

POESIA EM CONTEXTO DIGITAL: INTERAÇÃO, FRUIÇÃO E LEITURA

Francisco Fábio Vieira Marcolino
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Em *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, Antonio Risério mapeia o nascimento do computador pessoal dentro do ambiente contracultural do final dos anos 60 e início dos anos 70, e destaca a criação do “Apple” por Steven Jobs e Steve Wozniak. Ressalta que foi um gesto de liberação: a retirada da tecnologia das garras do “complexo industrial-militar” e do monopólio da IBM.

Elenca argumentos tecnofóbicos desenvolvidos por Jean Chesnaux e Postman: ausência de transcendência e desmantelamento do sistema de controle de informação. Alinha-se com a postura de Feyerabend, que defende a retirada da tecnociência dos domínios estatais e militares. Enfoca a característica central da sociedade cibernética: “A imposição planetária de uma cultura que erigiu o avanço tecnológico em objetivo supremo.” (RISÉRIO, 1998, p. 37). Dentro desse contexto marcado pela energia nuclear, microbiologia e microinformática, apoiando-se em Lotman, destaca a importância da arte como uma linguagem indispensável, pois é capaz de captar e armazenar informações que só ela pode traduzir.

Adverte que sua metodologia de análise do texto poético em contexto digital irá se desenvolver no campo da linguagem, nos domínios da materialidade textual, e da leitura da *Gestalt* sígnica. Ou seja, irá focar o aspecto estrutural mais do que o plano semântico. Cita Pierre Lévy quando destaca o domínio da técnica em nossa sociedade. Diante desse domínio, defende a ideia de que não se deve menosprezar “o equipamento tecnológico do espírito, embasado na linguagem — a tecnologia das tecnologias”, na fórmula de Décio Pignatari.

Entre os campos da tecnofilia e da tecnofobia, Risério adverte que devemos observar a postura do poeta diante da sociedade urbano-industrial, através de duas perspectivas: a atitude ideológica frente a essa sociedade e a disposição de incorporar os recursos liberados pela tecnologia em seu fazer poético. (No caso de Augusto de Campos, sua posição é de crítica aos valores ideológicos utilizando as novas mídias como suporte e ferramenta de sensibilização).

Ao estabelecer uma linha diacrônica dos impactos impostos pela sociedade urbano-industrial no fazer poético, alinha as experiências de Sousândrade, Mallarmé, Khlébnikov, das vanguardas históricas (o futurismo com a defesa das letras em liberdade), e da Poesia Concreta que “sistematizou as experiências vanguardistas do início do século 20, estabelecendo uma poética ‘verbivocovisual’ centrada no parâmetro construtivo da ‘tensão de palavras-coisas no espaço-tempo’—.” (RISÉRIO, 1998, p. 48).

Reafirma que a poesia é linguagem formalizada, “artificialização sistemática do discurso”. E ainda mais, que a própria forma da escrita, “o próprio *design* do signo inscrito também é, a sua maneira, uma mensagem.” (RISÉRIO, 1998, p. 52) Dessa maneira se alinha a Jakobson quando rebate a arbitrariedade completa do signo.

Risério não se esquece de desvelar a insatisfação de poetas com as limitações da linguagem, e chama de texto semiótico “o poema que não se contenta com a permanência nos domínios incontestáveis da semiótica verbal. Ao apelar para outros códigos, ele se situa numa zona de fronteira” (RISÉRIO, 1998, p. 58). Para a Semiótica da Cultura, fronteira é uma

Zona de liminaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. Formulado para caracterizar o espaço semiótico da semiosfera, o conceito de fronteira foi pensado no contexto da matemática: “um conjunto de pontos pertencentes simultaneamente ao espaço interior e ao espaço exterior” (Lotman, 1996, p. 24). Difere, contudo, num aspecto: aquilo que está fora só pode integrar o espaço da semiosfera¹ se for traduzido. Dentro e fora só existem enquanto modelização. (MACHADO, 2003, p. 159-160).

É nesse espaço irregular e assimétrico que ocorrem os diálogos entre códigos e séries culturais. Risério enxerga em Marcel Duchamp e em John Cage as figuras que melhor representam essa hibridização entre códigos. Por sinal, duas referências centrais para a arte de Augusto de Campos.

Apoia-se na sintaxe ideogrâmica para defender uma “retórica da letra”, na qual o aspecto gráfico do texto produz significados. Cita François Cheng: “o ideograma é um signo-presença e não um signo-utensílio — isto é, impõe-se por sua forma física, seu ritmo gestual, sua qualidade pictórica” (*apud* RISÉRIO, 1998, p. 59).

Por esta ótica, o poema é visto como um corpo que nega o processo utilitário do signo verbal, ou seja, subverte o domínio da subordinação, da linearidade e da função referencial, quando articula a parataxe, a simultaneidade e a função poética. Uma contracomunicação, que introduz uma pausa no processo de obter um significado imediato com a comunicação, um “inutensílio” (LEMINSKI, 1986), reativo à reificação produzida pela linguagem contratual. Retomaremos este aspecto ao analisarmos o poema “Inútil idade”.

¹ Segundo Irene Machado (2003, p. 163-164), “a semiosfera é o espaço de produção da semiose na cultura, portanto, de coexistência e coevolução dos sistemas de signos. Nesse espaço, natureza e cultura vivem uma relação de complementaridade, alterando completamente o conceito de fronteira. Em vez de linha demarcatória e divisória, fronteira designa aquele segmento de espaço onde os limites se confundem, adquirindo a função de filtro. (...) Nesse sentido, a semiosfera é o espaço semiótico necessário para a existência e funcionamento da linguagem e da cultura com sua diversidade de códigos”.

Destaca que a contribuição das vanguardas reside na exploração da plasticidade da palavra e em manter um caráter interdisciplinar e de criação coletiva. Ao falar da poesia sonora, cita o manifesto “A letra como tal”, assinado por Khlébnikov e Krutchônkn, no qual defendem uma tese antissaussuriana: “a) nosso *mood*, enquanto escrevemos, afeta a forma escrita; b) esta forma, assim alterada, transmite aquele *mood* ao receptor da mensagem, independente da palavra.” (RISÉRIO, 1998, p. 62-63) Lembra a profecia de Benjamin (“Revisor de livros juramentado”, *in*: CAMPOS, 2006, p.205-206), na qual as palavras tendem a se verticalizar: essa “retórica da letra” será operada por poetas *expert* em grafia.

Risério refaz o panorama cultural no qual nasceram as vanguardas do início do século 20. Entre as contribuições destaca a “valorização da autonomia dos objetos estéticos”. (Ideia bem próxima da visão de “arte pela arte”, cultuada pelo simbolismo.) Banida por regimes autoritários, na Alemanha nazista e na Rússia stalinista (“arte burguesa decadente”), durante o período do pós-guerra, as vanguardas ressurgem nos anos 1950. Entre essas neovanguardas, Risério destaca o movimento internacional da Poesia Concreta, e principalmente a produção brasileira. Lembra que Octavio Paz reconhece a Poesia Concreta como um sinal de “autêntica vanguarda” e uma “crítica ao pensamento discursivo”.²

Em seguida, afirma que a poesia feita em novos suportes descende das vanguardas históricas e das neovanguardas. Ressalta que Augusto de Campos “migrou da ortodoxia concretista para os jogos verbais computadorizados.” (RISÉRIO, 1998, p. 72). Em síntese, declara que a contribuição das vanguardas e das neovanguardas reside na “incitação à invenção e à disposição para experimentar.” (RISÉRIO, 1998, p. 73). (Visão compartilhada por Cage e Augusto de Campos). Ressalta que se faz necessário recolher o legado vanguardista sem temor e “frisar a falência das ortodoxias em nossa época, onde não há mais lugar para ‘planos-pilotos’ e projetos coletivos totalizantes” (p. 73). No entanto, adverte que a “superação das ortodoxias não é sinônimo de arquivamento do rigor³.” (1998, p. 79). Em

² Octavio Paz insere a Poesia Concreta na linhagem de movimentos que relacionaram poesia e crítica. “O senhores descobriram — ou inventaram — uma verdadeira topologia poética. À parte desta função de exploração e invenção, a poesia concreta é por si mesma uma crítica do pensamento discursivo e, assim, uma crítica de nossa civilização. Esta crítica é exemplar. É também um sintoma de mutação que creio advertir no Ocidente. Não obstante, a relação peculiar entre poesia e crítica que define a poesia concreta não a separa da tradição da poesia ocidental: converte-a em sua contradição complementar. e isso por duas razões: primeiro, o poema concreto se sustenta ou se prolonga em um discurso (explicação do poema, tradução do ideograma); e segundo, por seu caráter imediato e total, o poema concreto é uma crítica do pensamento discursivo. Negação do curso — do transcurso e do discurso.” (PAZ, 1994, p. 100).

³ Esse dilema sobre o que viria depois do fim das ortodoxias e das neovanguardas é flagrado por Paulo Leminski quando afirma que “talvez não haja mais tempo/ para grandes e claros GESTOS INAUGURAIIS /como a poesia

alusão direta às facilitações e à estética do descartável.

Elenca as possíveis contribuições da Poesia Concreta para a cultura brasileira: “a desprovincialização intelectual” e a afirmação de uma liberdade criativa deslocada de “imposições de ideologias teóricas e práticas que determinavam, para a criação estética brasileira, a subserviência a princípios extra-artísticos”. (RISÉRIO, 1998, p. 77).

Na esteira dessa reflexão sobre o legado cultural colocado em circulação pela Poesia Concreta, Risério introduz o comentário de Roberto Romano:

A insistente e oportuna valorização das formas poéticas, a delicada tarefa de traduzir para a nossa língua os difíceis prismas da poesia oriental, e as límpidas obras do renascimento e da modernidade, ajudaram, pelo menos em parte, a colocar limites no domínio exigente e obnubilador da sociologia na crítica literária, com sua sistemática redução do texto ao “social”, da reflexão ao triste reflexo.⁴ (*apud* RISÉRIO, 1998, p. 78).

É importante frisar que não iremos desenvolver questionamentos sobre as várias modalidades de crítica literária. Como afirma o professor Amador Ribeiro Neto, estamos numa época na qual é mais apropriado falar em teorias literárias, e em teorias do texto poético, (disciplina que ministra nos cursos de graduação e pós-graduação na UFPB), e, principalmente, em semiótica, quão amplo é o panorama de abordagens possíveis e válidas. Tratando-se de Augusto de Campos, é evidente que convocaremos, para a análise de sua poesia, referenciais teóricos que defendam a autonomia do objeto artístico. Vale lembrar que tentaremos realizar uma análise baseada na Semiótica Aplicada, na qual o próprio objeto sugere o diálogo com a metalinguagem crítica apropriada.

Voltando às reflexões de Risério, o coautor de *Brasibraseiro* (2004) compara os dois movimentos nascidos na segunda metade do século 20: a Poesia Concreta e a poesia chamada *beat generation*.⁴ A Poesia Concreta apresentou filiação estritamente estética, pois buscava “o chamado ‘isomorfismo’, a identificação forma-conteúdo em base ‘gestáltica’, a fim de produzir textos capazes de responder, sob todos os aspectos, aos questionamentos da era tecnológica.” (RISÉRIO, 1998, p. 81). Destaca que os *beatniks* “surgiram encharcados de um

concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi/ agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas evaporam/ que a estátua da liberdade/ e a estátua do rigor velem por todos nós.” (LEMINSKI, 1999, p. 50). Nesse mesmo livro, o autor de *Catatau* revela uma conversa que teve com Décio Pignatari, na qual ele afirma que a geração mais nova deveria acabar com o Concretismo, no sentido de dar o próximo passo criativo.

⁴ Em “O uivo e o silêncio”, Paulo Leminski fala sobre o tema ressaltando as diferenças estéticas e contextuais entre as duas poéticas: “A poesia ‘beat’ é indissolúvel de um gesto comportamental, que foi a vida ‘beatnik’, da qual é a legítima expressão lírica. A poesia concreta brasileira resultou de um *trabalho* intelectual, realizado com ênfase na racionalidade, nas fronteiras entre a arte e a ciência. Uma textosignificação global.” (LEMINSKI, 2001, p. 57).

anarco-romantismo anti-intelectual, apostando tudo no uivo, no subjetivismo, na metáfora e no artesanato” (RISÉRIO, 1998, p. 82). Dessa maneira, relaciona a *beat generation* ao romantismo (geotropismo) e a Poesia Concreta ao simbolismo (fototropismo).

Afirma que a melopeia concretista insere-se na música da palavra e não na da fala. O esforço concretista, quando critica o discurso lógico-linear ou silogístico-aristotélico, não é contra a lógica, mas reativo à sintaxe. O desejo era o de superar o “agrilhamento formal sintático-silogístico”, nas palavras de Augusto de Campos. Ao criticar o domínio da sintaxe linear (hipotaxe), a Poesia Concreta defendeu o uso da sintaxe de justaposição (parataxe), sugerindo a “desmilitarização da linguagem”, ou subversão da linearidade (EISENSTEIN, 2000).

Como se sabe a poesia é um corpo estranho dentro do discurso verbal (PIGNATARI, 2004b), pois reivindica uma ação do signo além da linearidade e da convenção arbitrária. Ao explorar a questão da sintaxe, na teoria e na prática, a Poesia Concreta abriu novas possibilidades do fazer artístico, além de exercer uma crítica via tradução, que muito enriqueceu a cena cultural do Brasil, principalmente através das traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari: Homero, Safo, John Donne, Raimbaut, Arnaut Daniel, William Blake, Paul Valéry, Rilke, Rimbaud, Mallarmé, Pound, E. E. Cummings, Maiakóvski, Joyce, Emily Dickinson, Byron, Keats, Hopkins.

Risério não polariza sua análise, antes situa a Poesia Concreta e a fala *beat* como dois movimentos à margem do sistema literário estabelecido. Lembra que essas duas vertentes estão amalgamadas nas obras de Torquato Neto, Waly Salomão e Paulo Leminski: “capricho e relaxo” (1983), trabalho estético e desbunde extraestético. Ressalta que foi Augusto de Campos quem primeiro rompeu com a ortodoxia concreta, baseada no construtivismo e no uso da fonte “*futura bold*”, ao usar nos *Popcretos* os tipos multiplicados pelas revistas. Destaca que antes do Plano Piloto de 1958, Augusto de Campos havia publicado o seu *Poetamenos* (1953), no qual “explodiu a linearidade, exigindo uma leitura igualmente pluridimensional da coreografia colorida dos signos” (RISÉRIO, 1998, p. 98).

Risério elenca alguns poemas em novos suportes praticados no Brasil: o pioneiro Erthos Albino de Souza, que traduziu o poema “Cidade City Cité” de Augusto de Campos para o cartão perfurado; a holografia desenvolvida por Moysés Baumstein que uniu na exposição “IdeoHoLogia” os artistas: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia; o videotexto, praticado e teorizado por Julio Plaza, respectivamente em *Arte pelo telefone* e *Videotexto em Videografia*; e o videoclipe textual explorado por Arnaldo Antunes em *Nome*.

Ressalta que o poema “Viva vaia” de Augusto de Campos é um exemplo de ação intercódigos que vai além do diálogo com outro código (por exemplo: o influxo do cubismo em *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade), para se configurar num “objeto sígnico que se projeta entre dois (ou mais) domínios, ou numa zona de intersecção de códigos.” (RISÉRIO, 1998, p. 110) Conceitua a zona de fronteira semiótica como uma criação intermeios e intercódigos no âmbito das séries culturais, a qual é exemplificada com o termo “produssumo” criado por Décio Pignatari (2004a).

No âmbito brasileiro, durante as décadas de 60 e 70, o “produssumo” pode ser visto como “exercícios de dessacralização do mundo erudito e tentativas de intervenção crítico-criativa nos meios de comunicação de massa.” (RISÉRIO, 1998, p. 111). Ou seja, não se trata apenas de intersemiose, procedimento antigo dentro da evolução da arte, mas no diálogo inter(intra)códigos, entre “alta cultura” e “cultura popular”. Ressalta a importância da guerrilha cultural e da estética do produssumo, como ações importantes para abrir mentes e percepções naqueles anos de 60 e 70, embora advirta que a guerrilha cultural está “rigorosamente datada”, e essa eliminação milenar entre níveis culturais não desapareceu por decreto.

Por outro lado, não aceita a ausência de critérios e de julgamentos de qualidade propagadas pelo pós-modernismo, e reafirma a necessidade de manter princípios avaliativos (1998, p. 117): “se o ‘poema-processo’ é a ‘doença infantil’ da Poesia Concreta, como afirmou Haroldo de Campos, o pós-modernismo poético é a ‘doença infantil’ do ‘produssumo’”.

O antropólogo baiano não desenvolve sua afirmativa, mas é bem provável que esteja se referindo à intenção do Poema Processo em eliminar a palavra, conforme o manifesto de 1971, assinado por Wladimir Dias-Pino (*apud* TELES, 1997, p. 424-425): “a palavra passa a ser dispensada”. Neste sentido, a Poesia Concreta se diferencia do Poema Processo quando não abdica da palavra.

Pensando nos anos 90, o que Risério mira são as “estruturas socioculturais da sensibilidade” e sua possível reprogramação. Nessa linha de ação, podemos aproximar o desejo de Timothy Leary ao usar o computador para abrir espaços mentais, aptos para imprimir uma nova realidade (“o PC é o LSD dos anos 90”). E conseqüentemente, inverter a técnica de manipulação simbólica, exercida pela grande mídia e pelas agências de publicidade, e colocá-la a serviço da liberdade perceptiva da humanidade. Ao falar do domínio da publicidade em nossa sociedade lucrocêntrica, Risério cita Haug (*A crítica da estética da mercadoria*), e esclarece a verdadeira função das agências de publicidade, que

vendem não apenas produtos, mas padrões de comportamentos e ideologias. A partir dessa visão e desse contexto digital, caracteriza a poesia como um antianúncio (um anúncio- verso, ou *ad* (do inglês: anúncio) verso), pois deseja imprimir uma nova realidade além da mercancia, utilizando ferramentas liberadas pela máquina tecnológica.

Risério afirma que a escrita digital é uma reação à linearidade fonológica da escrita linear. Quando os artistas praticam e reivindicam uma liberdade dimensional da linguagem, configuram uma reação à norma linear do código alfabético, e conseqüentemente uma reação ao pensamento lógico-linear.

O autor aponta três contribuições promovidas pelo uso da tecnologia na feitura de poemas:

- a) utilização em composição textual do conjunto ícone/ símbolo;
- b) iconização da própria escrita e da semantização de elementos infravocabulares, através da exploração icônica da letra;
- c) os dois processos concorrem para uma superação do modelo (ou norma) linear da escrita fonética, que durante séculos dominou, de modo incontestável, a paisagem textual do ocidente. (RISÉRIO, 1998, p. 159).

Cita Jack Goody, ao falar sobre as relações entre a escrita, o pensamento e a lógica linear: “toda alteração no sistema de comunicação humana tem necessariamente repercussão no conteúdo transmitido.” (*apud* RISÉRIO, 1998, p. 175). Aponta os avanços positivos proporcionados pela escrita alfabética: “atividade crítica, o ceticismo, a discussão racional, o escrutínio lógico.” (RISÉRIO, 1998, p. 179). Relaciona a posição de vários autores que reforçam a ideia de que a lógica é apenas uma função da escrita; para em seguida situar uma das funções revolucionária da poesia: o diálogo com a parte analógica da percepção, fator recessivo em nossa cultura ocidental. Daí a necessidade de plantar ideogramas nos jardins da poesia brasileira.

Reafirma que a criação poética sempre foi vista como um enclave no universo linear, por estruturar-se parataticamente. Cita Derrida e sua ideia de “descentramento”, na qual enxerga na linhagem Mallarmé, Fenollosa/ Pound, a primeira ruptura com o “logocentrismo” , considerado a mais profunda tradição ocidental.

Para Derrida (2006, p. 14), o logocentrismo descende de um fonocentrismo: “proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”. O arrobamento desse sistema, baseado na metafísica logocêntrica, deu-se primeiramente na literatura e na escritura poética. Ao criar um enclave na linearidade fonético-alfabética, o espaçamento projeta uma pausa na enunciação dessa voz (“ser”), pois o “espaçamento como escritura é o vir-a-ser-ausente e o vir-a-ser-inconsciente do sujeito”, (2006, p. 84). Derrida

aponta os “brancos” criados por Mallarmé e a escritura ideogrâmica de Pound como sintomas desse descentramento logocêntrico.

Por fim, Risério ressalta as contribuições que as novas mídias promovem para o texto poético: “o que se procura é ampliar o arco das formas textuais expressivas. Transfigurar o sistema alfabético, subvertendo ou superando a cristalização espacial meramente linear dos conceitos verbais”. (RISÉRIO, 1998, p. 185).

Em *Poesia digital: teoria, histórias, antologias*, Jorge Luis Antonio (2010) faz uma análise minuciosa do desenvolvimento e evolução da tecnopoesia e da poesia digital, na qual ilumina a questão a partir de três enfoques: a teoria, a história e as antologias. Na parte dedicada à teoria, adota e amplia o termo “tecnopoesia”, a partir dos conceitos de Funkhouser e Davino: “procedimento do poeta sintonizado com as tecnologias do seu tempo”. Afirma que tecnopoesia “se serve dos recursos eletrônico-digitais da informática para ambientar a palavra no contexto potencial da sua verbo-voco-moto-visualidade.” (ANTONIO, 2010, p. 03).

Ressalta a atitude do poeta diante da tecnologia como aquele que “vai transformar as linguagens interagentes da poesia e da tecnologia em elementos estruturais comuns por meio da mediação sígnica, campo no qual o poeta vai intervir e produzir a tecnopoesia” (ANTONIO, 2010, p. 05). O autor destaca a importância da “negociação semiótica” que “ocorre no momento em que os signos da tecnologia passam a ser apropriados pelos signos da poesia. É a mediação sígnica por meio de uma interface entre tecnologia e a poesia” (2010, p. 09).

Reforça que as categorias desenvolvidas por Ezra Pound, a partir da linguagem verbal, (meloepia, fanopeia, logopeia), ganharam novas possibilidades com o advento da tecnopoesia e da poesia digital. Sai em defesa da poesia, e não dicotomiza a questão em vertentes antagônicas: poesia < > poesia digital.

Ler uma tecnopoesia em qualquer meio é uma atividade semelhante à de abrir um livro e ler uma poesia verbal, ver uma poesia visual, ouvir uma poesia sonora, assistir a uma poesia performática, visitar uma instalação poética, acessar uma poesia eletrônica. Em todos esses procedimentos predomina uma atividade comum: a poesia. Independentemente do suporte, há a leitura da poesia, não importa de qual tipo seja. A palavra poética está presente em toda tecnopoesia e determina uma configuração espacial, básica, formadora. (ANTONIO, 2010, p. 15).

Eduardo Sterzi, como foi visto na fortuna crítica, alinha-se na mesma perspectiva de Antonio, ao defender a leitura da poesia de Augusto de Campos (e boa parte dela está filiada à tecnopoesia e à poesia digital), sem a necessidade de colocar a poesia do autor de *Viva vaia* entre aspas.

Em nossa análise, também iremos ler os poemas de Augusto como um poeta inserido na produção poética brasileira da segunda metade do século 20. Ainda que em sua obra a palavra seja modelizada constantemente para outros códigos, (poesia projetada numa zona de fronteira intersemiótica), trata-se de poesia centrada na palavra. O percentual de poemas que não utiliza palavras é muito reduzido: (“Olho por olho”, “Pentahexagrama para John Cage”, e os quatro poemas que compõe a primeira série de Perfilogramas (1966-1974), recolhidos em *Viva vaia*: “Poundmaiakóvski”, “Hom’ cage to webern”, “Sousândrade 1874-1974”, “Janelas para Pagu”).

Quando amplia o conceito de tecnopoesia elabora o termo “tecno-arte-poesia”, na qual “as diferentes textualidades — poética, artística e tecnológica — produzem movimentos internos, interacionais e hipermediáticos, que resultam na intratextualidade, na intertextualidade e na hipertextualidade tecno-artística-poética.” (ANTONIO, 2010, p. 17).

Em seguida, caracteriza as linguagens poética, artística e tecnológica:

a linguagem tecnopoética produz novos signos e novas significações por meio da tradução intersemiótica: o signo poético vai ser traduzido para um signo tecnopoético, por meio da mediação e intervenção. O signo tecnológico deixa de ser pragmático, enquanto o signo poético torna-se mais polissêmico e interdisciplinar, sem perder a sua característica essencial. (ANTONIO, 2010, p. 20).

Reafirma a ideia de que a poesia está mais próxima da linguagem artística (música, artes visuais, escultura) do que da linguagem literária, apoiando-se nas reflexões teóricas de Pound Castro, Pignatari e Khouri. Ressalta que as negociações semióticas entre a linguagem artística e a poética podem ser verificadas sob os seguintes aspectos:

a) um *design* de formas oferecido pelas artes da palavra, da imagem, do som e da animação, que se torna a concretização da polivalência potencial da linguagem poética;
b) a riqueza da inter e da multidisciplinaridade como forma de combinação poética: I – a visualidade (espacialidade, forma, cor, luz, animação); II – a tridimensionalidade dos objetos e o espaço físico; III – os sons e suas aplicações tecnológicas. (ANTONIO, 2010, p. 24).

No diálogo entre as linguagens artísticas e poéticas, destaca o uso da espacialidade e da visualidade na comunicação poética.

Destaca o conceito de ciberespaço: “a formação de um hipertexto e de uma mentalidade que, pela primeira vez na história, integra no mesmo sistema as modalidades escrita, oral e audiovisual da comunicação humana.” (CASTELLS *apud* ANTONIO, 2010, p. 38). Em seguida ressalta as qualidades do hipertexto:

os componentes básicos do hipertexto — lexias, ‘links’ e a estrutura da página da web — permitem realizar aquilo que vários poetas, desde as vanguardas, procuraram fazer no espaço físico (bidimensional e tridimensional): liberar a poesia do meio impresso e lhe dar autonomia do diálogo ‘direto’ com as linguagens não verbais. (ANTONIO, 2010, p. 42).

Neste sentido, as vanguardas e as neovanguardas prepararam o campo do fazer artístico para o salto quântico da cibercultura, ampliaram as possibilidades de modelização inter(intra)códigos. Não se trata de maquinolatria, tecnolatria ou cienciolatria, antes o desejo de colocar a técnica a serviço da criação poética, argumento que não apresenta divergência entre as abordagens de Antonio Risério e Jorge Luis Antonio.

Em “O computador enquanto suporte da nova literatura”, Amador Ribeiro Neto (2010) reflete sobre as mudanças tecnológicas geradas pelo computador e a influência na literatura, enquanto consumo e produção. Logo de início, traz a percepção da semioticista Lucia Santaella:

Dos anos 90 para cá, estamos assistindo a uma nova revolução que (...) provavelmente trará consequências antropológicas e socioculturais muito mais profundas do que foram as da revolução industrial e [eletrônica](#), talvez ainda mais profundas do que foram as revoluções neolíticas. Trata-se da revolução digital e da explosão das telecomunicações, trazendo consigo a cibercultura e as comunidades visuais. (...) Na ciberarte (...) as tradicionais divisões de papéis entre emissor e receptor se ampliam sobremaneira, com a sua condição interativa, a tradição das artes expositivas-contemplativas e mesmo das artes participativas (*apud* RIBEIRO NETO, 2010)

Adverte que “com a mudança do meio de produção, ou da mídia de produção, se assim preferir-se, altera-se o modo de recepção do objeto literário.”. Amparado em reflexões de Pedro Barbosa e Rui Torres, assinala que há um novo espaço para o desenvolvimento e fruição da literatura:

O texto animado, multimídia, interativo dos blogs, twitters, orkuts e etc., têm feito emergir uma literatura que, mais que em épocas precedentes, toma o leitor e a linguagem como vetores. O princípio norteador de *O jogo da amarelinha*, os labirintos borgeanos, etc., agora são matéria concreta de uma nova escrita, dos manuscritos de computador. A poesia animada por computador, ao trazer para o universo da criação novos componentes como o efetivo movimento e a interatividade, abre portas e janelas para novos campos da criação. O que é altamente estimulante para a nova literatura – e em especial, para a nova poesia, a poesia digital (ou ciberpoesia, ou infopoesia – já que a terminologia ainda não foi fixada) (RIBEIRO NETO, 2010).

Ainda ressalta o caráter não linear do hipertexto, e aproxima-o da perspectiva rizomática e não hierárquica desenvolvida por Deleuze e Guatarri. Neste sentido, Amador Ribeiro Neto vê com otimismo os novos horizontes abertos pela ciberliteratura.

Sobre essa modelização digital, baseada no computador como suporte, o poeta Augusto de Campos deu várias declarações esclarecedoras sobre sua poética e o contexto cultural no qual se desenvolvem essas transformações.

Para mim, o fato novo para a produção artística, que emergiu mais claramente na década de 80, reativando e potencializando as propostas de vanguarda, é precisamente a tecnologia. É esse fato novo, em meu entender, que qualifica e altera a discussão da vanguarda e do experimental, neste fimcomeço de século. O que quero dizer é que a revolução da informática, à medida que, a partir dos anos 80, vem, cada vez mais, chegando ao consumo, possibilitando ao artista o acesso doméstico aos microcomputadores, aos processadores de textos e de imagens e às técnicas mais sofisticadas de impressão, vem colocá-lo num novo contexto de compatibilidade com as novas linguagens. O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade – a montagem, a colagem, a interpenetração do verbal e do não verbal, a sonorização de textos e imagens – em suma, a multimídiação do processo artístico. A circunstância de que esses recursos possam também ser utilizados convencionalmente, ou de que se possa, por outro lado, criar obras inventivas e originais com procedimentos não-informatizados, não desqualifica a importância dos novos mídia, os quais tendem a se impor como extensores sensíveis que facilitam e multiplicam as habilidades individuais. Outro fator relevante é a maior autonomia que a informatização pode proporcionar aos artistas. À medida que estes possam ter a sua própria miniestação computadorizada, ou em que se associem a ilhas de produção e edição de outros artistas independentes para a realização de suas experiências, terão muito melhores condições para resistir à convencionalização dos meios de informação, cujos implementos técnicos até aqui lhes foram negados. E para insistir na descoberta de novas formas de o homem conhecer e se conhecer, livres quer dos constrangimentos da linguagem convencional quer das máquinas de produção massificadas pela ideologia do lucro imediato.(CAMPOS *apud* RISÉRIO, 1998, p.161).

Como foi visto nesse breve panorama sobre o contexto cultural ligado à tecnopoesia e à poesia digital, há uma tendência em nomear a produção poética de Augusto como “poesia antecipatória” (Risério, Santaella, Agra, Khouri), por basear-se numa constante apropriação de recursos tecnológicos e suportes múltiplos. O fato mais marcante são as possibilidades de desautomatizar a percepção, liberados pela tecnopoesia e poesia digital. É evidente que não é o suporte, por si, que faz o poema, todos sabemos que são o poeta e seus repertórios os responsáveis por colocar os signos em mutação.

No entanto, as mídias funcionam como massageadoras das áreas da percepção. Criam espaços favoráveis para que se implantem informações novas: (in)formar. Quando o poeta se apropria criativamente da tecnologia está fazendo um gesto de generosidade. Sequestra a tecnologia usada pelas agências de publicidades privadas e estatais para criar um antianúncio,

uma contracomunicação, um *koan* digital. Como um Prometeu, ou melhor, um *cyberpunk*, cria novas vias para que a poesia seja fruída e partilhada. Nesta 2ª via de comunicação, o poema briga com outros agentes (numa luta de classes entre signos), gerando poemas contrários (ad-verso) à massificação acrítica da cultura. É uma libertação ainda que simbólica, pois a influência no sistema de comunicação e controle é imperceptível. Esse estado de devoração e subversão não estão concluídos em sua poesia: Augusto exhibe juventude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia digital: negociações com os processos digitais: teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar Editora; Columbus, Ohio, EUA; Luna Bionde prods; FAPESP, 2010.

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. ; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. 4. ed. In: CAMPOS, Haroldo de (org.) . *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 2000, Edusp.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba, PR: Criar, 1986.

LEMINSKI, Paulo. *Envie meu dicionário – Cartas e alguma crítica*. 2. ed . Régis Bonvicino (org.). São Paulo: Editora 34, 1999.

LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas da invenção. In: _____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001, p. 89-92.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: A Experiência de Tártu-Moscú para o Estudo da Cultura*. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2003.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. rev. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004a.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004b.

RIBEIRO NETO, Amador. O computador enquanto suporte da nova literatura. Disponível em: <http://sambaquis.blogspot.com.br/2010/09/o-computador-enquanto-suporte-da-nova.html>. Acesso em: 25 nov 2010.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 17. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.