricidade que vão ganhando mais energia à medida que se aproximam da tela, e que igualmente vão perdendo energia à medida que se distanciam do leitor. A música que acompanha o texto é um ritmo eletrônico, que intensifica ainda mais a ideia de poema eletrônico. Segundo a curadora de arte Nina Colosi:<sup>77</sup>

O texto é um poema escrito por Kac a partir do qual ele criou um fluxo constante e transformação das formas, apresentando uma imagem em constante mudança de infinito que ecoa no contexto da vastidão do espaço. Partículas oscilantes surgem e evoluem em palavras efêmeras, só para se dissolver novamente e ressurgir como novas palavras efêmeras. Este trabalho tem linguagem em um domínio de transe, onde a dissolução sutil e reconfiguração de partículas verbais é carregado com uma sensação de calma e agitação<sup>78</sup>.(Tradução minha)

Também nesse texto vê-se a ideia de infinito, tanto na estrutura do poema, como se pode observar no comentário acima acerca do poema, quanto no próprio texto. A ideia de partículas que vão e vem no espaço branco nos remetem ao conceito de eterno retorno, de composição, dissolução e reconstrução permanentes que são totalmente possíveis no universo digital. No mundo eletrônico não há limites de tempo e espaço. É possível que um poema seja infinito e não termine nunca, a ponto de cansar o leitor, que logo perde a paciência e o interesse e parte para outro texto ou outra página da *Web*.

---

<sup>77</sup> Disponível em: <http://www.chelseaartmuseum.org/portfolios/eduardo-kac-on-the-moon-and-beyond/>. Acesso em 15 de agosto de 2014.

<sup>78</sup> *The text is a poem written by Kac from which he has created a constant flow and transformation of forms, presenting an ever-changing image of infinity that resonates in the context of the vastness of space. Oscillating particles emerge and evolve into ephemeral words, only to dissolve again and reemerge as new ephemeral words. This work takes language into a domain of trance where the subtle dissolution and reconfiguration of verbal particles is charged with a feeling of calmness and agitation.*

No plano do texto, a ideia de infinito se faz presente em várias imagens. “Nau reversa em um universo transverso. Um espelho no espelho assiste um espelho no espelho.” “Nau reversa”, ou seja, uma nau espelhada nas águas denota ideia de espelho, que se torna infinita nos versos seguintes “um espelho no espelho assiste um espelho no espelho”. Um espelho que reflete outro espelho, que reflete outro espelho, e assim sucessivamente e infinitamente. Tendo em vista que o espelho, dentre outras coisas, reflete a sabedoria (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p.394), um espelho que reflete outro espelho que reflete outro espelho é essa busca constante e incessante do homem pelo conhecimento. Também podemos pensar nesses espelhos como o próprio mundo da internet, que são nós que ligam um conhecimento a outro infinitamente.

Seria muito reducionista chamar Eduardo Kac de poeta eletrônico. Kac acabou se tornando muito maior que isso, ele é uma referência para arte contemporânea, ele é um artista não apenas intermídia, mas também multifacetado. No segundo capítulo dessa tese foram discutidos os limites, ou inexistências deles, na arte contemporânea. São cada vez mais tênues as linhas que separam as artes. Kac é um exemplo disso, dessa união entre os saberes artísticos. Começou trabalhando com holopoesia, passou para poesia digital e atualmente trabalha com arte transgênica e biopoesia. O fato é que uma arte não exclui a outra. Os textos holográficos, por exemplos, são muito semelhantes aos textos denominados poesia digital. Muitos dos aspectos que os envolvem são análogos, entretanto a poesia holográfica se apresenta em terceira dimensão e a poesia somente digital não precisa apresentar esse requisito. Na verdade pode-se afirmar que a poesia holográfica é uma poesia digital. A dificuldade da poesia holográfica em um computador caseiro, é a possibilidade de se reproduzir essa imagem em três dimensões. Como podemos projetar um texto holográfico na sala de nossa casa? O fato é que ainda não possuímos os recursos necessários para conseguirmos esse resultado. Portanto, a holografia acabou ficando restrita às instalações em espaços públicos.

É interessante observar que a obra digital de Kac foi quase toda ela pensada e produzida para instalações ao redor do mundo, tanto que seu primeiro poema feito exclusivamente para a internet foi “*Perhaps*” de 1998/1999. Os demais foram feitos para instalações e acabaram sendo “adaptados” para a internet.

Os poemas de Kac são de vanguarda e têm uma importância como formação de um imaginário poético eletrônico. Sem dúvida que os recursos eletrônicos utilizados por ele ainda são bastante precários se pensarmos no que temos hoje a disposição. Mas não podemos deixar de pensar que Kac se aventurou nesse universo ainda nos anos 80, quando os computadores ainda eram muito pouco eficientes se comparados a hoje.

#### 5.4. <http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse> (Olia Lialina)



79

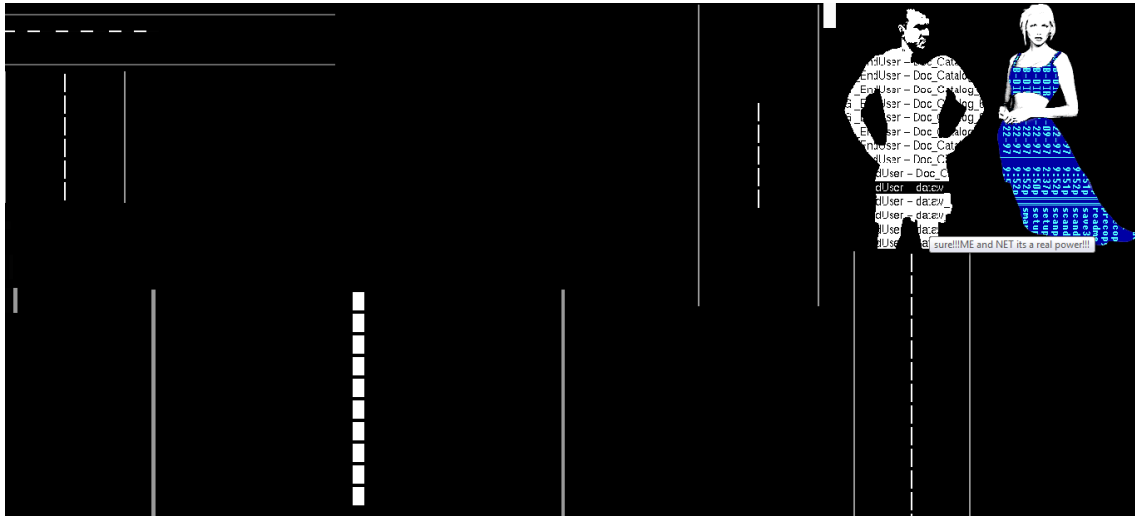
Olia Lialina nasceu em Moscou em 4 de maio de 1971. Estudou crítica de cinema na faculdade de jornalismo da Universidade Estadual de Moscou. É uma pioneira na arte produzida para Internet. Trabalha também como crítica de cinema e vídeo, curadoria experimental e atualmente é professora de “*New Media*” na academia de Merz, em Stuttgart, Alemanha.

Fundou seu site “*Art Teleportacia*”, <http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse>, para expor suas obras digitais. Foi uma das organizadoras, e também diretora, do *Cine Fantom*, um clube de cinema experimental de Moscou. Um de seus primeiros trabalhos como artista virtual foi o já comentado aqui “*My boyfriend came back from the war*”. Nesse capítulo iremos nos ater apenas a um de seus poemas, “*Agatha Appears*”<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Foto disponível em: <http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse>. Acesso em: 28 de julho de 2014.

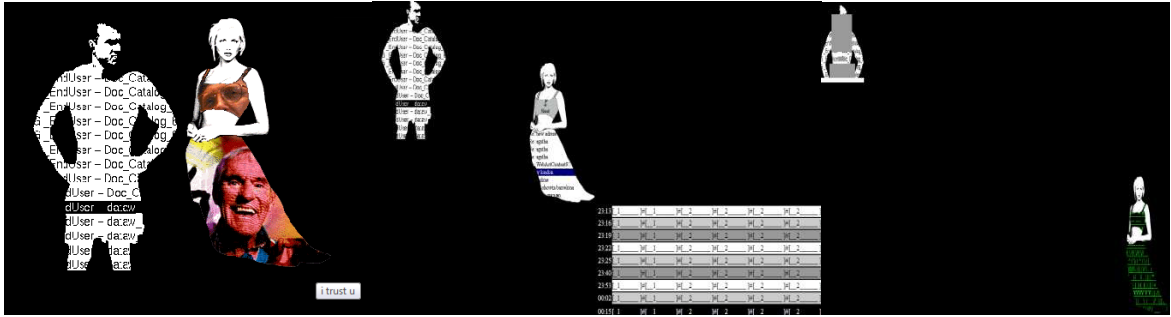
<sup>80</sup> Disponível em: <http://www.c3.hu/collection/agatha/>. Acesso em: 28 de julho de 2014.

## *Agatha Appers*



Esse poema, de 1997, é interessante por mostrar um administrador de sistema que encontra uma garota do interior perdida e quer apresentar a ela a internet, como se a internet fosse a solução para todos os problemas. O texto é um metatexto, pois é um poema eletrônico que discute as questões relacionadas ao mundo eletrônico. Em alguns momentos a autora se vale de certa ironia para criticar as ineficiências da rede. O poema é bastante simples, mas é carregado de muitos aspectos relevantes para se discutir a poesia eletrônica.

Os dois personagens do texto não se mexem. Eles são seres de “papel” que permanecem na mesma posição o texto todo. Entretanto há um componente que faz com que a passagem do tempo seja percebida. O vestido de Agatha Appers se modifica para mostrar ao leitor que o dia do encontro mudou.



Outro elemento que também assinala para o leitor a passagem do tempo é a música. Sempre que os dois personagens se encontram, a mesma música toca, como que selando o encontro dos dois.

Vejamos a conversa entre os dois personagens:

*Once a system administrador was fired from his job.*

**Guy:** *But i'm the best, i'm talented!*

**Agatha:** *God, take me away from here.*

**Guy:** *Stupid people! i'll show to them! hi! who are u? why are u crying?*

**Agatha:** *I'm Agatha, I came from a small village. I'm lost.*

**Guy:** *Há-Há-Há! Baby, have u heard about the Internet?*

**Agatha:** *No! You think it can help?*

**Guy:** *Sure!! ME and NET It's a real power!!! I know how to teleport yourself via net! Just come tomorrow to my apartment...*

**Agatha:** *ok, thank u, maybe.*

**Guy:** *hi*

**Agatha:** *hi*

**Guy:** *Are you ready?*

**Agatha:** *Yes... to what?*

**Guy:** *I will upload u.*

**Agatha:** *wow.*

*Guy: I will send u to the server.*

*Agatha: AHHH*

*Guy: I will teleport u wherever u want.*

*Agatha: I trust u.*

*Guy: So, press the button!*

*Agatha: MAMMY!!!*

*Guy: Some thing is wrong with connection today. Lets meet tomorrow at the railway station.*

*Guy: You know, Agatha...*

*Agatha: New world?*

*Guy: Internet is not computers, applications, scripts... I'ts not a technology, but new world, new philosophy... New way of thinking, to understand the net u must be inside... u should come through it, u must be in it.*

*Agatha: New world? I want to try but, i'll come here again.*

*Agatha: I'm back again? Where is he? I'll try on my new dress. Fits perfect! But where is he? Any way, i should go... He left me when i started to love this world.*

*Computer: This world is dangerous, but beautiful and huge.*

*Agatha: Internet is our future!... But Iam nothing.*

*Computer: Don't say it!!! YOU CAN DO A LOT!!!*

*Agatha: I want to build this world!*

*Computer: You will help people!!!Soon everybody will be happy!!*

*Agatha: I will find a way to transfer people by internet.*

*Computer: TO TRANSPORT THEM. TO TELEPOR THEM.*

*Agatha: And i already know how to start!*

O texto apresenta uma bem humorada crítica a recém surgida internet, que se apresentava, e se apresenta até hoje, como a grande revolução da informação desde Gutenberg. Agatha, que está solitária e perdida em um ambiente que não é seu, encontra um rapaz que quer apresentar a ela a internet, como se a internet fosse salvá-la. Entretanto, logo na primeira tentativa, o sistema falha. Quando Agatha é levada a acessar o sistema, é logo percebido pelo leitor que a internet não funciona, porque várias janelas se abrem repetidamente, em uma alusão ao que de fato acontece no

ambiente virtual. É claro que em 1997 essas falhas do sistema eram bem maiores que hoje. Era muito comum, quando ainda usávamos internet discada, a conexão cair há todo momento. O computador travava e as páginas não abriam. Problemas que ainda ocorrem, mesmo em tempos de conexão banda larga, porém é inegável que nos dias atuais esses problemas acontecem com menos frequência.

Em um determinado momento do diálogo, o rapaz se refere à internet como um novo mundo, “internet não são computadores, aplicativos, linguagens de extensão... Não é uma tecnologia, mas novo mundo, nova filosofia... Nova maneira de pensar, para entender a net vc precisa estar dentro... vc deve se deixar transparecer por ela, vc deve estar nela.”

Vê-se que nesse trecho da conversa entre os dois há uma reflexão acerca do que é essa revolução chamada internet. De fato há uma mudança no comportamento humano que ainda estamos tentando entender. Não há nada mais comum que criticarmos jovens e adolescentes que se comunicam muito mais pela internet do que pessoalmente. Mas será que o mundo não caminha para isso? Será que nossos valores não nos cegam e não nos deixam perceber que essas mudanças são fundamentais para a história da humanidade? Será que não estamos pensando exatamente como o homem do século XVI que se viu aterrorizado com a criação da prensa de Gutenberg? Essas respostas não cabe a nós responde-las aqui, apenas pensar sobre elas e em como estamos incorporando esse novo mundo, essa nova filosofia.

As palavras do rapaz e de Agatha expressam o sentimento que a internet desperta nas pessoas, um sentimento de onipotência, que é gerado pela realidade virtual, que de fato é capaz de simular qualquer situação. Muito em breve, com o uso de CAVEs (Cavernas virtuais) poderemos simular qualquer mundo e qualquer realidade que desejarmos dentro das salas de nossas casas, e o mundo real e o virtual ficarão cada vez mais interligados. Segundo Flusser (2008, p.128) “as imagens técnicas que serão o universo habitado por nossos netos excluem perguntas do tipo: ‘são elas verdadeiras ou falsas?’, ‘são elas autênticas ou artificiais?’ e, sobretudo: ‘o que significam?’”. Nós entraremos de fato dentro dos computadores.

Outro aspecto interessante e relevante do texto, é que, em alguns momentos, parece que o interlocutor de Agatha não é de fato um homem, mas sim um programa de computador. Logo no início do diálogo Agatha diz “Deus, me tira daqui!”, o que parece uma alusão a um lugar

completamente irreal, como se ela estivesse dentro de um computador. As roupas usadas pelos personagens também sugerem isso. Tanto o rapaz quanto Agatha usam roupas com referências que aparentam ser listagens ou de comandos ou de arquivos do sistema operacional. A roupa de Agatha muda durante o poema, mas a do rapaz não, ele continua usando a mesma roupa durante todo o tempo. Não seria ele um programa de computador simbolizado em um administrador de sistemas? Outro aspecto relevante nessa leitura é a facilidade de Agatha para trocar o vestido. Em um momento final do poema ela diz “Estou de volta novamente? Onde ele está? Vou colocar meu vestido novo. Encaixa perfeitamente. Onde ele está? De qualquer forma, eu devo ir... Ele me deixou quando eu comecei a amar esse mundo.” Agatha troca de vestido rapidamente, como se ela de fato estivesse em um mundo virtual em que um simples apertar de um botão realizasse todos os seus desejos.

Depois desse momento, Agatha se vê abandonada pelo rapaz, que sendo um programa, já fez seu papel que era o de conectá-la com o mundo virtual. Então Agatha passa a conversar com outro programa que é a própria internet, e são levantados alguns questionamentos acerca do poder da rede: “ESSE MUNDO É PERIGOSO. mas bonito e enorme. (...) Internet é o nosso futuro! (...) Muito em breve todos serão felizes!!” Esses comentários parecem de fato refletir o que as pessoas pensam sobre a *web*, quais as visões que elas têm sobre esse mundo digital. Não podemos perder de vista que o texto foi escrito em 1997, quando a internet ainda estava se popularizando, portanto algumas dessas previsões são ainda bastante exageradas. Entretanto, se pensarmos no imaginário de hoje, o que pensamos sobre a internet, não diferencia muito do pensamento do homem do final do século XX.

Agatha Appears é um texto aparentemente simples, mas que esconde muita complexidade no decorrer da sua execução. O poema é interativo reativo, pois só avança com o clicar do *mouse*. Sem dúvidas, embora muito modesto, o texto é intermediático, todos os elementos sonoros, visuais e alfabéticos são imprescindíveis para a compreensão do texto. A troca de vestido da Agatha, acompanhada da música, sugerindo o passar do tempo é um dos elementos fundamentais para dar sentido ao texto. A roupa usada pelos personagens também são fatores preponderantes para essa relação estabelecida no texto de entrar na internet, se deixar transparecer por ela, estar nela. São todos os elementos verbivocovisuais que nos levam a compreensão do texto.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Aula de leitura

A leitura é muito mais  
do que decifrar palavras.  
Quem quiser parar pra ver  
pode até se surpreender:  
vai ler nas folhas do chão,  
se é outono ou se é verão;  
nas ondas soltas do mar,  
se é hora de navegar;  
e no jeito da pessoa,  
se trabalha ou se é à-toa;  
na cara do lutador,  
quando está sentindo dor;  
vai ler na casa de alguém  
o gosto que o dono tem;  
e no pêlo do cachorro,  
se é melhor gritar socorro;  
e na cinza da fumaça,  
o tamanho da desgraça;  
e no tom que sopra o vento,  
se corre o barco ou vai lento;  
também na cor da fruta,  
e no cheiro da comida,  
e no ronco do motor,  
e nos dentes do cavalo,  
e na pele da pessoa,  
e no brilho do sorriso,  
vai ler nas nuvens do céu,  
vai ler na palma da mão,  
vai ler até nas estrelas  
e no som do coração.  
Uma arte que dá medo  
é a de ler um olhar,  
pois os olhos têm segredos  
difíceis de decifrar.

**Ricardo Azevedo**



[https://www.youtube.com/watch?v=2M\\_mDAcyIBs](https://www.youtube.com/watch?v=2M_mDAcyIBs)



<https://www.youtube.com/watch?v=FC4cg6fTUu>

Esse trabalho termina como começa, evocando todas as formas de leitura. “A leitura é muito mais que decifrar palavras”, ler é decifrar o mundo em toda sua totalidade.

O poema acima, apresentado em três versões diferentes, é uma amostra de como as mídias fazem parte do texto. É inquestionável que a leitura do poema se modifica em cada uma das versões. Nossa forma de ver e ouvir se moldam aos elementos requeridos por cada um dos textos. A leitura silenciosa e individual do primeiro texto requer atenção e apreensão visual. É a partir dos olhos que chegamos à compreensão e significação textual. Não há dispersão dos sentidos, uma vez que devemos somente nos centrar na decodificação alfabética. No segundo poema, que é lido pelo próprio autor, dois sentidos são requisitados com afeição, a visão e principalmente a audição. Ao ouvir o texto, é preciso redobrar a atenção para compreendê-lo pelo sentido auditivo ao mesmo tempo em que a imagem do autor solicita nossa atenção, dividindo assim nossa concentração. Apesar disso, a imagem do autor pouco significa para o texto, em nada essa imagem interfere na interpretação textual, ela funciona mais como um pano de fundo, como uma ilustração textual.

O último poema é um texto intermediático, uma vez que imagens, sons e texto verbal se complementam. Pode-se afirmar que a animação proposta para o texto é uma leitura possível do poema de Ricardo Azevedo. O que o criador<sup>81</sup> do e-texto expressa é a sua compreensão do poema. Isso fica bastante perceptível em algumas partes como “e na cinza da fumaça, o tamanho da desgraça”. Nesse caso a desgraça fica bastante evidente, uma vez que a imagem de uma mulher segurando um bolo queimado já nos explica qual o infortúnio.

O e-poema evidencia que um texto eletrônico exige do leitor atenção de vários sentidos. Esse poema solicita que o ciberleitor apure os sentidos da visão e audição de forma que imagens, sons e texto alfabéticos são imprescindíveis para a compreensão do texto. Nesse caso, a percepção do leitor é diferente das demais exigidas nas outras formas do texto, uma vez que a concentração do navegador está dividida entre três habilidades: decifrar o código alfabético, decifrar as imagens e perceber os sons.

Essas três formas de se ler o mesmo texto nos mostra como um único texto pode apresentar várias facetas, dependendo da mídia em que se manifesta. E que essas facetas interferem na posição que o leitor assume frente ao texto, interferindo na compreensão e significação textual.

Quando iniciei esse trabalho fui levada, primeiramente, pelo desejo de conhecer mais a fundo o mundo da poesia eletrônica. Entretanto, durante o desenvolvimento da pesquisa, pude perceber que são muitos os aspectos que interferem na produção, distribuição e recepção dos textos poéticos digitais. Não há como explorá-los, sem compreender a arte de uma forma mais ampla e todos os elementos que a envolvem. Por esse motivo foi necessário transitar por várias questões a fim de se chegar a uma maior percepção desse universo da literatura virtual.

Longos percursos foram percorridos durante essa pesquisa. Percursos históricos, teóricos, artísticos, poéticos a fim de compreender melhor o universo das artes na era das imagens técnicas. Muitas dúvidas foram sanadas, entretanto, outras tantas surgiram durante esse trabalho e serão matérias de pesquisas futuras. Diante da imensidão que é o mundo da internet, e da rapidez com que as novas tecnologias superam as já existentes, é impossível se falar em conclusão. É possível apenas se fazer uma análise do que foi discutido nessa tese sem tomar esses aspectos como elementos

---

<sup>81</sup> A direção e a animação do poema são de Thomate, e a trilha sonora de Duda Larson.

finitos, uma vez que os temas aqui discutidos são apenas partes de um universo muito maior que abrange a literatura eletrônica.

Longe de tentar responder questões futurísticas, esse trabalho teve como um de seus intentos desmistificar o preconceito existente frente aos novos modelos literários, que se valem não apenas de textos verbais, mas também de imagens e sons. Para isso percorremos vários caminhos, sempre com o intuito de trazer à baila questões referentes ao fazer poético em diferentes momentos da história, não para compará-los esteticamente e atribuir-lhes valores, mas sim para tentar compreender as inquietações que cercam os novos modelos artísticos e os percursos percorridos pela arte até ser reconhecida.

Os levantamentos históricos discutidos nessa pesquisa mostram que texto e mídia são indissociáveis, embora nunca tenha se dado a importância devida para a segunda. O fazer literário está atrelado aos suportes que o ampara. É nesse sentido que McLuhan afirma que “o meio é a mensagem” e que Kittler atesta que “os meios determinam nossa situação”. A postura de leitura também está atrelada de maneira indivisível ao texto e seu suporte, portanto ler demanda vários aspectos sociais e cognitivos que não somente o simples deslizar de olhos sobre o texto e a decodificação verbal. É como afirma Gumbrecht (1998, p.67) os historiadores literários dedicaram toda a sua atenção apenas aos aspectos semânticos e às formas dos conteúdos dos textos, deixando de lado os “mutáveis meios de comunicação como elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido.”

Essa pesquisa buscou compreender de que maneira essas mídias interferem na ideia autoral e também nas atitudes do leitor frente ao texto a ser lido, com a intenção de evidenciar que não se pode investigar um novo gênero literário, embasado em teorias e elementos utilizados para se analisar textos antigos ou os modelos tradicionais. Há uma diferença substancial entre os muitos aspectos que envolvem um poema, e nesse sentido é preciso se valer de componentes inerentes a cada tipo textual, interpretar o novo à luz do velho é como marchar de costas para o futuro (BAETENS, VAN LOOY, 2011, p. 6).

Partindo dessa perspectiva, de que os e-textos devem ser examinados sob uma ótica diferente das demais já existentes para se analisar textos literários, procurei demonstrar como uma visão mais ampla da literatura se faz necessária para se compreender os textos eletrônicos. Em um

mundo em que as fronteiras entre as artes estão cada vez mais tênues, não há porque continuar pensando a literatura como uma arte separada das demais. Para isso precisamos nos valer de novos arcabouços teóricos que consigam abarcar essa nova face do texto literário, que se mistura com as demais artes de maneira cada vez mais compacta. É dessa necessidade que surgiram os Estudos Intermediáticos, que buscam refletir sobre as artes sob a ótica não somente do texto em si, mas também das mídias que o suporte.

É no bojo da intermedialidade que a poesia eletrônica se manifesta e galga seu espaço na literatura e o ponto de partida para essa conquista é desafiar o texto meramente verbal, como afirma Paul Zunthor (2007, p.11,12):

Acabo de falar da necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto. Da mesma perspectiva, parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos.

É nesse sentido que a e-poesia se manifesta, como uma quebra dos paradigmas, como uma ruptura com o tradicionalmente cultuado. Essa manifestação artística desafiadora não é mérito exclusivo da literatura eletrônica. Como discutido no capítulo três, a ideia de se criar uma poesia para além do verbal, existe desde a antiguidade, e ganha muito fôlego no final do século XIX e meados do século XX, com os concretistas. Entretanto, não há como negar que a poesia digital leva essa experiência ao limite, ou à falta dele, misturando imagens e sons aos textos verbais. Mas é crucial observar que essas imagens ultrapassam a exploração da página em branco pelas letras, como era comum nas poesias visuais anteriores a ela. A poesia eletrônica se vale não somente de imagens formadas por palavras, como por imagens de toda a natureza, como vimos nos poemas analisados no último capítulo. O e-texto coloca a literatura não somente em constante diálogo com as demais artes, ele a coloca como parte integrante desse universo artístico sem fronteiras, uma vez que não é mais possível analisar os textos literários apenas sob o enfoque do texto alfabético.

Por ser um texto mais dinâmico e exigir do leitor várias habilidades, os poemas eletrônicos não podem, e não devem ser, comparados com outros textos literários. Não há como atribuir valores aos textos. Cada gênero deve ser analisado dentro da sua realidade, da sua natureza e da sua

história, e o que cabe ao crítico literário no que diz respeito aos textos digitais, é se despir de preconceitos e investigar sem discriminações os novos gêneros que surgem juntamente com as novas mídias.

Uma vez que esse universo digital é veloz e efêmero, devemos ficar atentos aos novos modelos e as novas possibilidades. O que se pode afirmar é que ainda há muito o que se explorar desse mundo matemático. No mundo das artes o que se vê é que ainda se explora muito pouco as potencialidades dos conhecimentos digitais. O mundo literário é o mundo da imaginação, das possibilidades ilimitadas por natureza. Essas possibilidades, aliadas as infinitas combinações matemáticas do código binário, podem transportar o leitor para o mundo onde todos os seus desejos sejam passíveis de serem realizados.

Portanto, os textos eletrônicos apresentados nessa tese corroboram com os conceitos defendidos nesta pesquisa, uma vez que se apresentam dentro de um contexto intermediático, ampliando assim os estudos de literatura para além das análises meramente verbais, para uma perspectiva dos estudos culturais. Dessa forma vemos surgir no contexto literário novas formas de organização do pensamento e outras concepções para análises dos estudos literários, sem de forma alguma precisarmos abrir mão das já conhecidas e consolidadas formas de análises concebidas ao longo da história.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALCÂNTARA, Simone Silveira de. *Arnaldo Antunes, trovador multimídia*. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília. 2010.

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia. Perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

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

ARCHER, Michsel. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland., et. alli. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: EDUC; Florianópolis: UFSC, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2007.

BIBLIOTECA Mindlin: um mundo em páginas. Direção: Cristina Fonseca. [América Latina, Austrália e Nova Zelândia], BSB serviços cine video, 2010. DVD (56 min.), son., preto e branco e color.

BIRKERTS, Sven. *The Gutenberg elegies*. New York: Fawcett, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/d.

BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. “A leitura: uma prática cultural” (debate). In: CHARTIER, Roger . *Práticas da leitura*. . Trad, Cristiane Nascimento. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

- BRIGGS,Asa, BURKE, Peter. *Uma Historia Social Da Mídia. De Gutenberg a Internet*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.
- BUARQUE, Chico. In: PALAVRA (en)cantada. Direção: Helena Solberg. [Manaus], Radiante Filmes, 2009. DVD 1 (84 min.), son., color.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*.São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *À margem da margem*.São Paulo:Companhia das Letras, 1998.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. (org.) São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do Finnegans Wake*. 4.ed.São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CHARTIE, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial: Editora UNESP, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Do livro à leitura.” In: \_\_\_\_\_. *Práticas de leitura*. Trad, Cristiane Nascimento. 4.ed. São Paulo. Estação Liberdade, 2009.
- CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, at.alii. 16.ed. Rio da Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. 4.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B.Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COSCARELI, Carla. “Entre textos e hipertextos”. In: COSCARELI, Carla, (org.). *Novas tecnologias, novos textos, novas formas de pensar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p.65-84.



- \_\_\_\_\_. “Os dons do hipertexto”. In: *Littera: Linguística e Literatura*. Pedro Leopoldo: Faculdade de ciências humanas de Pedro Leopoldo, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol. I a VI, 2 ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.
- DARNTON, Robert. “A leitura rousseauista e um leitor comum no século XVIII”. In: CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Trad, Cristiane Nascimento. 4.ed. São Paulo. Estação Liberdade, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A questão dos livros*. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DIZARD JR, Wilson. *A nova mídia. A comunicação de massa na era da informação*. Trad. Antonio Queiroga, Edmond Jorge. Rio de Janeiro, 2000.
- DOMINGUES, Diana. *Criação e interatividade na ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.
- \_\_\_\_\_; VENTURELLI, Suzete. (Org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Educ, 2005.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DOSSE, François. *A história do estruturalismo*. Bauru: Edusc, 2007, v.1.: O Canto do signo – 1945/1966.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. “Estudos culturais: uma introdução.” In: SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) . *O que é, afinal, estudos culturais?*. Belo Horizonte: Auntêmica, 2010.
- FALCI, Carlos Henrique R. “De imersão e cibercultura: um esboço”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p.33-43.

- FELINTO, Erick; MÜLLER, Adalberto. “Medialidade: encontros entre estudos literários e os estudos de mídia”. In: *Contracampo*. (UFF), v.19, p. 125-136, 2009.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. *O explorador de abismos. Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paulus, 2012.
- FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.
- FERNANDES, José. *O poema visual. Leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX)*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FILHO, Ciro Marcondes. *Do princípio da razão durante. Da escola de Frankfurt à crítica alemã contemporânea*. São Paulo: Paulus, 2011.
- FISCHER, Steven Roger. *História da escrita*. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- \_\_\_\_\_. *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Medienkultur*. Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado*. São Paulo: Cosag Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas. Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta*. 3.ed. Campinas: Unicamp, 1993.

- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Comunicação, tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HAYLES, N. Katherine. *Literatura eletrônica. Novos horizontes para o literário*. Trad. Luciana Lhullier/ Ricardo Buchweitz. Passo Fundo: UFP, 2009.
- \_\_\_\_\_. *My mother was a computer*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. (Formato Kindle)
- \_\_\_\_\_. *Writing machines*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorail, 1984.
- INNIS, Harold A. *Empire of communications*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- \_\_\_\_\_. *The bias of communication*. 2.ed. Toronto: University of Toronto, 2008.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol 1, Vol 2. São Paulo: Editora 34,1996.
- \_\_\_\_\_. “O jogo do texto”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais” e “ O prazer estético e as experiências fundamentais da poesis, aisthesis e katharsis”. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.
- JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. *O que é afinal estudos culturais?* Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- KITTLER, Friedrich. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press, 1990.

- \_\_\_\_\_. *Optical media*. Trad. Anthony Enns. Cambridge: Polity Press, 1999.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAJOLO, Marisa. *O que é Literatura?* São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LAURENTIZ, Silvia. “Imagem e (i)materialidade”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p.87-96.
- LEMINSKI, Paulo. In: *Nomadismos. Homenagem a Wally Salomon*. Direção: Solange Farkas. [São Paulo], Associação Cultural Videobrasil, 2003. DVD, son., color.
- LEMO, André. *Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. 4.ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Cibercultura. Alguns pontos para compreender a nossa época”. *Olhares sobre a Cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2003; p. 11-23.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa, 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Arte e vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. In: BIBLIOTECA Mindlin: um mundo em páginas. Direção: Cristina Fonseca. [América Latina, Austrália e Nova Zelândia], BSB serviços cine video, 2010. DVD (56 min.), son., preto e branco e color.
- \_\_\_\_\_. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. 2. ed. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARCUSE, Herbert. “A arte na sociedade unidimensional”. In: *Teoria da cultura de massa*. Trad. Laís Mourão, Luiz Costa Lima. 7.ed. São Paulo: Paz e terra, 2005. P.259-270.

MATTERLART, Armand. NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios as mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Nacional, 1972.

\_\_\_\_\_. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. “Visão, Som e Fúria”. In: *Teoria da cultura de massa*. Trad. César Bloom. 7.ed. São Paulo: Paz e terra, 2005. P.153-162.

MENDONÇA, Antonio Sérgio Lima. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MERSCH, Dieter. *Medientheorien, zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2006.

TAVARES, Mônica. “O pacto de leitura das poéticas interativas”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p.115-127,

MÜLLER, Adalberto. “Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre Intermidialidade”. In: *Outra Travessia* (UFSC), v.7, 2008, p.47-53.

- NOMADISMOS. Homenagem a Wally Salomon. Direção: Solange Farkas. [São Paulo], Associação Cultural Videobrasil, 2003. DVD, son., color.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- OLINTO, Heidrun Krieger e SHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC RIO; São Paulo: Loyola, 2002.
- PALAVRA (en)cantada. Direção: Helena Solberg. [Manaus], Radiante Filmes, 2009. DVD 1 (84 min.), son., color.
- PARENTE, André. (Org.). “As virtualidades da imagem panorâmica.” In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p. 19-26
- \_\_\_\_\_. *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Letras, artes. Mídia*. São Paulo: Globo, 1995.
- PRADO, Gilberto. “Experimentações artísticas em redes telemáticas”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p.73-80.
- ROCHA, Cleomar. “O imaterial e a arte interativa.” In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p. 27-31.
- RUSCH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Trad. Cássia Maria Nasser. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SABÓIA, Lygia. “Arte, internet e hipertexto”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p.97-107.
- SALOMON, Wally. In: Nomadismos. Homenagem a Wally Salomon. Direção: Solange Farkas. [São Paulo], Associação Cultural Videobrasil, 2003. DVD, son., color.

SANTOS, Alckmar Luiz. “Condições de contornos e embates da assim chamada poesia digital”. In: DOMINGUES, Diana. VENTURELLI, Suzete. (org.). *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul: Edusc, 2005, p. 11-17.

\_\_\_\_\_. *Leitura de nós. Ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Navegar no ciberespaço. O perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

\_\_\_\_\_. “O ser e o existir do poema digital”. In: *Revista Gragoatá*. Niterói, v.16. p. 146-152, 2005.

SILVEIRA, Regina. “Descendo a escada”. In: *Memórias do futuro. Dez anos de arte e tecnologia no Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SCHMIDT, Siegfried J. *Why literature is not enough, or: literary studies as media studies*. Siegen: Lumis, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances de Folhetim no Brasil*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOM ZÉ. In: PALAVRA (en)cantada. Direção: Helena Solberg. [Manaus], Radiante Filmes, 2009. DVD 1 (84 min.), son., color.

VILLAÇA, Nizia. *Impresso ou eletrônico. Um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mixologias. Comunicação e consumo da cultura*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

XAVIER, A. C. “A dança das linguagens na web: critérios para a definição de hipertexto”. In: SILVA, T. C.; MELLO, H. (Orgs.). *Conferências do V Congresso Internacional da ABRALIN*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2007. p. 199-210.

WALTY, Ivete L. Camargo et alii. *Palavra e imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et. alli. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Jerusa Pires Ferreira et. alli. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

#### **Textos disponíveis em sites da internet:**

ANTUNES, Amanda. “Interatividade: um estudo conceitual do termo”. In: *Anis do VII IPOSCOM PUC- RIO*. Disponível em: <http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Interatividade-Amanda-Antunes.pdf>. Acesso em 17 de julho de 2014.

BAETENS, Jan, VAN LOOY Jan. *E-Poetry between Image and Performance: A Cultural Analysis*. Disponível em : <https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/xmlpage/4/article/288> . Acesso em 02 outubro de 2011.

BORGES, Julio Daio. “Internet renova a literatura do século 21. Rede facilita e agiliza a publicação e descoberta de novos escritores”. In: *O Estado de São Paulo*. Disponível em: [http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id\\_conteudo=11284](http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=11284). Acesso em 10 de novembro de 2008.

BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Paris: Gallimard, 1970. Disponível em: <http://joacamillopenna.files.wordpress.com/2012/10/breton-manifesto-do-surrealismo.pdf> . Acesso em 24 de abril de 2014.



CASELLI, Christian. *Entrevista*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida via Facebook por <<https://www.facebook.com/elaine.duarte.9847>> em 15 de maio de 2014.

CHARTIER, Roger. “Entrevista concedida ao programa *Salto para o futuro*”. Trad. Maria do Carmo Cardoso da Costa. In: [http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod\\_Entrevista=60](http://www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevista.asp?cod_Entrevista=60). Acesso em 07 de Outubro 2009.

\_\_\_\_\_. “Entrevista concedida ao site *La Vie dès Idée*.” Trad. Luciana S. Salgado. In: [http://www.letas.ufscar.br/linguasagem/edicao03/entrevista\\_chartier.php](http://www.letas.ufscar.br/linguasagem/edicao03/entrevista_chartier.php). Acesso em 07 de Outubro 2009.

CLÜVER, Claus. “Estudos Interartes”. In: *Literatura e sociedade 2.: Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p. 37-55. Disponível em: <http://dtllc.fflch.usp.br/revistaliteratura>. Acesso em 05 de outubro de 2012.

\_\_\_\_\_. “Intermedialidade”. In: *Pós: Belo Horizonte*, n.2, p.8-23, 2011. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em 05 de outubro de 2012.

\_\_\_\_\_. “Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media.” In: *Aletria*. Jul.Dez., p. 11-41, 2006. Disponível em: [http://www.letas.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_14/ale14\\_cc.pdf](http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf). Acesso em 05 de outubro de 2012.

*Dicionário Michaelis*. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ler>. Acesso em 15 de julho de 2011.

DINIZ, Luiz Antonio. “Cibercultura e literatura: hipertexto e as novas arquiteturas textuais” In: *Alea*. v.7., n.2., jul-dez., 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2005000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2005000200003). Acesso em 15 de janeiro de 2015.

- EIKHENBAUM, Boris, JAKOBSON, Roman, et. alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. 34.ed. Rio Grande do Sul: Globo, 1976. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/50376289/Teoria-Da-Literatura-Formalistas-Russos>. Acesso em 26 de agosto de 2014.
- FADUL, Anamaria. *Indústria cultural e comunicação da massa*. Disponível em: [http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c\\_ideias\\_17\\_053\\_a\\_059.pdf](http://www.crmariocovas.sp.gov.br/pdf/c_ideias_17_053_a_059.pdf) . Acesso em 15 de setembro de 2011.
- FELINTO, Erick. “Os computadores também sonham? Para uma Teoria da Cibercultura como Imaginário.” In: *UNIrevista*. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n52/17Felinto.pdf> . Acesso em 27 de junho de 2011.
- Felinto, Erick ; MÜLLER, Adalberto . Medialidade: Encontros entre os Estudos Literários e os Estudos de Mídia. *Contracampo (UFF)*, v. 19, p. 125-136, 2009. Disponível em <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/405>. Acesso em 21 de janeiro de 2015.
- FERREIRA, Ana Paula. “Ciberpoesia: poéticas do poema produzido em contexto digital.” In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/057/ANA\\_FERREIRA.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/057/ANA_FERREIRA.pdf). Acesso em 27 de junho de 2011.
- FREITAS, Evelson de.”As facilidades da rede vão além da mera publicação.” In: *O Estado de São Paulo*. Disponível em: [http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id\\_conteudo=11286](http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=11286). Acesso em 10 de novembro de 2008.
- GUIMARÃES, Denise. “Novos paradigmas literários”. In: *Alea*. v.7., n.2., jul-dez. 2005, p., 183-208. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a02v7n2>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- LEMONS, André. *Anjos interativos e retribalização do mundo. Sobre interatividade e interfaces digitais*. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/lemons/interativo.pdf>. Acesso em 25 de julho de 2014.

- LÉVY, Pierre. *Inteligencia coletiva. Por uma antropología del ciberespacio*. Disponível em: <http://inteligencia coletiva.bvsalud.org>. Acesso em 30 de março 2009.
- MALUFE, Annita Costa. *Microcontos ou micro poemas?* Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108>. Acesso em 01 de setembro de 2010.
- MOTA, Urariano. *Questões sobre literatura e Internet*. Disponível em: <http://www.wooz.org.br/interneturariano1.htm>. Acesso em 10 de novembro de 2008.
- MÜLLER, Adalberto. *As contribuições da teoria da mídia alemã para o pensamento contemporâneo*. Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2009/09\\_TEXT\\_O\\_Mueller\\_definitivo.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum/site/images/pdf/ed2009/09_TEXT_O_Mueller_definitivo.pdf). Acesso em 27 de junho de 2011.
- OLIVEIRA, Solange. “Literaturas, artes e mídias: o que se entende por arte, hoje?” In: *Scripta Uniandrade*. v.9., n.1., jan-jun. 2011, p. 10-27. Disponível em: [http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%209\\_1\\_final.pdf](http://www.uniandrade.br/pdf/Scripta%209_1_final.pdf). Acesso em 25 de março de 2014.
- OUTING, Steve. “What Exactly Is ‘Interactivity?’” In: *Editor & Publisher*. Abril. 1998. Pg. 1-4. Disponível em: <http://www.editorandpublisher.com/PrintArticle/What-Exactly-Is-Interactivity->. Acesso em 24 de julho de 2014.
- OROZCO-GOMES, Guillermo. “Mídia, recepção e educação”. In: *Revista FAMECOS*. n.26., abr.2005, p.16-23. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/414/341>. Acesso em 08 de dezembro de 2012.
- PARENTE, André. “A imagem autoreferente, virtual...”. In: *Programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ*. Disponível em [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_07/02NIZIA.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/02NIZIA.pdf). Acesso em 27 de junho de 2011.
- \_\_\_\_\_. “Imagens que a razão ignora – a imagem de síntese e a rede como novas dimensões comunicacionais.” In: *Programa de pós-graduação da escola de comunicação da UFRJ*. Acesso em 09 de julho de 2011.

PLATÃO. “Phaedrus”. In: *The Dialogues of Plato*. Disponível em: <http://oll.libertyfund.org/titles/plato-the-dialogues-of-plato-vol-1> . Acesso em 01 de setembro de 2011.

PRIMO, Alex Fernando T. “Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador.” In: LIMC. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/enfoques\\_desfoques.pdf](http://www.ufrgs.br/limc/PDFs/enfoques_desfoques.pdf) . Acesso em 17 de julho de 2014.

\_\_\_\_\_ ; CASSOL, Marcio. “Explorando o conceito de interatividade: definições e taxonomias.” In: *PGIE-UFRGS*. Rio Grande do Sul, v.02, n°2, outubro. 1999, pg. 65-80. Disponível em: [file:///C:/Users/Cleber/Downloads/6286-19830-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Cleber/Downloads/6286-19830-1-PB%20(1).pdf). Acesso em de julho de 2014.

\_\_\_\_\_. “Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo.” In: *Revista FAMECOS*. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/AlexPrimo/interao-mutua-e-interao-reativa-uma-proposta-de-estudo>. Acesso em 16 de julho de 2014.

REIS, Pedro. *Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade*. Disponível em <http://www.po-ex.net/pdfs/reis.pdf>. Acesso em 27 de junho de 2011.

SANTOS, Alckmar. *Entrevista*. Disponível em: <http://rumositaucultural.wordpress.com/tag/literatura-digital/>. Acesso em 28 de novembro de 2011.

\_\_\_\_\_. “Narrativas de Tecnologia.” In: *Revista texto digital*. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/index>. Acesso em 03 de julho de 2010.

\_\_\_\_\_. *Texto digital e reconfiguração do leitor*. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/2/alckmar.htm>. Acesso em 08 de novembro de 2008.

\_\_\_\_\_. “Textualidade literária e hipertexto informatizado”. In: *Anais do V encontro nacional da ABRALIC*. Disponível em [www.ufsc.br/~alkmar/](http://www.ufsc.br/~alkmar/). Acesso em 30 de maio de 2009.

TEIXEIRA, Ivan. “Estruturalismo”. In: *Cult. Out.*, 1998. Disponível em: [http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult\\_fortunacritica\\_4.pdf](http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_4.pdf). Acesso em 08 de agosto de 2012.

TORRES, Rui. In: *Antero de Alda Scriptpoemas*. Disponível em: <http://www.anterodealda.com/scriptpoemas.htm>. Acesso em 25 de agosto de 2014.

\_\_\_\_\_. “Poesia experimental e cibercultura: por uma literatura marginalizada?” In: *Poex*. v.1, 2003. Disponível em: <http://elmcip01.norstore.uio.no/critical-writing/poesia-experimental-e-ciberliteratura-por-uma-literatura-marginal-izada>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

VILLAÇA, Nizia. “A comunicação e literatura contemporânea; espaços reais e virtuais”. In: *Contemporânea*. Rio de Janeiro, n°7, 2ºsem., 2006. Disponível em [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_07/02NIZIA.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/02NIZIA.pdf). Acesso em 25 de maio de 2011.

### **Textos literários digitais:**

ALDA, Antero. Disponível em: <http://www.anterodealda.com/scriptpoemas.htm>. Acesso em 01 de abril de 2013.

AZ, Victor. *Concretismo*. Disponível em: <http://concretismo.zip.net/>. Acesso em 10 de out. de 2010.

AZEVEDO, Ricardo. “Aula de leitura”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FC4cg6fFTUs>. Acesso em 02 julho de 2014.

*Artéria 8*. Disponível em: <http://www.arteria8.net/> Acesso em 26 junho de 2011.

KAC, Eduardo. Disponível em: <http://www.ekac.org/multimedia.html>. Acesso em 29 de julho de 2014.

LIALINA, Olia. *Agatha Appears*. Disponível em: <http://art.teleportacia.org/#CenterOfTheUniverse>. Acesso em 26 de julho de 2014.

\_\_\_\_\_. *My boyfriend came back from the war.* Disponível em <http://www.teleportacia.org/war/war.html>. Acesso em 10 de março de 2012.

URIBE, Ana María. *Tipoemas & Anipoemas.* Disponível em <http://amuribe.tripod.com/anipoemas.html>. Acesso em 04 outubro de 2011.