

Aspectos do Panorama Contemporâneo da Poesia Experimental: Tecnologia, Significação, Hipermídia, Interatividade e Autoria¹

Giuliano Tosin²

Professor de Comunicação Social da UNOPEC/SP

Resumo:

A produção contemporânea de poesia experimental está quase inteiramente voltada aos desafios das poéticas tecnológicas, que possuem particularidades no que diz respeito aos materiais empregados e às significações propostas. Questões como a interatividade e a autonomia pensante da máquina, que colocam em xeque a noção tradicional de autoria, ou o que é inovador e o que é redundante na experimentação poética, geram debates acirrados, envolvendo poetas e críticos. Abordando estes e outros aspectos, esta comunicação busca promover discussões sobre o trabalho do poeta experimental na atualidade, seus conflitos, suas fontes de produção e a elasticidade dos seus limites de atuação.

Palavras-chave: comunicação; interdisciplinaridade; arte; mídia; poesia

¹ Trabalho apresentado ao NP 15 - Semiótica da Comunicação, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM.

² Formado em Jornalismo pela UFRGS e Mestre em Multimeios pela UNICAMP.
E-mail: giulianotosin@uol.com.br

Introdução: Materialidade e significação na poesia experimental

Observando a trajetória da poesia experimental contemporânea, é notável a ênfase concedida pelos poetas ao tratamento das qualidades materiais dos signos utilizados. Ao acompanhar suas experiências, vemos que a manipulação dos fatores materiais envolvidos é determinante na significação, nunca sendo alheia às semioses propostas pelas obras. Os meios são propositadamente escolhidos para, através da revelação de suas propriedades materiais, gerar efeitos de sentido programados. A importância da participação das qualidades materiais dos signos nesses processos de representação é, portanto, inegável. Curiosamente, Ferdinand de Saussure³ dizia que a cor, o relevo, a ferramenta utilizada, enfim, os atributos materiais do signo, não tinham a menor importância em relação à significação. Parecem mais sensatos a este respeito os manifestos do futurismo russo, que chamavam a atenção para o valor significativo dos aspectos técnicos da produção gráfica das palavras:

Perguntem a qualquer lingüista e ele vos dirá que a palavra escrita por uma certa mão ou impressa com certo cunho, não se assemelha muito à mesma palavra quando delineada de outro modo. Não iriam também vestir suas lindas mulheres com fardas rústicas, vestiriam? (Emilia, pp.5-6)

Tratando-se de escrever poesia com novas tecnologias, tomemos em conta as observações de Arlindo Machado:

Quando a palavra é colocada na tela de um monitor de TV ou restituída tridimensionalmente através da luz coerente do laser (holopoesia), quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a gramática que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se ampliam e o próprio ato da leitura se redefine. (p. 169)

Segundo Charles S. Peirce, as “qualidades materiais” dos signos são aquelas que lhes são próprias, e “nada têm a ver com a função representativa”, por exemplo, o fato da palavra “homem” possuir cinco letras e, ao vir impressa, ser “plana e sem relevo”. (1974:80) Para Julio Plaza, “(...) a linguagem que acentua seus caracteres materiais se distrai da incompletude do signo e dos significados fechados, para tornar-se completa e

³ Apud Machado, p. 169.

aberta à significação”. (1987:23) Continuando, “(...) produzir linguagem em estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades”, e para concluir, “(...) o que caracteriza o signo estético, portanto, é a proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função apresentativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre ser signo e fenômeno” (p.24).

O material selecionado para a elaboração de poesia experimental pode empreender tanto signos pertencentes a códigos arbitrários, quanto não convencionais (inventados), que estabelecem códigos genuínos. Como ocorre geralmente com os signos estéticos, os poemas experimentais tendem a iconizar os signos que os constituem, aumentando a taxa de informação da mensagem e ampliando sua interpretação. Segundo Lucia Santaella (1983:86), os ícones, entendidos no estrito senso, à parte de sua capacidade de gerar semelhanças (os quais a autora classifica como *hipoícones*), são signos que não representam, mas se apresentam, ou seja, por serem desprovidos de capacidades representativas eficientes, chamam a atenção para as suas qualidades próprias, as quais podem suscitar simplesmente sugestões ao intérprete (como o formato mutante das nuvens, por exemplo). Por isso, a interpretação de um objeto estético nunca acaba, na realidade ele não é feito para comunicar precisamente, mas para sugerir, e no plano da sugestão, os limites nunca se saturam.

Não cremos que as obras de arte sejam ícones pura e simplesmente, pois elas possuem capacidade de conduzir o intérprete a uma condição muito além da contemplação, fazendo referências a códigos e informações presentes no mundo, agregando repertórios e mesclando (sobretudo no caso da poesia experimental), signos de diferentes classes. Por outro lado, achamos muito pertinente a interpretação do signo estético como um signo que pode possuir um alto grau de iconicidade, comportando-se assim como um quase-signo (Pignatari, 1979), que se nega à semiose convencional da comunicação, fugindo da redundância e abrindo espaço para o acaso, para aquilo que pode ou não ser comprovado, ou mesmo renovado, na interpretação.

1. O poeta experimental na contemporaneidade: tecnologias e repertório

Para Antonio Risério, a postura do poeta experimental no mundo urbano-industrial deve ser analisada em pelo menos dois planos. Um é o de sua atitude

ideológica diante da sociedade, que pode ir da “aceitação celebratória” ao “extremo da recusa nostálgica”. (p. 47) O outro é o plano de sua disposição em relação aos meios de comunicação e às técnicas de criação presentes nesta sociedade. Somando os dois planos, concluímos que o poeta experimental sério na atualidade encara seu ofício como um fenômeno social-comunicativo onde, como inventor da palavra, utiliza e explora as técnicas de criação, passando através delas sua condição ideológica e sensível.

As possibilidades de operar um signo virtual num meio informático são o grande atrativo para este poeta. A simulação luminosa concede ao poema visual uma materialidade flexível que convida à manipulação, sobretudo a criação que estima experimentar, ir e voltar, corrigir e alterar novamente. Risério (pp.128-130) destaca que, com o computador, o poeta pode fazer com que a escrita “dê saltos nijinskianos” e “passinhos chaplinianos”, e que com um simples toque em uma tecla, a configuração gráfica de uma obra pode mudar completamente. Ainda segundo o autor, a escrita computadorizada promove uma reaproximação com o mundo do artesanato, pois está muito mais próxima da escrita manual do que da datilográfica, onde o autor era engessado pela posição do papel na máquina. O espaço bidimensional relativamente amplo da página na escrita manual é substituído pela vastidão do espaço tridimensional simulado na tela, onde os signos são convertidos em grafismos multidirecionais que dançam, se contorcem e se distorcem. Do mesmo modo, na poesia sonora o som gravado e digitalizado pode receber tratamentos que alteram suas qualidades materiais por completo, deformando-o e misturando-o com outras fontes de material que podem ser oriundas de arquivos em mp3, como *samplers* capturados na Internet e outros, abrindo um feixe infinito de possibilidades.

O uso das tecnologias eletrônicas na poesia experimental nos últimos 50 anos desencadeou um período de traduções intersemióticas que trouxeram obras, princípios e fundamentos da poesia experimental existentes até então, para os esses novos meios. Se tomarmos, por exemplo, uma experiência como o poema-livro-objeto *Poemobiles*, de Julio Plaza e Augusto de Campos, realizada em 1974, encontraremos ali todos os princípios que estarão presentes em muitos poemas digitais produzidos posteriormente, como a multiplicidade de cores, o dinamismo dos movimentos, a maneira como propõem a interação dos signos, e até uma questão mais recente que é a interatividade, pois na citada obra o leitor é obrigado a interagir, manipulando os poemas. Também os videopoemas de *Signagem*, realizados por Ernesto de Melo e Castro nos anos 80, importam claramente os princípios da poesia concreta, traduzidos intersemioticamente

pelo gerador de caracteres do vídeo. Tecnologias como o hipertexto, foram antecipadas por experiências como o livro combinatório *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, onde tiras de papel funcionam como links pelos quais o leitor constrói seu percurso.

Por isso a importância, para o poeta digital, de repertório em poesia experimental, de onde ele pode importar estruturas, ou evitá-las. Não é por acaso que podemos observar tantas traduções intersemióticas para meios eletrônicos de poemas concretos e visuais. Os princípios já estão ali, latentes nos poemas, as novas tecnologias trazem para o presente potencialidades que clamavam por serem realizadas. A estrutura verbivocovisual de um poema concreto é o protótipo de um poema multimídia, da convergência de várias linguagens interagentes. O projeto de espacialização de um poema com letras adesivas (Letraset), muito comum nos anos 70, onde diagramava-se a página para receber os caracteres, e as letras tinham que ser levemente pressionadas por algum instrumento não cortante, um clipe ou mesmo um lápis de ponta arredondada, para passar da lâmina para o papel, ao qual aderiam (Risério, p. 156), lembra muitos aspectos da criação de um poema virtual: a preparação matemática do fundo, com o uso das réguas, a inserção do objeto medido num primeiro plano, as ferramentas manuais, que são metaforicamente representadas nos menus do computador, para simularem as mesmas funções que desempenhavam. À medida que os softwares foram evoluindo, surgiram ferramentas que trouxeram soluções para problemas cuja possibilidade de realização anteriormente a estas tecnologias era inimaginável, bem como surgiram também novos problemas, que são encarados criticamente pelos poetas experimentais. Ocorre que um problema técnico pode também motivar a criação poética, como quando problemas de comunicação e informação motivavam os poemas experimentais antes da informática.

2. Passado e futuro nas semioses da poesia experimental

A geração de semioses proposta por um poema experimental realizado em suportes eletrônicos é ancorada no mesmo ponto daqueles realizados em suportes convencionais, o diálogo entre o verbal e o icônico. Não estamos de modo algum subestimando as novas capacidades de realização, ou aderindo a um discurso precário, do tipo “tudo isso já foi pensado antes”, mas pretendemos destacar o quão estreitos são

os laços que aproximam as invenções poéticas experimentais anteriores às tecnologias eletrônicas, com as produções realizadas com o uso destes meios. Não podemos permitir que a crença na importância do “passo evolutivo” dado com o ingresso das novas mídias venha apagar o vínculo que este momento possui com as instâncias anteriores a si, das quais ele é, antes de mais nada, uma tradução.

Essa tradução para os novos meios trouxe consigo a acentuação daquilo que já era inerente aos poemas intersemióticos: a exploração do cruzamento entre os sentidos do leitor, através de dispositivos sinestésicos presentes na sintaxe das obras. A fruição desse tipo de obra realiza os diferentes percursos sensoriais e constitui, no fim provisório do percurso, em uma unidade, semelhante ao que Peirce⁴ definiu como “resultante do prazer estético”, a qualidade de sentimento total resultante do contato entre a obra e o fruidor. É interessante também discernir o exercício mental de leitura, do exercício sensorial da fruição de uma obra, sendo os dois importantes para a complementação do processo estético e tendo portanto, o criador, que atentar para a valorização de ambos.

Outro aspecto interessante é que, como o percurso pelo qual a informação estética afeta a sinestesia do corpo, gerando o conhecimento através do ato de sentir, é diferente do percurso racional da informação semântica, ele pode também revelar a natureza dos meios técnicos empregados, exatamente por apresentar, de modo destacado, as propriedades materiais dos signos. Retomando a idéia de Marshall McLuhan, de que os meios são próteses que substituem as partes fadigadas do corpo humano, notamos que a mensagem poética concede ao receptor a visibilidade desta prótese, revelando seu caráter de substituto.

Depois da tradução de poemas de suportes convencionais para os meios eletrônicos, começou uma nova onda, que opta por aquilo que Jorge Luiz Antonio chama de “intertexto hipertextual”, que consiste em releituras digitais de criações poéticas nos meios eletrônicos-digitais. (2001:03) Fazendo uma analogia com os tipos de tradução apontados por Roman Jakobson, temos, num primeiro momento, as traduções intersemióticas que adequaram velhos poemas aos novos meios, e agora, começamos a ter intraduições, traduções dentro de uma mesma linguagem, a digital. Assim a poesia digital vai desenvolvendo-se de modo que, se há algum tempo atrás se referiam a ela com a expectativa de uma poética emergente, hoje se pode falar com

⁴ *Apud* SANTAELLA, 1992:186.

convicção, de um gênero de poesia que está aí de fato, que possui passado, presente e futuro, e não é mais necessário colher aqui e ali, referências que justifiquem o valor de sua existência.

Um fator que auxiliou consideravelmente a afirmação da poesia digital foi a difusão da arte digital, que abriu muitas portas para a poesia digital, e em alguns momentos até as duas chegam a ser confundidas. O elemento considerado como diferenciador das duas é o verbal, a presença da palavra seria o que qualificaria uma obra digital como poesia. Antonio argumenta que o que distingue a poesia da arte digital é “(...) o uso da palavra poética como desencadeadora de um processo criativo com os meios eletrônicos”. Este referencial verbal funciona como uma “ponte de contato” através da qual a poesia se adapta e permanece nos novos meios. (2002)

Risério é ainda mais enfático em colocar o elemento verbal no centro desta distinção (1998):

O material básico do poeta é a palavra. (...) música é música, pintura é pintura e poesia é poesia. Quanto a esta, me recuso a reconhecê-la em criações exclusivamente extraverbais. Claro. Se não há palavra (ou pré-palavra, ou pós palavra), se o signo verbal não é admitido numa determinada composição estética, não há motivo para falar de produção poética (...) Poesia sem palavra? Nein.

No entanto, podemos observar uma linha cronológica na poesia experimental brasileira que vai da poesia concreta ao poema / processo, ao longo da qual se busca o desprendimento do verbal na poesia. Esse desligamento foi alcançado no poema-semiótico e se consagrou definitivamente no poema / processo, aliás, o último movimento a conciliar sua produção com uma sistematização teórica. As opiniões dos críticos sobre ele divergem, enquanto para Clemente Padín⁵ buscou instaurar um novo tipo de leitor, consumidor, mas ao mesmo tempo participante e criativo, para Philadelpho Menezes seus poemas são “significantes destituídos de significado”, ou “signos sem objeto”. (1991:86)

Embora bastante convicto do papel central dos elementos verbais para definir o que é poesia, Risério comenta que há “zonas de fronteira”, como esta em que se situa a poesia digital, onde os textos verbais adquirem características intersemióticas, mas nem por isto deixam de ser verbais. É uma questão muito delicada, vide essa parte da história da poesia experimental que comporta experiências sem signos verbais (poema

⁵ La Poesia Experimental Latinoamericana, Cap. 06.

processo), ou mesmo sem signos concretos (poesia inobjetal), o que sempre foi questionável. Não há razão, portanto, para sermos intransigentes em relação ao que é poesia e o que é arte digital, e mais uma vez, podemos constatar que esta mesma polêmica, que acompanhava a poesia experimental em suportes convencionais, transferiu-se para os novos meios.

3. Interatividade, autoria e hipermídia

Algumas polêmicas cercam também a questão do autor, e estas se dividem em dois pontos. Para começar, aquele que surgiu nas primeiras experiências permutacionais, realizadas por Max Bense. Se jogarmos todos os dados em um programa de computador que irá manipulá-los, no final das contas, quem é mais autor, o poeta que inseriu os dados, ou a máquina que deu a eles uma forma? Bense chegou a criar a distinção ente poesia natural e artificial, sendo esta última fruto das realizações permutatórias “autônomas” do computador. Risério, no entanto, encara este acontecimento sob outra perspectiva, lembrando que não se pode esquecer também o papel autoral do informaticista que constrói o programa, que empresta sua personalidade à máquina, assim como faz também o poeta, que coloca os dados permutáveis na máquina. Segundo o autor, estes são os únicos autores, as pessoas que escrevem o *script* da realização, e “(...) a imagem do computador-poeta, com a qual algumas pessoas sérias chegaram a sonhar décadas atrás, é um disparate”. (p. 119)

O segundo ponto da questão autoral surgiu com os poemas digitais interativos, onde o leitor interfere na materialidade da obra, definindo ativamente seus rumos e sua forma. A produção contemporânea de poesia experimental apresenta vários casos de poemas navegáveis desenvolvidos para compartilhar a autoria com o leitor. A legitimidade desta participação do leitor como autor, no entanto, traz divergências de opinião. Segundo Capparelli, Grusynski e Kmohan⁶:

Com a interatividade, o leitor torna-se co-autor da obra. O preconceituoso postulado da autoria é posto contra a parede. (...) É possível reconhecer níveis de autoria, por exemplo: isto de “x”, aquilo de “y”; ou então: isto de “x”, que manipulou “y”, que gerou “z”, manipulado por “w”. Entretanto, o produto final desta simbiose é o constructo, não suas partes isoladas. No ciberpoema a autoria é coletiva. É possível

⁶ *Apud* J. L. Antonio, 2001:3.

pensar um ciberpoema em sistema aberto no qual leitores anônimos colaborariam em uma obra coletiva que, por definição, seria uma obra inacabada, indeterminada, em progresso.

Céptico quanto a este aspecto, Risério argumenta que a mudança da postura passiva para ativa do leitor é muito anterior ao ciberespaço e à hipermídia, e a suposta co-autoria deste não é mais do que a redução de sua passividade (p. 149), e que uma obra nunca vai deixar de ter quem a elaborou originariamente, quem a lançou no espaço virtual, seu único autor.

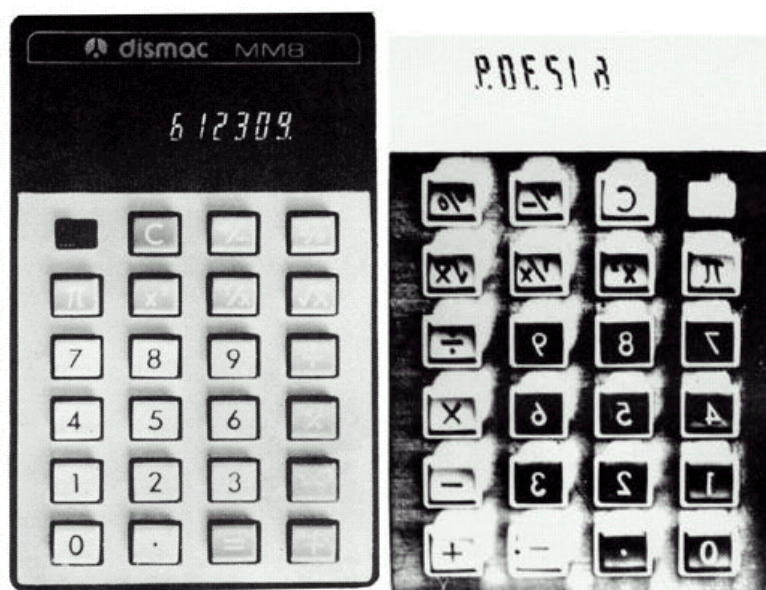
Plaza (2003) propõe compreender o fenômeno da interatividade nas artes a partir de três graus de abertura: no primeiro estariam as obras que proporcionam leituras variadas, polissêmicas, ou “obras abertas”, no sentido de Umberto Eco; no segundo, as obras plásticas, penetráveis e ambientes (instalações), que permitem uma participação lúdica e criativa do espectador, como as obras de Lygia Clark; por último, as que geram a interatividade através das novas tecnologias de comunicação, da telemática e das trocas entre indivíduos e sistemas inteligentes.

Há uma preocupação do autor em não definir estas três situações como “categorias”, mas podemos questionar – por que não fazê-lo? Os modelos categóricos sempre foram característicos da imaginação de Plaza, de seu modo de conceber os métodos e esquemas, seus percursos de raciocínio, e isso é notável em sua obra. Na classificação dos graus de abertura da interatividade, fatores como a divisão triádica e a noção de encapsulamento, onde cada grau abarca os anteriores a si, deixam poucas dúvidas sobre as influências das categorias de Peirce no raciocínio do autor.

Dois modos antagônicos de participação podem ser observados nos poemas digitais interativos *Cresce*, de Arnaldo Antunes, e *Máquina*, de Philadelpho Menezes. *Cresce* apresenta um emaranhado com as letras que compõem esta palavra, onde é possível arrastá-las, separá-las e as sobrepor. Caracteriza-se pela produção de semioses, pela ação dos signos promovida pelo usuário, que o deforma, desordena e reordena suas letras, dispõe ordem e caos em trânsito, e é exatamente a partir desta interferência, possibilitada pelo programa, que o poema “cresce”. Essas semioses, não se reservando à condição de interpretantes mentais, fazem-se

presentes nas alterações sintáticas da obra, nos gestos do usuário, que são processados pelo programa e se inscrevem na superfície mutante do poema.

Máquina apresenta a foto de uma antiga calculadora Dismac, inicialmente sem nada no visor. Nota-se que o número “6” do teclado da calculadora pisca, um convite para a interação. Ao clicar sobre ele, aparece o dígito “6” no visor, enquanto uma voz gravada fala “a”. Pisca o número “1”, repete-se o mesmo procedimento a partir dele, e assim subseqüentemente, até chegarmos ao número “612309”, quando pisca o sinal de “igual”. Ao clicar sobre este sinal surge, no lugar da calculadora inicial, uma segunda calculadora, com os tons preto e branco invertidos, e a palavra “POESIA” no visor. Uma voz gravada soletra as letras que a compõe. Referindo-se a este poema, Philadelpho diz ter criado uma sugestão de que o poema flui de dentro da máquina, mas, ao mesmo tempo, a poesia opera com o oposto, o lado contrário da tecnologia.⁷



Máquina. Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, 1998.

Neste caso temos um único percurso participativo, ou o leitor o segue, ou o poema não se desenvolve. Apesar da interatividade, fica evidente também a linearidade da obra. Como disse Menezes, *in the case of hypertext poem, the interactivity may be really new, since the reader must choose the sequence of the poems.*⁸ Logicamente, uma escolha implica a existência de mais de uma alternativa, no caso de *Máquina*, não

⁷ *From visual to sound poetry: the technologizing of the word.*

⁸ *Idem.*

podemos considerar como duas alternativas avançar ou não avançar, pois a segunda significaria que o leitor desistiu do poema. O que existe é, portanto, um percurso único e linear.

No intracódigo do poema, ou seu espaço conflitivo interno, o momento do “salto” de uma calculadora para outra, é marcado por uma intradução, onde os símbolos (números), são transformados em símbolos (letras), pela relação de semelhança física (icônica, portanto) que possuem ao serem lidos ao contrário (uma imagem especular, operação indicial, portanto). Vemos portanto, que as três categorias de signos interagem num processo intersemiótico complexo, para construir a semiose da obra. O leitor, à medida que insere os dígitos no visor, está inserindo informações no meio, reduzindo seu estado entrópico ao aplicar-lhe redundância. Este procedimento vai permitir que, antes mesmo que os números sejam postos ao contrário, já possa ser prevista a metamorfose da obra, uma vez que, a cada dígito inserido, uma voz pronuncia a letra correspondente a ele. O poema faz uso de programas de hipermídia para gerar a conjunção de sons, imagens e palavras, combinando as características de um complexo intersignico multimídia com uma estrutura hipertextual.

Segundo Arlindo Machado

A idéia básica do hipertexto é aproveitar a arquitetura não-linear das memórias de computador para viabilizar textos tridimensionais, como aqueles do holopoema, porém dotados de uma estrutura dinâmica que os torne manipuláveis interativamente. Na sua forma mais avançada e limítrofe, o hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata de mais um texto, mas de uma imensa superposição de textos (...). (p.186)

O autor compara o hipertexto à experiência literária *Le Livre*, de Stephane Mallarmé, projeto de um Livro Absoluto desenvolvido parcialmente pelo poeta, inspirado no Grande Livro dos alquimistas. Trata-se de um livro que conteria todos os outros e toda a cultura da humanidade dentro de si, onde seria possível passear pelos diferentes textos (navegar) através de conexões (links), aspectos pelos quais realmente se assemelha ao hipertexto. Pode-se questionar se Mallarmé não estaria se referindo a um modelo ainda mais próximo à mente humana, mais complexo no sentido de organismo vivo, que se reorganiza de forma autônoma e causal? O diálogo com as diferentes formas de memorização e os diversos modos de atualizá-las, os percursos

casuais pelos labirintos da mente e seu intercuro com os sentidos são ainda os grandes mistérios para a humanidade.

Diversas experiências permutatórias com poesia apontam neste sentido, desde as de Max Bense e seus alunos, às de Brion Gysin, Waldemar Cordeiro, irmãos Campos, entre outros. Todas entregam o acaso à máquina, como se ela soubesse o que é preciso ser feito. Num ponto mais avançado deste percurso encontramos o site *Community of Words*, de Silvia Laurentiz, um sistema multiusuário de palavras onde a interação começa com a redação de palavras por parte do usuário; estas serão em seguida processadas pelo programa, rearticuladas e recombinadas em novas fusões vocabulares. O programa comporta a capacidade de gerar novas palavras, de fazer com que as mais freqüentes permaneçam, como que por hereditariedade e genética, e as menos freqüentes sejam excluídas (mortas).

Há ainda uma última questão que surge do envolvimento entre autores e as mídias eletrônicas e digitais. Muitas dessas tecnologias (hardwares e softwares) possuem uma operacionalidade difícil, o que fez com que, nas primeiras experiências realizadas com estes meios, os poetas normalmente recorressem a parcerias com técnicos operadores. Com o passar do tempo, entretanto, muitos partiram também em busca de informações técnicas, para realizar com próprio punho suas obras. Estamos diante do poeta-técnico, uma categoria restrita. Em parte, porque o acompanhamento técnico dos novos programas e o aprendizado de suas inovações operativas é um trabalho árduo, que despande de muito tempo, um tempo que muitos poetas podem preferir utilizar com outras atividades, também relativas à criação e acúmulo de repertório poético, para muitos, preferido em relação ao repertório técnico. Outro fator que igualmente restringe a criatividade com alguns destes suportes e programas é o acesso aos materiais. Para exemplificar isto, basta lembrar das dificuldades encontradas pelos pioneiros da holopoesia, que trabalhavam com um material caro e raro.

Conclusão e novas perspectivas

Estas questões levantadas não buscam soluções, mas a reflexão sobre elas acarretará novas criações, novas formas e novos problemas. Em 1998, Menezes dizia que o diálogo entre a poesia visual e as novas tecnologias estava apenas engatinhando, e era necessário inicialmente aos poetas, serem menos vinculados às velhas fórmulas,

aquelas importadas dos poemas estáticos e bidimensionais. Segundo ele, o importante no uso poético da tecnologia “(...) é ver o que ela possui e não oferece, o que ela tem de programado que pode ser desprogramado pelo uso estético, ao contrário do uso utilitário ou previsto”. E continua: “(...) é como se nas mãos do artista, uma tecnologia de ponta se transformasse num artesanato de si própria, graças a um uso humano, que nega sua sofisticação pretensamente futurista”. (p.117) Essa é uma questão essencial, a consciência que o poeta deve ter de que o resultado da obra depende mais do uso que será dado ao material do que do suporte ou programa em si. As tecnologias não têm natureza nem essência, são moldáveis à nossa vontade, e o mais importante ao utilizá-las é fugir das convenções e das estéticas vigentes, para mergulhar no que ainda é intocado.

Analisando os diferentes momentos da trajetória da poesia experimental, chama a atenção o modo como estes relacionam, quanto são influenciados pelos anteriores a si, e como diferentes grupos, em diferentes localidades, mas numa mesma época, tendem a formular princípios estéticos similares, decorrentes das problemáticas deixadas “em aberto” pelas gerações que os antecederam. Isto é muito plausível em uma poética que preserva a pesquisa como um dos instrumentos que regem sua produção. O momento da poesia concreta é a prova disso: diferentes autores, em diferentes países (e até continentes), mas inspirados em pesquisas sobre assuntos afins, chegaram a uma forma similar, e até a uma denominação única, apta a definir esta forma. No caso do futurismo, podemos ver o quanto este conceito transitou por diferentes localidades (França, Espanha e Rússia), sem que os diferentes mentores assumissem as influências uns dos outros, fazendo com que tudo se pareça com o emergir simultâneo de aspirações que estavam vindo à tona no período, fruto do repertório acumulado pelos artistas de vanguarda. O mesmo aconteceu com a tentativa de transformar em autor o receptor da poesia experimental, principal característica dos movimentos do poema / processo e poesia para y / o a realizar.

Baseados nessas observações podemos expandir, para toda a poesia experimental, o princípio concretista de que um poema é fruto de uma “evolução crítica de formas”, uma metamorfose motivada por pequenos impulsos inovadores dados aqui e ali, pelos poetas preocupados com a experimentação, em diferentes períodos. Daí decorre a importância do bom conhecimento, por quem se propõe a fazer poesia deste tipo, da trajetória deste gênero poético. Somente este repertório pode livrar de um olhar ingênuo, que faz crer que é novo o que já foi inventado, ou que deixa passar diante dos

olhos idéias recicláveis, que podem ser aproveitadas através da recombinação de seus elementos, na constituição de novas formas. Só o conhecimento histórico e crítico pode ser o antídoto para evitar o equívoco da superficialidade na criação.

Outra vez temos, como em tantos momentos das vanguardas, os poetas experimentais debruçados sobre problemas em comum, tentando encontrar soluções para a formulação de um novo passo. Voltamos, entretanto, a destacar que esta meta só será alcançada se unirem a criatividade que leva ao novo, com o profundo conhecimento do passado. Em meio à lógica produtivista e capitalista, os meios técnicos são ferramentas, mas são também mercadorias, e como tal, feitos para gerar fascínio nas pessoas, inclusive nos artistas, que são também consumidores de tecnologia. O poeta experimental não pode se deixar iludir pelo fetiche consumista que cerca as novidades tecnológicas. Deve lembrar que, seguindo um movimento cíclico, todas estão fadadas em breve à obsolescência, e a marca que o poeta pode deixar neste tempo é decorrente, sobretudo, da sua capacidade de reverter a funcionalidade destes meios, revelando, no lugar da sua face utilitária, seu caráter poético.

Como lembra Padín, o mau emprego das tecnologias na poesia experimental não vai além da mera manipulação dos signos e estruturas de linguagem, sem gerar novas formas, além disso, realizando jogos sem substância de repertórios, trazendo à tona velhos conceitos e formas já desgastadas. (1996:51) Enfim, uma frase de Elson Fróes, que define a inexistência de relação entre o meio escolhido e a qualidade da obra: “Um bom poema é independente do suporte em que se apresenta, seja escrito com uma varinha na areia ou com a luz no espaço”.⁹

Bibliografia

AGRA, Lucio. E-poetry 2001: a poesia do século XXI. Revista Galáxia (PUC-SP), nº 2, 2001.

ANTONIO, Jorge Luiz. A poesia das mídias eletrônico-digitais. Revista Digital Ciberlegenda nº 8, 2002.

_____. Um exemplo de poesia digital brasileira. Revista Galáxia (PUC-SP) nº 1, 2001.

_____. Considerações sobre a poesia digital. 404nOtF0und, ano 1, vol.1, nº3 – abril/2001.

BENSE, Max. Pequena Estética. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.

⁹ *Poesia digital navega em busca de reinvenção*. Jornal da Tarde, 8/11/99.

CAMPOS, Augusto de., CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. Mallarmé. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

_____. CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.

CASTRO, E. M. de Melo e. Algorritmos. São Paulo, Musa Editora, 1998.

_____. O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos. Nádia Battella Gotlib (org.). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

EMILIA, Georgette. Os Futuristas Russos. Campo de Santa Clara, Editora Arcádia, 1971.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo, Editora Cultrix.

LAURENTIZ, Silvia “Processos computacionais evolutivos na arte”, in *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, Departamento de Artes Plásticas, São Paulo, pgs. 45-55. (2003).

_____. Padrões emergentes e/ou valores estéticos. url: www.ociocriativo.com.br/laurentiz

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MALLARMÉ, Stephane. Écrits sur le livre. Éditions de l'Éclat, 1985.

MARCHAL, Bertrand. La religion de Mallarmé. Librairie José Corti, 1988.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Ed. Cultrix. Copyright 1964.

MENEZES, Philadelpho. Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual. São Paulo, Editora Ática, 1998.

_____. A Crise do Passado. São Paulo, Experimento, 1994.

_____. Poética e Visualidade. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1991.

PADÍN, Clemente. Multimedia y Poesia Experimental en America Latina. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes, Unicamp, 1996.

_____. La Poesía Experimental Latinoamericana 1950 - 2000. Montevideo, Uruguay.

PEIRCE, C. Sanders. Semiótica. São Paulo, Série Estudos, Editora Perspectiva, 1977.

_____. Escritos Coligidos. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1974.

PIGNATARI, Décio. Semiótica e Literatura – Icônico e Verbal, Oriente e Ocidente. Editora Cortez e Moraes, 1979.

_____. Informação. Linguagem. Comunicação. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: *REVISTA ARS*, nº 2, ano 1. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2003. p. 09-29.

_____. Tradução Intersemiótica. São Paulo, Editora Perspectiva, Série Estudos, 1987.

_____. & TAVARES, Monica. Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. São Paulo, Editora Hucitec, 1998.

RISÉRIO, Antonio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, Copene, 1998.

SANTAELLA, Lucia. Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2001.

_____. Convergências: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo, Nobel, 1986.

_____. O que é semiótica. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.