

## A POÉTICA DO PIXEL: INTERFACES DA LEITURA EM HIPERMÍDIAS

Débora Cristina Santos e SILVA (UEG/UniEV)<sup>1</sup>

### Introdução

Desde o início do século XX, com o surgimento do que se chamou de “modernismo”, evidencia-se uma intensificação da demanda por novas possibilidades poéticas, especialmente através dos movimentos de vanguarda, atendendo-se a uma necessidade premente de se encontrarem novas técnicas e formas de expressão.

Estendendo-se até os dias de hoje, as sucessivas conquistas dos novos tempos ocasionaram, inevitavelmente, profundas mudanças no papel tradicional da literatura e da arte de um modo geral. O surgimento de tendências mais atuais, impensadas até pouco tempo, a exemplo da produção literária na era digital, frente ao avanço tecnológico, possibilita a criação de novas relações textuais, por meio do diálogo intersemiótico do texto, conjugado com imagens, sons, e movimentos. Além disso, frente ao domínio da tecnologia e mediante o triunfo das imagens e da comunicação eletrônica, o leitor tem a oportunidade de consultar os documentos, objetos ou instrumentos de pesquisa do autor, à disposição; entre eles, arquivos, palavras, imagens, músicas e todo tipo de mídia, disponível em um suporte dinâmico que é o computador. Tantas mídias relacionadas possibilitam ao leitor uma carga maior de conhecimento sobre um assunto e interpretações e transformações de um mesmo texto.

A influência da palavra como imagem na “estética visual” é abstraída também da tela do computador, uma vez que o texto na tela é mais visual que o impresso à medida que a colocação nas páginas, quadros destacados em cores variadas, relações graficamente indicadas, como legendas, textos explicativos e manchetes, a fonte do texto e suas cores, a cor do fundo da tela e outros meios de composição passam a ser de extrema importância até mesmo para a interpretação e interesse do leitor. Por outro lado, uma análise criteriosa desses fatos – eminentemente literários – possibilita à crítica realizar reflexões de natureza estético-formais que abrangem conceitos relativos à autoria, realização do texto e da leitura, a questão da representação, linearidade e fragmentação do texto no espaço virtual.

Nesse sentido, evidencia-se o surgimento de uma “poética digital”, diferenciada por características técnicas, o que lhe confere certa especificidade, de modo que a criação literária passa a ser, como é característico da literatura, um campo de possibilidades muito mais amplo e que não está circunscrito somente ao espaço limitado do livro.

Diante desse contexto, não restam dúvidas de que a literatura contemplada nas escolas de ensino fundamental e médio no Brasil não condiz com a realidade do século XXI. Com toda a tecnologia ao alcance das pessoas, o ensino de literatura tem se tornado defasado. Por essa razão, é de extrema necessidade o estudo de autores que representam a lírica luso-brasileira contemporânea, a exemplo de Augusto de Campos, Avelino de Araújo, Arnaldo Antunes, Ana Hatherly e Ernesto M. de Melo e Castro, que muito contribuíram com os movimentos vanguardistas e atuam ainda, de forma criativa, na construção poética ocidental. Estudos como esses abrem espaço para que se possa conhecer e entender os novos processos na produção da poesia lírica atual, principalmente se levarmos em consideração a produção poética luso-brasileira nos meios digitais. Mais do que isto, procuramos encontrar meios para permitir que a fortuna literária destes autores chegue às salas de aula, propondo aos alunos novos meios de interpretação do poema na tela, discutindo-se ainda outro tópico paralelo: a inclusão digital.

Desta forma, este ensaio visa focalizar as relações da poesia brasileira contemporânea com as diferentes modalidades artísticas fomentadas pela modernidade, dentro das novas possibilidades de criação e recepção do discurso em linguagem digital, produzida pelo computador enquanto máquina mediadora de símbolos. Além disso, considera as formas de apreensão das textualidades pelo utente/leitor, diante dos novos paradigmas de produção e recepção do texto na cultura visual contemporânea, verificando também o quanto isso se traduz em inovações estéticas para a poesia e de como se dá esse transporte de texto à tela, e vice-versa. Sem dúvida, é de grande relevância apontar as variações ocorridas na poesia, focalizando as

---

<sup>1</sup> Pesquisadora do projecto “PO.EX´70-80 - Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa”, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com fundos do MCTES e da União Europeia (Refº: PTDC/CLE-LLI/098270/2008), no Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento da Universidade Fernando Pessoa. Pós-doutoranda em Literatura e Hipermédia (UFP-Porto-Pt). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

interfaces do discurso midiático, tendo como objeto de investigação a produção literária luso-brasileira contemporânea em mídias digitais e ciberliteratura.

## 1. Os (des)caminhos do poético

Compreender a poesia contemporânea não é uma tarefa fácil. Esta poesia está caracterizada antes como caótica e experimental, lançando-se em muitas direções, num turbilhão de formas e temas, às vezes complementares, às vezes antagônicos. Seu hermetismo gera uma sensação de desequilíbrio, de desordem. A ausência de um padrão único para o fazer poético leva cada autor a buscar sua própria identidade no que diz respeito aos aspectos formais e temáticos de sua produção.

Os inúmeros movimentos de vanguarda (desde a destruição do convencional e a rebeldia dos futuristas, passando pelos jogos de imagens ousadas do Expressionismo; pela realidade fracionada e expressa em planos superpostos no Cubismo, pelo acaso e pela anarquia do Dadaísmo; pela junção entre o sonho e a realidade no Surrealismo, chegando-se até as inovações mais ousadas do Concretismo) são provas evidentes da multiplicidade de vozes da poesia desde o século XIX, quebrando o estigma de que ela é um gênero poético popular, em que se expressam unicamente sentimentos do eu-lírico, relacionados ao amor, à morte, à natureza. Ao contrário, como princípios estéticos e ideológicos que possibilitaram a gestação da poesia da contemporaneidade, evidenciam-se o antipassadismo – enquanto ruptura com a tradição cultural e o desejo de criar uma nova estética – e a sugestão, pela tendência evidente da dissimulação e do hermetismo da linguagem, chegando-se ao extremo da “não-comunicação”. A esse respeito, comenta o crítico Salvatore D’Onofrio, destacando elementos recorrentes como

a despersonalização, devido à crise do conceito de personalidade, que reduziu a condição do ser humano; a fragmentação, apresentando não a totalidade da vida, mas apenas fragmentos da realidade; o figurativismo, penetrando no campo do desenho artístico, rompendo fronteiras e buscando pontos de intersecção entre técnicas e maneiras; e o grotesco, colocando o feio como um valor intrínseco, autônomo, estabelecendo novos padrões estéticos. (D’ONOFRIO, 1997, p. 450)

No campo da criação poética, a poesia visual é antecedente de muitas obras criativas, como a poesia concreta e seus poemas *verbivocovisuais*, aos experimentalismos poéticos dos anos 60 e 70 e às pós-vanguardas artísticas do começo do século XX. Para Higgins (1984), antes de tudo isso, houve a *patterny poetry*, uma espécie de poesia visual dos primórdios, na qual texto e forma visual interagem. O autor considera *patterny poetry* as obras surgidas até os anos de 1900. Posteriormente, o exercício poético passou por certa obscuridade, dando início a uma segunda fase da poesia visual. Higgins descreveu mais de três mil anos de poesia visual encontrada em várias culturas, tanto na cultura ocidental quanto na oriental, ligada à Igreja, à cabala, poemas, inscrições etc.

No decorrer do século XX, a ideia de fundir não só códigos, mas também meios de representação em direção a uma *poesia total* gerou um momento de criação donde sucederam as vanguardas poéticas. Os meios técnicos de expressão neste campo surgiram a partir de meados da década de 50 e isso marcou uma nova fase da criação poética, sucessora das vanguardas, mas influenciada por todos os movimentos destas. O resultado disto foi uma poesia visual que proporcionou a fusão conceitual da imagem com a palavra, do verbal e do não-verbal, amparados por meios de criação como o vídeo e o computador.

Com o advento da internet e de todos os recursos que o meio digital nos trouxe, era inconcebível a ideia de uma literatura estática. Segundo Longhi (2002) as experimentações no sentido de levar o poema impresso para novos suportes, que convergiram para o computador na década de 60, mostraram aos poetas que o meio digital, enfim, seria a resposta a tendências que já se vinham notando na área criativa. A palavra queria ir além do papel, fundir-se com a imagem, com o som, e criar movimento.

Na Alemanha, em 1959, surgiram os primeiros programas de computador geradores de texto, e o hipertexto era apenas uma idéia. “Quem poderia imaginar, há cem anos, que o poeta estaria interessado em nomes estranhos como *Java Script* ou *3D Rendering*?” (AGRA, 2001, p. 220). Tal realidade tem suscitado questões bem interessantes, conforme propõem os novos críticos:

Hoje, o volume da criação poética nos meios digitais parece trazer de volta o apelo por sua classificação: é poesia o que vemos desenrolar-se na tela do computador, onde as palavras transformam-se em imagem e os resultados vão além das noções tradicionais de “poema”

ou “verso”? Esta é apenas uma das questões que aparecem no universo dos meios digitais e das novas formas artísticas que ele encarna. (LONGHI, 2002, p.4, *on line*)

Esteticamente, é quase impossível definir a poesia contemporânea porque ela é eclética, se apresenta de diferentes formas, pois o mundo hoje é assim, múltiplo e fragmentado. Entre as várias vertentes da poesia contemporânea, estão as experiências inovadoras no trato com a linguagem por meio da poesia concreta e os experimentalismos da poesia experimental portuguesa. Essas duas são, efetivamente, o objeto de reflexão deste ensaio.

A Poesia Concreta surgiu simultaneamente em vários países do mundo aproximadamente no ano de 1950 após a II Guerra mundial, como um movimento de vanguarda que introduziria novos conceitos na Poesia Lírica tradicional. “A denominação poesia concreta surgiu do encontro na Europa de Pignatari com o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, então secretário do artista plástico Max Bill”. (FERREIRA, 2006, *on line*)

Os concretistas atribuem ao poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) a posição de precursor do movimento com o seu poema *Un Coup de Dés* (Um Lance de Dados), de 1887. Um dos fundadores da modernidade nas artes e integrante do movimento simbolista, Mallarmé sofreu grande influência de Charles Baudelaire. Este último fora um dos primeiros poetas a procurar dar uma identidade para a literatura num momento que o progresso industrial e tecnológico era a palavra de ordem. Já no final do século XIX, a linguagem poética é simples e dessacralizadora. Mallarmé, então, resgata a música para a poesia, fazendo com que as palavras dançassem na folha em branco, explorando a multiplicidade da linguagem e fragmenta-a, lapidando-a, sempre buscando novas formas.

Na segunda metade do séc. XX, exatamente em 1956, a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada na cidade de São Paulo, lançou oficialmente o mais controverso movimento de poesia vanguardista brasileira: O Concretismo. Criado por Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929) e Augusto de Campos (1931), formava o grupo intitulado de “Noigrandes”, que propagava suas novas ideias através da revista homônima. Mais tarde, a palavra Noigandres foi traduzida por Emil Levy como “antídoto do tédio”. Em uma das edições, os irmãos publicaram o *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, em forma de Manifesto, um documento que apresentava ao mundo as principais propostas do novo movimento. No plano-piloto, o movimento da poesia concreta é dividido em duas fases: a fase orgânica, onde predomina a fisionomia, a forma orgânica e a fenomenologia da composição; e a fase matemática, de caráter estrutural, onde predomina a forma geométrica e a matemática da composição. O plano-piloto termina com a frase de Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

A Poesia concreta era um ataque à produção poética da época, dominada pela geração de 1945, a quem os jovens paulistas acusavam de verbalismo, subjetivismo, falta de apuro e incapacidade de expressar a nova realidade gerada pela revolução industrial.

Os poetas concretos estabeleceram, desde o início, ligações entre a sua produção, a música contemporânea, as artes visuais e o design de linhagem construtivista. Reprocessaram elementos dessas artes em seus poemas e mantiveram extensa colaboração com artistas e *designers*, compositores e intérpretes, seja na esfera da música erudita, na música popular, sem falar de outros poetas e críticos, tanto do Brasil quanto do exterior. Mais uma vez a Poesia Contemporânea confirma a assertiva de Ezra Pound: “está mais próxima das artes e da música que da literatura”.

O poema do Concretismo tem como característica primordial o uso das disponibilidades gráficas que as palavras possuem sem preocupações com a estética tradicional de começo, meio e fim e, por este motivo, é chamado de poema-objeto. Como nos diz Augusto de Campos em *Teoria da Poesia Concreta*, a poesia é

concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas de expressão, as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são *coisas*, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis os *poemas concretos*, caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma entidade todo-dinâmica, “verbivocovisual” de palavras dúcteis, moldáveis, almogáveis, à disposição do poema. (CAMPOS et al, 2006, p.71)

Outros atributos a este tipo de poesia foram a eliminação do verso; o aproveitamento do espaço em branco da página para disposição das palavras; a exploração dos aspectos semânticos dos vocábulos; o uso de neologismos e termos estrangeiros; decomposição das palavras; possibilidades de múltiplas leituras.

A poesia concreta propôs novos modos de fazer poesia, visando a uma “arte geral da palavra”, desdobrando-se até hoje, ao longo de mais de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, LP, CD, videotexto, holografia, vídeo, internet. No âmbito da poesia concreta, muitas formas de configuração de poemas vieram à luz: a) Poemas-Visuais: caracterizados por valorizar a imagem como entidade universal; b) Poemas Fonéticos: compostos unicamente por sons, com predominância de sons vocálicos; c) Poemas Cinéticos: utilizam animação gráfica na sua produção; d) Ciberpoemas: interativos, convida o utente/leitor a compor o poema, arrastando ou clicando em elementos visuais dispostos na tela; e) Clip-Poemas Digitais: compostos por cenas em que a poesia se revela pouco a pouco; f) Poemas Virtuais: podem ser apreciados em ambiente virtual, em função das características próprias da computação, como signos tridimensionais e configurações comportamentais; g) Poemas Hologramas: textos cujo processo de significação se dá apenas em resposta ao ativo engajamento perceptual e cognitivo do leitor.

Outra vertente da poesia contemporânea é a Poesia Experimental Portuguesa (POEX), um movimento de vanguarda que surge em Lisboa, em meados dos anos 60, embora já em finais de 50 a sua presença se tivesse feito sentir. O nome do movimento deriva de uma Revista intitulada *Poesia Experimental*, de que se publicaram apenas dois números - o primeiro em 1964, o segundo em 1966 - e que inclui textos de poetas e músicos de vanguarda portugueses, brasileiros, franceses, italianos e ingleses.

Inicialmente ligado ao Movimento Internacional da Poesia Concreta, o Experimentalismo Português tem raízes no vanguardismo europeu, que remota ao início do século, e ainda na tradição maneirista e barroca peninsular que ressurgiu forte no movimento a partir da década de 70. A defesa da poética barroca, por si só ou em relação com as poéticas modernas, fez sempre parte do Experimentalismo Português por razões éticas e estéticas. Os experimentalistas portugueses que defenderam a poesia barroca, fizeram-no por três motivos: porque ela era condenada pela crítica oficial e, assim, defendê-la era pôr em prática um programa de subversão; porque encontravam nos processos de criação da poesia barroca - visual ou não - valores processuais, retóricos e lúdicos que, tendo caído em desuso, sob nova consideração, surgiam dinâmicos e belos; porque encontraram nessas obras paralelos idiossincráticos que ajudavam a compreender algo da nossa estrutura mental e da nossa sensibilidade artística ainda hoje.

A *Teoria da Poesia Concreta*, emanada do grupo *Noigandres* de São Paulo, teve um peso determinante na fase inicial do Experimentalismo Português, mas, de acordo com Ana Hatherly, na revista *Operação II*, publicada em Lisboa no ano de 1967, a Poesia experimental começou a sofrer mais a influência do Estruturalismo e da Semiótica que do Concretismo (internacionalmente aceite como modelo básico). Tudo começava a sofrer uma natural evolução. Anos depois, Melo e Castro, em a *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (1973), chama a atenção para o fato de em Portugal nunca ter havido verdadeiros Concretistas, tendo eles a Poesia Concreta apenas como experiência criativa, que interessava a determinados poetas em determinada altura, como via de alargamento da sua pesquisa morfo-semântica, e acrescenta:

A poesia Concreta veio lembrar, aos poetas e aos homens, que se escreve com as mãos e que o acto físico de escrever tanto se pode fazer com palavras como com gestos ou objectos, estabelecendo assim uma ponte com o gestualismo pictórico e com a caligrafia oriental, ao mesmo tempo que o conceito de *poesia=fazer*, e de *poema=coisa feita*, é recuperado no sentido original grego, que entretanto se perdera sob as montanhas de detritos semânticos e etimológicos, onde jazia e circulava já irreconhecível. (HATHERLY, 2008, *on line*)

Principalmente depois da Revolução de Abril de 1974, conclui-se a fase mais concretista do movimento, que passou a enveredar por novas soluções poéticas, plásticas que já não se limitavam à simples construção minimalista da palavra e da sua colocação espacial na página.

A Poesia Experimental se apóia numa teorização em que são determinantes, entre outros fatores, a Linguística Moderna, o Estruturalismo, a Semiótica, a Teoria da forma e a Teoria da Informação, mas também a Ciência Experimental, a Publicidade e a Tecnologia de ponta.

A denúncia foi um dos aspectos assumidos pelo Experimentalismo Português: a denúncia de uma sociedade, de um estado de coisas, das décadas de estagnação política que se refletia em tudo, inclusive na criatividade. A Poesia Experimental surgiu numa época em que decorria já há alguns anos a guerra colonial (iniciada em 1961) e em que a censura, a repressão, a perseguição dos dissidentes (intelectuais ou não) eram uma situação comum. Num país com mais de oito séculos de tradição lírica, o simples fato de assumirem uma postura antilírica e anti-saudosista e produzirem textos e objetos tão contrários às tendências aceites, esse fato era, em si, um ato de subversão política e como tal foi julgado. O Experimentalismo foi considerado

perigoso uma vez que se insurgia contra o *status quo* sociocultural atacando os instalados hábitos de aceitação e consumo do objeto artístico.

Entre tantos motivos, a Poesia Experimental também se tornou conhecida como Literatura Marginalizada. Marginalizada por razões de ideologia e de mercado editorial; na verdade, mais que isto, ela tem sido marginalizada em razão da cultura literária que o experimentalismo promove; “o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos gêneros, a complicação estrutural; e pelo marketing literário, pois este não consegue compartimentá-la nos formatos convencionados pelo mercado”. (TORRES, 2008, *on line*).

Nesse contexto, vários poetas destacaram-se em Portugal: Ana Hatherly, que explora desde cedo os recursos visuais da caligrafia; Herberto Helder, que desenvolve nos seus poemas a técnica combinatória, antecipando as experiências com computadores; Antônio Aragão, que explora a fotocópia e a eletrografia; Ernesto M. de Melo e Castro, que cria a vídeo-poesia; Fernando Aguiar, que se dedica à performance, e Alberto Pimenta, que faz de tudo isto um pouco, com muita ironia e pertinência.

Nas suas linhas gerais, o movimento da Poesia Experimental Portuguesa segue o esquema típico dos grupos de vanguarda: inicialmente é constituído por um pequeno e heterogêneo grupo de poetas que em torno da gestação de uma Revista, reuniu, mais ou menos temporariamente, os que permaneceram fiéis ao espírito matricial e levaram o Movimento adiante, mantendo-o até hoje.

Fruto do Experimentalismo Português e vindo desta relação entre uma dialética das formas e uma metamorfose permanente dos meios, resulta a *Ciberliteratura*. A Ciberliteratura, também denominada Literatura algorítmica, generativa ou virtual, surgiu na década de 70, na Europa, e se expandiu principalmente na França, Espanha, Itália e Portugal. Essa literatura designa toda produção literária cuja construção é baseada em procedimentos combinatórios, algorítmicos e multimidiáticos. Na década de 90, o francês Alain Vuillemin criou uma sigla para determinar universalmente todo esse novo tipo de criação literária: a sigla LGC (Literatura Gerada por Computador). Os procedimentos desta podem resultar nas mais diferentes criações: Poemas Virtuais, Ciberpoemas, Clip-Poemas Digitais e uma infinidade de outros trabalhos.

A Ciberliteratura ou LGC distingui-se da Literatura Digitalizada. Nesta última, o que ocorre é uma transposição linear dos poemas literários do meio impresso para o meio digital, mantendo sua estrutura original, sendo que na primeira, a construção cibernética promove novos métodos de escrita e leitura. Desta forma, o computador deixa de ser apenas um armazenador e transmissor de informação e passa a ser uma máquina semiótica, ou seja, manipuladora de signos. Estes signos podem ser tanto verbais como não-verbais. O signo não-verbal é pouco saturado em relação à precisão de seus dados; nele não há convenção, não há sintaxe, sua associação está implícita, pode ser produzida. Eles podem ser cores, sons, traços, tamanhos, texturas, luz, sombra, daí a dificuldade de tal caracterização. A Linguagem não-verbal é tão homogênea e está tão presente no nosso cotidiano que, na maior parte do tempo, fica despercebida:

O traje usado para cobrir o corpo, o meio de transporte adotado não são de ordem estritamente funcional; ao contrário, dizem, sem palavras, nossas preferências, explicitam nossos gostos. Escolher cores, modelos, tecidos, marcas significa expectativas socioeconômicas, mas, sobretudo revela o que queremos que pensem de nós; aquelas escolhas representam, são signos da auto-imagem que queremos comunicar. Estes signos falam sem palavras, são linguagens não-verbais altamente eficientes no mundo da comunicação humana”. (FERRARA, 2007, p. 6)

A Ciberliteratura propõe utilizar as potencialidades do computador como máquina criativa para o desenvolvimento de estruturas textuais, em estado virtual, atualizando-as até ao infinito; ela também é o ramo da literatura mais diretamente filiada nos sonhos da Cibernética e da Inteligência Artificial. O computador funciona como “máquina aberta”, uma máquina em que a informação de entrada ou *input* é diferente da informação de saída ou *output*.

No estado em que se mantém atualmente, a LGC encontra-se dividida em três linhas, tendências ou gêneros: **Poesia Animada por Computador:** é a continuidade da poesia visual que introduz novos componentes no domínio da textualidade, como o movimento e a interatividade. **Poesia Generativa:** que, mediante geradores automáticos, apresenta ao leitor um campo virtual constituído por infinitas variantes em torno de um modelo. **Hiperficção:** narrativa desenvolvida segundo uma estrutura em labirinto, assente na noção de hipertexto ou texto em três dimensões no hiperespaço, em que a intervenção do leitor vai determinar um percurso de leitura único que não esgota a totalidade dos percursos possíveis nos campos de leitura.

De fato, a textualidade eletrônica coloca de novo, numa nova luz, uma questão que tem perseguido a teorização da literatura: o que é um texto? Na verdade, questões que eram, no domínio do livro, pertinentes, a exemplo de: “como o que é um texto produz sentido? quem é o autor? onde está localizado? como é produzido, lido e interpretado?” deixam de fazer sentido ou, pelo menos, implicam outros sentidos.

A produção poética pode ser realizada por duas vias não excludentes. Por um lado, se pode experimentar com os conteúdos e formas conhecidas, aplicando algoritmos ou modelos interativos, copiados dos novos meios da informação e da comunicação. O segundo caminho aponta para a possibilidade experimental direta com os novos meios, procurando descobrir suas formas de expressão (PADIN, 2002, *on line*). Vejamos, então, os novos rumos da poesia na era digital.

## 2. Uma poética do píxel

A passagem da poesia visual gráfica, criada no papel, para a poesia visual que só existe nas telas das máquinas informáticas, para Melo e Castro (2008) é uma passagem da virtualidade dos *bits* à virtualidade dos *pixels*, ou seja, a passagem da matéria para a energia, e isso causou uma transformação radical. O *pixel* é o menor elemento de imagem na tela do computador, uma unidade mínima de percepção visual proporcionada pelos meios informáticos. Por isso mesmo também uma unidade de construção infopoética. Assinala, desta forma, o crítico:

A construção de imagens assim desmateriais constitui-se em poética porque produz sensações elas próprias capazes de modificar a percepção, tanto do operador que as produz como dos destinatários fruidores, potenciando a capacidade do operador e elevando o grau da complexidade da fruição estética para níveis dificilmente imagináveis e que de outro modo não seriam alcançáveis. (CASTRO, 1997, p. 01)

A poética do pixel liga-se subliminarmente à geometria fractal, uma vez que sem ela não se poderiam virtualizar as imagens visuais. A geometria fractal é uma poética na qual se realizam todas as potencialidades, quer científicas quer estéticas, numa síntese inigualável, em que a beleza das imagens e a elegância matemática são uma só qualidade transnética e transpoética. Não são as palavras e as letras que caracterizam o signo poético, mas o trabalho de construção do artefato, seja qual for o material utilizado: letras, tintas, pixels; trata-se, portanto, de um processo que tem por objetivo criar, mediante uma transgressão, um objeto novo. São características processuais e estéticas na realização da infopoesia:

- a relativização do autor, pois se dele depende a condução do processo interativo e a sua paragem, esse processo é possibilitado, tanto pelo *hardware* como do *software* utilizados;
- o incomensurável grau de complexidade das imagens/poema que a utilização dos meios informáticos traz consigo, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não-verbais;
- a ênfase no autor e no processo de criação fica de lado, à espera que os infopoemas sejam reinventados pelos leitores.

O maior ou menor grau de envolvimento do eu do poeta no processo de criação tem oscilado, desde os primórdios da produção lírica, entre uma expressão direta, subjetiva e confessional a um distanciamento entre este e o objeto de sua poesia, quando o texto surge como entidade autônoma. Nesse estágio, estávamos no nível da metapoesia ou da “poesia da poesia”, que predominou nos anos 50 e 60. O último grau dessa escala é o da infopoesia, que conta com utilização simultânea de signos verbais e não-verbais para, mediante ferramentas e interfaces, criar estruturas poemáticas de alta complexidade visual, que se manifestam simultaneamente nos níveis semântico, sintático e estrutural. Nesse contexto de criação poética, deve-se considerar que o eu do poeta e a noção de autor-operador não podem e nem devem ser confundidas.

Também a consideração de uma geometria rígida não é mais adequada à natureza proteiforme das imagens infopoéticas. Essa geometria, de origem euclideana, era baseada no quadrado, no círculo e no triângulo ou, em formas tridimensionais, no cubo, na esfera e no tetraedro – como na Bauhaus e em Kandinsky – estabelecendo-se uma relação perceptiva entre estas formas e as três cores primárias no sistema subtrativo: vermelho para o quadrado-cubo, azul para o círculo-esfera e amarelo para o triângulo-tetraedro (CASTRO, 1997).

Na infopoesia, uma outra geometria de coordenadas e formas variáveis se faz necessária: uma geometria em que a transformação seja em si própria uma componente estrutural. Tal geometria pode ser iniciada considerando como formas variáveis a *dobra*, a *espiral* e a *mola*, dentro de um espaço bi ou tridimensional, já que no espaço bidimensional da tela do computador se podem fazer representações tridimensionais. É assim que na videopoesia de um E.M. de Melo e Castro, encontramos *formas em 3D* e

*fractais* – construções imagéticas baseadas na dobra (simultaneidade do côncavo e do convexo, do interior e do exterior, de cima e de baixo), na espiral (movimento circular sobre um eixo, fluidez/instabilidade e dinâmica da matéria) e da mola (movimento de cístole e diástole, de trepidação e transformação plástica). Esses elementos compõem a poesia digital contemporânea. (Castro, 1998). Esta, porém, é ainda uma produção que não permite a interatividade, restringindo a participação do utente/leitor a uma proposta ainda limitada de leitura, como demonstram as criações visuais de E. M. de Melo e Castro, disponíveis no site do autor ( [www.ociocriativo.com.br/melo e castro](http://www.ociocriativo.com.br/melo_e_castro)).

Não restam dúvidas de que, na tentativa de superação dos limites da página impressa, outras experiências têm surgido, ampliando o espaço da interatividade, como é o caso da poesia em hipertexto, da hiperficção e da ciberliteratura, diversificando, em muito, e elevando a enésima potência as vivências de fruição estética. Nesse âmbito da criação poética luso-brasileira, reafirma-se ainda mais nossa convicção de que essas textualidades, oriundas de tecnologias digitais e hipermediáticas, difundidas por meio das redes de informação e do conhecimento coletivo, possibilitam ainda mais a vivência e a fruição estética dos diferentes códigos semióticos implicados nos textos artístico e literário. Sem dúvida, é preciso reconhecer que a materialidade dos significantes poéticos manifestos no nível da expressão contribuem de forma significativa para uma complexidade de planos em que o verbal, o visual e o sonoro (o verbivocovisual) se combinam, num jogo de simultâneo de atualizações.

É assim que iremos encontrar, em produções no formato *www*, bem como em CD-R e DVD, as mais diversas criações em mídias digitais e ciberliteratura, a exemplo das obras de poetas consagrados: Arnaldo Antunes, Avelino de Araújo, Augusto de Campos, entre os brasileiros, além dos poetas portugueses já aqui citados. Tal produção, que se transforma e multiplica a cada dia, (re)vela, em sua performance, abordagens e cadeia imagética, os constructos culturais e ideológicos de uma sociedade também em transformação, estabelecendo novos rumos da leitura, da produção do conhecimento e da fruição estética.

## Conclusão

Diante das considerações feitas aqui, podemos inferir claramente o quanto se ampliam as possibilidades que a *web* oferece nesse contexto de oportunidades e múltiplas textualidades. O poder de recriar e operacionalizar simultâneas conexões, sem ordem preestabelecida, gera a emancipação do leitor/utente, que trilha os próprios caminhos e sente-se mais instigado a aprender e interpretar os assuntos, uma vez que pode utilizar não só a página impressa, mas diversas outras mídias que viabilizam e enriquecem o processo de leitura.

No entanto, a despeito dessas considerações, o que se percebe é que a poesia multimídia não é adotada com frequência nas aulas de ensino de língua Portuguesa e suas literaturas. Uma possibilidade desta recusa pode ser a simples dificuldade de lidar com o assunto ou uma falta de preparo dos educadores para lecionar com essas inovações tecnológicas. Apesar de ser bastante interessante e contemporâneo, o estudo acerca da poesia na cibercultura e da linguagem não-verbal ainda é pouco difundido em certas regiões do Brasil, a exemplo do Centro-Oeste, onde atuamos. Por essa razão, existe uma grande resistência e falta de interesse por este tipo de produção literária, dentro do meio escolar. A falta de programas de capacitação docente e de políticas de incentivo à pesquisa acadêmica e docente nesse sentido são fatores agravantes desse estado de coisas.

Observamos também que o advento das novas tecnologias (exploradas em *mass media* dispersivas), o estilo de vida do educador/educando e até mesmo sua condição econômica não têm sido favoráveis à prática de leitura. A lírica não tem encontrado espaço até mesmo nas indicações de leituras escolares. Sendo assim, com essa pesquisa propomos a formação de leitores da lírica como um discurso que mostra o trabalho da linguagem sobre si mesma. Além disso, pretendemos divulgar, ainda, além dos poetas luso-brasileiros contemporâneos, autores que fazem parte da literatura feita em Goiás, por meio do contato com a ULA (União Literária Anapolina), uma vez que o Conselho Estadual de Educação do Estado de Goiás aprovou, por unanimidade, no dia 19 de dezembro de 2008, a obrigatoriedade de inclusão dos estudos de literatura goiana em todas as escolas das redes pública e privada na Educação Básica.

Com efeito, a linguagem faz-se presente em toda a estrutura curricular do ensino. Desta forma, temos como objetivo possibilitar a troca de experiências entre os professores, relacionadas à consciência empregada na leitura de poemas ou na linguagem da poesia e suas características próprias, abrindo o espaço para a leitura nos diversos suportes midiáticos, quais sejam: a internet, o vídeo, o DVD, o rádio, entre tantos na atualidade.

Além disso, decorrente de processos cognitivos e de atividades simbólicas, a linguagem se configura um mecanismo de representação do real, com as estruturas do inconsciente e do imaginário. Diante de tal

complexidade, os estudos relativos às literaturas deverão encaminhar à compreensão dos princípios fundamentais que interferem na aquisição da linguagem. Esses estudos devem possibilitar uma maior compreensão da natureza humana e um aprimoramento da capacidade intelectual e criadora.

Nesse contexto de leitura virtual e hipermidiática, nossa atuação pedagógica, enquanto pesquisadores na área do ensino da literatura, busca explorar os recursos retóricos da poesia na página virtual, a fim de constatar em que níveis essa nova experiência de criação poética afeta a relação autor-leitor e a própria apreensão da literatura. E esse é o trabalho que temos desenvolvido em experiências com alunos e professores da Escola Básica, na região central do Brasil, por meio dos projetos da Rede Goiana de Pesquisa em Leitura e Ensino de Poesia, a exemplo do Ler.com (projeto desenvolvido junto à Secretaria Municipal de Ensino e Cultura) e da criação do CEL (Centro de Estudos em Linguagem), que acolhe pesquisas com acadêmicos de Letras, docentes pesquisadores e professores da escola básica. Tais pesquisas sobre os poetas brasileiros e portugueses têm gerado pequenos ensaios, publicados em revistas locais e apresentados em eventos científicos da área. Promovemos também encontro com professores para orientação e troca de experiências pedagógicas. Com esse trabalho, nosso empenho é o de trilhar os novos caminhos de pesquisa que o ciberespaço nos oferece, ampliando as perspectivas de mediação da arte literária, em suas mais diversas possibilidades de expressão, nos veículos midiáticos.

### Referências Bibliográficas

- AGRA, Lúcio. E-poetry: a poesia do século XXI. *Revista Galáxia* - Revista do Programa de Pós em Comunicação e Semiótica, n.2, PUC-SP, 2001.
- CASTRO, Ernesto M. de Melo e. Uma transpoética 3D. Separata do n.27, *Dimensão*, Uberaba, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Uma poética do pixel*. Curso de Infopoesia, Semiótica e Comunicação. PUC-SP, 1997. Disponível em: [www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm). Acesso em agosto de 2008.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- FERRARA, Lucrecio D'Álessio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- HATHERLY, Ana. *Experimentalismo*, 2008. Disponível em:  
<http://tipografiaemp Portugal.blogspot.com/2008/04/experimentalismo.html>. Acesso em: 05 de janeiro de 2010.
- HIGGINS, Dick. *Horizons*. The poetica and theory of the intermedia. Southern Illinois University Press. 1984.
- LONGHI, Raquel Ritter. *Intermídia ou para entender as poéticas digitais*. Disponível em:  
[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/.../2002\\_NP7LONGHI.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/.../2002_NP7LONGHI.pdf). Acesso em: 06 de janeiro de 2010.
- PADIN, Clemente. *Interação e poesia virtual*, 2002. Disponível em:  
[www.palavreiros.org/criticaliterariainteraçãopoesiavirtual.html](http://www.palavreiros.org/criticaliterariainteraçãopoesiavirtual.html). Acesso em: 17 de dezembro de 2009.
- TORRES, Rui. *Poesia experimental e ciberliteratura: por uma literatura marginalizada*, 2008. Disponível em: <http://po-ex.net/index.php>. Acesso em: 22 de dezembro de 2009.