



## **POESIA E(M) COMPUTADOR**

**PEDRO REIS**

**UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA (UFP)**

**CENTRO DE ESTUDOS SOBRE TEXTO INFORMÁTICO E  
CIBERLITERATURA (CETIC) DA UFP**

### **Sumário**

Já com as práticas neovanguardistas do pós-guerra, como a poesia visual, concreta ou experimental, se assistira à introdução de inovações significativas no domínio literário. Na actualidade, com o recurso às novas ferramentas da realidade virtual, este sentido heurístico da produção poética adquire um novo alcance, com obras que implicam verdadeiramente redefinir e redimensionar o estatuto do literário, seja pelo diálogo intersemiótico da palavra com imagens, sons e movimentos, seja pelo questionamento de conceitos fundamentais da teoria literária, como autoria, texto e leitura.



## **0. Introdução**

O objectivo primordial deste ensaio é o de equacionar que tipo de relação se poderá estabelecer entre duas formas poéticas consideradas transgressivas, como a poesia concreta e a poesia animada por computador e perspectivar agora, tal como no passado, novas vias para a produção poética.

### **1. Poesia concreta**

A poesia concreta e outras tendências afins tais como a poesia visual ou experimental constituíram movimentos poéticos de vanguarda que se afirmaram, à escala mundial, nas décadas de 50 e 60, e que, na esteira das vanguardas do início do século (como o futurismo, o dadaísmo ou o surrealismo) procuraram introduzir inovações significativas no domínio literário.

Uma das principais inovações residiu na chamada “verbivocovisualidade”, tal como os concretistas brasileiros a definiram, e que traduzia a intenção programática de explorar a palavra na sua tripla dimensão - verbi-voco-visual – ou seja, procurando salientar equitativamente as potencialidades semânticas, fónicas e gráficas da palavra.

No âmbito destas modalidades discursivas, os poetas adoptaram uma atitude livre, criativa e aberta, de experimentação e de descoberta. Afirmaram-se contra os padrões literários dominantes e revelaram uma necessidade de renovação que comportava duas facetas distintas: a desmontagem do discurso da literatura convencional e o lançamento das propostas de base de um novo construtivismo discursivo, principalmente através do poder da comunicação visual.

Esta preponderância de elementos extralinguísticos no poema concreto contribuía para que a linguagem visual não se identificasse com qualquer idioma, transcendendo-os nas suas potencialidades comunicativas, contribuindo assim para internacionalizar o projecto concretista. Entendida nesta acepção globalizante, a poesia concreta constituiu uma



manifestação que procurou transcender projectos de carácter nacional, exceder as fronteiras dos países em que nasceu e dos idiomas em que se criou, e desse modo colocar-se num plano supranacional.

Assim, estes projectos de experimentação poética, apesar das diferentes designações, (poesia concreta, visual ou experimental) apresentavam, no essencial, uma fraterna emulação de meios e objectivos, enquanto preconizadores de uma profunda inovação e uma ruptura com os modos tradicionais da elaboração poética, que se reflectiram designadamente no desrespeito pelas fronteiras impostas pelas categorias genéricas, e na ausência de cumprimento de cânones ou na sua miscegenação.

Daí que o estatuto poético e mesmo literário destas tendências tenha sido frequentemente questionado, originando nos sectores mais conservadores da crítica a ideia de que se tratava de algo “não poético”, ou mesmo “anti-poético”.

Todavia, a poesia concreta, por exemplo, apresentou-se como um fenómeno literário, quer pelo modo como se autodesignou – “poesia” concreta, rejeitando inclusive a designação “concretismo” (cf. Campos, 1965) - , quer pelo facto de reivindicar a sua integração num tradição poética afinal milenar, cuja linha evolutiva se vinha traçando já desde a remota Antiguidade grega até à época contemporânea, com autores como Símias de Rodes, Mallarmé, Apollinaire, e. e. cummings e Ezra Pound, entre outros.

À semelhança destes seus antecessores, a poesia concreta procurou revitalizar a linguagem e a poesia. Para isso, opôs-se às articulações lógico-discursivas da normatividade sintáctica recorrendo a uma sintaxe espacial, na qual o espaço funciona como elemento relacional de estrutura. Trata-se, portanto, de estabelecer uma ruptura com a “crono-sintaxe”, temporística-linear habitual para a substituir por uma “ícono-sintaxe”, menos codificada que se contrapõe à atrofia da linguagem resultante do seu uso comum, maximizando a funcionalidade do material verbal, apelando à comunicação não-verbal, integrando




experiências semióticas diversas, elaborando uma motivação estética cuja percepção é predominantemente sincrética. Obtém-se assim uma poética ‘otimizada’ no sentido em que procura uma eficácia expressiva máxima com um mínimo de elementos. Deste modo, esta poesia promovia uma utilização da linguagem de forma reduzida, condensada e autónoma a ponto de se verificar a reificação do poema. Com efeito, este surge despersonalizado, sem marcas da presença do autor no texto, um poema/objecto industrial que se projecta em e por si mesmo, não interpretando objectos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjectivas, procurando isso sim comunicar a materialidade, a concretude da sua própria estrutura.

A título de exemplo, apresentamos dois poemas concretos das décadas de 50 e 60. O poema, “beba coca cola”, de 1957, de Décio Pignatari, evidencia o tratamento da linguagem típico da poesia concreta assim como a pretendida ampliação do campo poético, ao incorporar elementos extralinguísticos (nomeadamente a cor) e ao demonstrar que a poesia pode manter relações dialécticas com outras actividades como, neste caso, a publicidade:



Figura 1 - Décio Pignatari, “beba coca cola” (1957)



A evidenciar a relação deste poema com a publicidade está o facto de as operações textuais se basearem no uso de ambiguidades semânticas a partir das letras e dos sons contidos no slogan (*beba coca cola*), assim como o uso da cor vermelha como fundo sobre o qual se inscrevem letras brancas, o que corresponde ao jogo de cores do logotipo do referido produto. Neste poema, o leitor é convidado a participar numa experiência que começa com um slogan, *beba coca cola*. Esse slogan é progressivamente desmontado e termina com uma explosão de raiva, de náusea, dada a significação escatológica do termo brasileiro final, *cloaca*, que é composto a partir das mesmas letras de *coca-cola*. Assim, este poema, reflectindo uma visão crítica da publicidade, pode ser visto como um protesto, como uma espécie de anti-anúncio, desmistificando os paraísos artificiais prometidos pelas técnicas de persuasão de massa.

Um Outro poema, “cinema”, de 1965, de Ilse e Pierre Garnier promove uma relação intersemiótica da poesia com o cinema:

Figura 2 - Ilse e Pierre Garnier, “cinema” (1965)

Neste poema não existe discurso poético convencional, nem formas gramaticais diferentes, nem métrica, nem rima; existe uma unidade linguística reconhecível, uma só palavra, ou nem isso, já que a sua repetição sem pausas pode contribuir para lhe anular a identidade. O único elemento da poesia tradicional existente - o ritmo - resulta, não da leitura, que nem se pretende nem se objectiva (porque quando olhamos para este poema não o lemos, no sentido em que não verbalizamos a palavra *cinema* a quantidade de vezes que ela aparece inscrita), mas resulta da materialidade visual, sublinhada pela sugestão de um ecrã, pela ideia de repetição, sucessão, pelo efeito tipográfico das paralelas, que tornam este poema, segundo Pierre Garnier (cit. in Williams 1967: s/p), “an attempt to render linguistically the cinematographic play of white (*cin*) and black (*ema*) and the vibration of light on the



screen.” Assim, perante este poema concreto, não fazemos a leitura da palavra reconhecida, mas, ao apreendermos a imagem como um todo, temos a percepção do signo sintético, que nos reenvia simbolicamente ao objecto e, por via disso, ao seu sentido. A significância não resulta, pois, exclusivamente, nem predominantemente, da componente semântica, mas da materialidade visual dos elementos linguísticos. Este poema afigura-se, portanto, um bom exemplo de como a poesia concreta é uma realidade paralinguística: os signos que participam nessa realidade não participam na construção de sentido enquanto unidades da linguagem verbal, mas enquanto signos que recusam a articulação, principalmente a sintagmática.

Ao caracterizar-se pela interacção de diversos códigos, a poesia concreta revelou-se uma produção aberta, um modo poético abrangente no qual a elaboração de sentidos se realiza pela acção de diversas componentes, pelo que é importante destacar a sua natureza semiótica generalizada. Neste sentido, pode ser classificada como uma prática intersemiótica, dado que integra elementos da poesia (como o material linguístico, a semanticidade verbal), mas também, por exemplo, elementos das artes plásticas (como formas, traços, disposição espacial, e a cor, nalguns casos), da música (como a técnica serial, a composição e combinação de signos), ou mesmo do cinema (como o ritmo visual, repetições, sucessões) ou ainda de outras áreas de actividade (como a tipografia, a publicidade ou o jornalismo), etc.

Ensaçando diversas possibilidades de ampliação do campo poético, ao promover a fusão de materiais, técnicas e concepções de um domínio artístico com outro(s), ou a interpenetração da arte com algo previamente considerado não-artístico, a poesia concreta possibilita que múltiplas projecções interpretativas, de acordo com os diferentes leitores, estejam sempre em aberto na hermenêutica poética.

Este projecto pretendia, pois, instaurar uma inovação no domínio literário, uma revolução da linguagem poética, uma expansão do campo poético e mantém-se actual no contexto da



discussão em torno dos limites da experimentação e da possibilidade de novos suportes e meios para o literário.

## **2. Poesia animada por computador**

Neste contexto, um dos novos meios, cujas potencialidades têm sido exploradas tendo em vista o desenvolvimento de experimentações literárias, é o computador, dando origem, entre outras ramificações, à poesia animada por computador que parece inegável que mantém relações estreitas com movimentos de vanguarda anteriores, nomeadamente a poesia concreta. Deste modo, não pondo em causa a literatura, pelo contrário, reclamando pertencer-lhe e inspirar-se nela, nomeadamente na tradição de experimentalismo literário, os poetas que utilizam o computador colocam-se, portanto, numa posição de continuidade e não de ruptura em relação às formas poéticas.

Trata-se, assim, de uma nova poesia que se insere no domínio das poesias experimentais, que parte declaradamente das conquistas formais dos movimentos anteriores e tal como estes, persegue e radicaliza ainda mais objectivos como questionar a literatura, interrogar as suas práticas e modalidades de funcionamento e testar os seus limites (cf. Lenoble 1994: 32).

São diversos os novos poetas experimentais que reafirmam esse elo de ligação particularmente com as neovanguardas da segunda metade do século. Além destes, também diversos poetas experimentais das décadas anteriores reconhecem na poesia animada por computador um legítimo sucedâneo das experimentações outrora desenvolvidas. É o caso de Augusto de Campos (cf. 1998:109,110), um dos mentores do concretismo brasileiro, que reconhece que a articulação dos processos de alta definição cinética dos computadores com os recursos sonoros igualmente informatizados permite que se chegue hoje de forma mais radical à materialização de estruturas verbivocovisuais propostas pela poesia concreta. Segundo Campos, a prática tem demonstrado que as antecipações da poesia concreta têm



no computador o veículo mais adaptado para estas novas propostas textuais, pelo que, se a poesia da modernidade caiu num certo impasse, neste momento, vislumbra-se que poderá partir em direcção a voos imprevisíveis, fora do lugar (comum) do livro e encetar através do computador, via imagem e via som, uma grande viagem intersemiótica ou multimediática. Neste sentido, os novos recursos tecnológicos parecem induzir uma potencialização das neovanguardas.

Será portanto possível defender que a informática permite hoje concretizar duma forma mais efectiva objectivos já anteriormente perseguidos por alguns poetas durante o século XX, nomeadamente a libertação da poesia da página impressa. Neste contexto, a originalidade da poesia digital não residirá tanto nos produtos, mas nos processos de produção.

Com efeito, a poesia concreta pusera já em causa o primado da escrita, integrando no poema elementos extralinguísticos ou mesmo criando sem referência directa à língua. Seguindo esta linha de criação poética, na actualidade, os novos poetas experimentais, com o intuito de renovar em profundidade a criação, servem-se do computador que oferece a possibilidade de escrever textos variáveis, móveis, (virtualmente) tridimensionais ou mesmo interactivos, integrando o movimento e o tempo como componentes estruturais do texto, o que alarga ainda mais o espectro da inovação. De facto, com as novas ferramentas da realidade virtual, a página bidimensional, monocromática e estática cede lugar ao ecrã (virtualmente) tridimensional, policromático e dinâmico (cf. Daniel 1998: 117).

A utilização das novas tecnologias no domínio da literatura deu, então, lugar ao aparecimento do que se poderá considerar uma nova corrente literária com a qual se produzem mudanças fundamentais e cujas características mais marcantes são: a apresentação em suporte electrónico, a leitura no ecrã, a interactividade, a participação efectiva do leitor/utilizador, a ruptura da linearidade e a articulação da palavra com imagem e som, numa nova linguagem multimediática.



Se na página impressa, as letras, as sílabas e as palavras estão fixas, estáticas, durante o visionamento de um poema animado por computador o texto, verbal e não-verbal, não está fixo, não está parado. Letras, sílabas e palavras, em articulação com outros signos diversos, movem-se em diferentes e por vezes inesperadas direcções e sentidos. A escala dos signos, a definição destes face ao fundo e a cor também podem ser variáveis. Consequentemente, ler um poema animado é uma experiência complexa, na medida em que diferentes momentos de percepção coincidem com imagens que se movem e se alteram. No conjunto, é criada uma imagem animada complexa verbi-voco-sonora-visual-colorida-dinâmica, como sugere Melo e Castro (cf. 1994, 143), apelando a uma percepção sinestésica amplificada.

Com efeito, actualmente, a disposição espacial dos elementos verbais e não-verbais associados ao seu fluir diante do ecrã do computador permite uma escrita colorida, dinâmica e também flexível. Este novo suporte – o computador - possibilita jogos de tamanhos, de cores, de repetições, de ressonâncias, de posições, de contornos, de disposições, de orientações de leitura, de sobre-impressão, de apagamento, enfim, um conjunto praticamente infinito de combinações e recombinações de material linguístico e não-linguístico.

O suporte torna-se, portanto, substantivo e indissociável do poema porque só com ele o poema existe. O ecrã do computador com a sua síntese cromo-espacio-temporal constitui um elemento estrutural de significância do poema com ele produzido. Assim, esta nova forma poética precisa ter em consideração os suportes e as condições de produção que eles possibilitam, uma vez que eles contêm em si não só um repto à capacidade inventiva e produtora dos poetas, como também estendem esse desafio aos destinatários da comunicação estética, pois os produtos resultantes podem representar uma transgressão dos códigos de escrita e de leitura conhecidos e normalmente utilizados pelos leitores.



À semelhança do que acontecia com o poema/objecto concretista, também o poema animado é um texto que na ausência de um autor discernível transporta em si mesmo a integralidade do seu contexto. Logo, o leitor só pode contar consigo próprio, não se podendo proteger com o alibi cómodo do autor.

Além disso, mais do que qualquer outro, este tipo de texto informático altera radicalmente o conjunto de referências materiais que enformam a preparação do leitor: ele desmaterializa os aspectos materiais do livro (volumes, espessuras, etc.); constitui uma indefinição quanto aos géneros e apresenta-se como uma literatura radicalmente nova onde a totalidade do acto da leitura está por reinventar.

A poesia visual deste século evoluiu tendo a página impressa como seu agente estruturante básico, como o suporte sobre o qual a tinta era livremente colocada para formar a composição poética. O desafio dos poetas experimentais era exactamente não observar convenções e criar novos códigos, deslocar a linguagem para além do uso comum, distribuindo as palavras livremente na página, imprimindo fragmentos de palavras evidenciando a sua natureza visual ou transformando a palavra em si mesma numa imagem, mas quase sempre dentro do perímetro da página imutável.

O que é radicalmente diferente após o advento da informática é que agora é possível a articulação da combinação de texto e imagem (herdada do caligrama e do ideograma), com as deslocações e movimentos que se efectuam na profundidade de campo da tradição cinematográfica. Com efeito, o dispositivo informático permite a articulação do legível com o visível no seio duma obra multifacetada (poético-plástica), que se apresenta como uma espécie de caligrama ou ideograma animado.

Efectivamente, com a utilização do computador na criação literária, uma das transformações profundas em relação à página impressa reside no cinetismo da inscrição. O “já e sempre lá” da obra impressa, a que se refere o poeta francês Tibor Papp (1996: 59), cede lugar a uma superfície que está em gestação. Em vez de estar presente, o texto



aparece. O seu aparecimento pode ser global e instantâneo ou então pode apresentar-se através dum encadeamento de chegadas controladas dos seus elementos, sob diversas formas como os intervalos de tempo entre a chegada desses elementos, o lugar de colocação da inscrição sígnica no ecrã ou ainda as direcções do deslocamento. Assim, segundo Tibor Papp (cf. *ibid.*: 60), o texto numa obra visual feita em computador deve confrontar-se ao longo da sua realização com três constituintes textuais incomuns: o tempo, a topografia e o movimento.

Se o texto é imutável na página de papel, no ecrã, pelo contrário, tem uma duração e diversas fases temporais, tais como o tempo (ou momento) do aparecimento, o tempo da presença (que é por sua vez a soma de tempos de estádios estáticos ou cinéticos) e o tempo (ou instante) do desaparecimento.

Do ponto de vista topológico, o texto encontra-se enformado pelas orientações do sentido da escrita e da leitura e pelas coordenadas da superfície (ora em duas dimensões reais, ora em três dimensões sugeridas).

O movimento do texto em literatura visual encontra-se em articulação com o tempo e com a deslocação dos seus elementos gráficos no espaço. A presença destes dois factores (tempo e deslocação) contribui para um movimento real, enquanto que sem deslocação, temos pelo contrário um movimento virtual (por exemplo, aparecimento alternado com desaparecimento, numa configuração cintilante).

Este tipo de texto informático inaugura uma forma nova: um texto que se desenrola no seu movimento próprio, que mexe, que se desloca diante dos nossos olhos, que se faz e se desfaz, em suma, um texto panorâmico.

A poesia animada por computador conduz, portanto, a linguagem para dimensões da experiência verbal até aqui desconhecidas. O trabalho destes poetas leva a linguagem para além dos limites da página impressa e explora uma nova sintaxe feita de animação linear ou



não-linear, descontinuidades espacio-temporais, relações diagramáticas, interactividade, imaterialidade, simultaneidades múltiplas, tridimensionalidade virtual e outros procedimentos inovadores.

Deste modo, estes poetas experimentais da actualidade apropriam-se das novas ferramentas da escrita do nosso tempo, desenvolvidas no âmbito das novas tecnologias da comunicação e da informação, e com elas dão vida a formas poéticas novas e diferenciadas. Em consequência surge uma poesia virtual, dinâmica, interactiva e imaterial.

A título de exemplo, apresentam-se duas sequências impressas retiradas de duas animações interactivas publicadas no número 11 de *alire*, revista literária animada e interactiva, fundada em França pelo grupo LAIRE (Lecture, Art, Innovation, Recherche, Ecriture) e publicada pela editora Mots-Voir<sup>1</sup>.

