

A POESIA DIGITAL: A PRODUÇÃO POÉTICA INSERIDA NO MUNDO DAS TECNOLOGIAS

Kátia Caroline de Matia

katiacarolinematia@gmail.com

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=S2085858>

Mirian Hisae Yaegashi Zappone

mirianzappone@gmail.com

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=E201480>

INTRODUÇÃO

A relação entre homem e máquina carrega tanto discursos eufóricos em relação às novas tecnologias quanto discursos conservadores destinados a ignorar a existência de qualquer outra tecnologia além da tinta sobre o papel (não se trata aqui de substituir o papel pela tela do computador, uma coisa não anula a outra, mas se complementam). Porém, nesse contexto, é mais interessante aos estudos literários, distante de qualquer conservadorismo ou euforia ingênua, compreender os processos que norteiam e influem as produções literárias no ciberespaço.

No contexto cultural das novas tecnologias, a visualidade, o som, o movimento, o hipertexto são elementos significativos, e esses elementos passam a ser utilizados na produção de novas textualidades. O campo teórico da literatura, antes preocupado somente com a materialidade verbal, passa agora a se preocupar com as materialidades do digital, uma vez que, o ciberespaço abre possibilidades à literatura dificilmente imaginadas no passado. Emergem textualidades que instauram um novo paradigma que se difere do paradigma vinculado ao impresso. Neste artigo abordaremos a poesia digital, um tipo de poesia produzida no ciberespaço e que por utilizar modos além do verbal suscita novos modos de leitura. A título de exemplo faremos uma breve análise do poema digital *Oraculum* e as suas relações significativas a partir dos seus diversos modos semióticos.

O ciberespaço e suas possibilidades para a literatura

Com o advento e a rápida popularização das tecnologias da informação, um novo contexto emerge a partir dos processos comunicativos desenvolvidos, principalmente a

partir da disponibilização do acesso à *Internet* aos computadores pessoais. “Quanto maior for a parte do mundo sensível por nós modificada, maior será a importância da comunicação”. É o que afirma Pierre Lévy (1999, p.29) ao refletir sobre o contexto em que estamos inseridos e que nos insere diante das mudanças comunicacionais, denominado por ele de “cibercultura”.

A “era tecnológica” altera o sistema cultural do universo tipográfico da *Galáxia de Gutenberg*, não somente em termos de uma escrita computadorizada em que tudo se converte em *bits* na tela, mas, em termos culturais, antropológicos. Conforme Postman (1992, p.20), as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: “as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem”. Ao alterar o caráter simbólico, conforme o pensamento de Neil Postman, as novas tecnologias subvertem as formas estéticas. Compreender os processos que norteiam e influem as produções literárias no ciberespaço implica pensar essas alterações provocadas pela tecnologia.

Quanto mais a vida social das pessoas, afirma Hall (2000), torna-se mediada pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as relações sociais se tornam desvinculadas do aspecto geográfico e social. E em meio a esse impacto denominado globalização (ou mundialização), Hall (2000, p. 70) argumenta que “o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*”. Assim, todo meio de representação, seja escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação, traduz seu objeto em dimensões espaciais e temporais, em diferentes épocas culturais resultando em diferentes formas de combinar as coordenadas dos sistemas de representação. A cibercultura possibilita diferentes formas de combinar as coordenadas desses sistemas de representação e propicia o surgimento de novas textualidades do digital.

Toda nova tecnologia ou técnica provoca impactos. E na arte, em geral, sempre os impactos são profundos. Lembremos McLuhan (1974, p.72) quando afirma que “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais”. Mas, vamos por partes. Os meios (mídias) são simplesmente suportes materiais nos quais as

linguagens se corporificam e transitam no processo comunicativo. Sem as linguagens e os sistemas sígnicos que se configuram em consonância com as potencialidades e os limites de cada mídia, não haveria significação. A tecnologia é apenas um veículo para a hibridização de linguagens.

Voltemos aos impactos. Essa revolução das técnicas de informação e das mídias transforma toda a informação, seja ela visual, sonora, textual, em uma linguagem universal, e altera as maneiras de produção, armazenamento, distribuição e recepção dos produtos culturais. Para a semióloga Lúcia Santaella (2003, p.18), “o que mais nos impressiona não é tanto a novidade do fenômeno, mas o ritmo acelerado das mudanças tecnológicas e os consequentes impactos psíquicos, culturais, científicos e educacionais que elas provocam”. Esse contexto, para a pesquisadora, provoca o seguinte questionamento: “o que está acontecendo à interface ser humano-máquina e o que isso está significando para as comunicações e a cultura do século XXI?” (SANTAELLA, 2003, p. 26). A resposta, segundo ela, vem da história das novas tecnologias, da filosofia, da psicanálise, da comunicação e semiótica e, sobretudo, da arte. Já dizia Pound (1977): “os artistas são as antenas da raça”. Nesse sentido, Santaella norteia suas pesquisas pensando que, “em tempos de mutação, há que se ficar perto dos artistas”:

Nesta entrada do terceiro ciclo, temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que têm nos colocado frente a frente com a face humana das tecnologias. (2003, p. 27)

O ciberespaço abre “novos territórios da sensoridade e sensibilidade” possibilitando o surgimento de uma arte interativa, mediada pelo computador:

Não se trata apenas de que o artista crie ambientes de interação, de colaboração, de incorporação e de imersão para o usuário-receptor, ambientes que levam de roldão, misturando em trocas sucessivas emissor e receptor, e ampliam sobremaneira, com a sua condição mesmo das artes participativas. Trata-se também de se dar conta da complexidade, da semio e tecnodiversidades crescentes que resultam da hibridização inextricável dos meios para se produzir arte que hoje comprimem ao máximo a capacidade de informação e processamento em um espaço mínimo, [...], em pontos densos de tempos e espaços que oscilam entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, o

presente e o ausente, a matéria e sua virtualidade, a carne e seus espectros. (ibidem, p. 175)

Novas formas literárias emergem, apresentando, cada uma delas, suas especificidades. Segundo Antonio (s.d.), a compreensão das produções literárias na cibercultura só é possível “se tivermos como parâmetros de análise dos procedimentos que as suas dimensões nos mostram: artísticas (visual, cinética e sonora) e computacionais (meios digitais, hipertextualidade, interatividade, processo interativo e hipermedialidade)”.

A denominada “literatura eletrônica”, em seu âmbito geral, é definida por Katherine Hayles (2009, p. 21) como “obra com um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” e “é movida pelos motores da cultura contemporânea, especialmente jogos de computador, filmes, animações, artes digitais, desenho gráfico e cultura visual eletrônica”.

Yoo (2007, apud KIRCHOF, 2009, p.49) sugere, de maneira didática, uma organização de cinco diferentes tipos de literatura eletrônica, a saber: literatura digitalizada, editoração colaborativa, escrita colaborativa, literatura hipertextual, literatura hipermediática.

A *literatura digitalizada* compreende os textos produzidos originalmente no formato tradicional que posteriormente, são digitalizados, e disponibilizados na rede, não havendo nenhuma transformação estrutural desses textos ao serem transmitidos no suporte digital. Uma das vantagens da literatura digitalizada é o armazenamento de obras raras e a distribuição gratuita, desde que sob respaldo legal. Um exemplo de distribuição legal dessas obras é o portal *Domínio Público* (www.dominiopublico.gov.br), de iniciativa governamental, que, de acordo com o Ministério da Educação¹, tem mais de 186 mil objetos cadastrados, compreendendo além de obras digitalizadas, som, imagem e vídeo.

A **editoração colaborativa** é um tipo de produção de textos a partir dos recursos eletrônicos, no entanto, permanecem com a mesma estrutura do livro impresso. Um exemplo é a produção e a distribuição de *e-books* que, embora produzidos a partir de

1 Dados disponíveis em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=108: o-portal-dominio-publico-vai-acabar&catid=124&Itemid=230](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=108:o-portal-dominio-publico-vai-acabar&catid=124&Itemid=230). Acesso: 30/03/13.

recursos eletrônicos, não abandonam a estrutura dos livros impressos. O site *Bookess* (<http://www.bookess.com/>), por exemplo, é uma rede social de publicação gratuita de e-books. Os e-books publicados podem ser lidos na tela ou podem ser comprados no formato impresso, por um preço ditado pelo autor.

A *escrita colaborativa* caracteriza-se pela produção de textos a partir das possibilidades interativas da internet, uma vez que são escritos conjuntamente por grupos, em redes sociais, blogs. São produções que mantêm os processos de composição inerentes ao livro impresso. Um exemplo de poema colaborativo é o site de Rodrigo Siqueira, “*Poesia Infinita*” (<http://www.insite.com.br/rodrigo/poet/infinito/>), em que a regra é cada verso ter uma sequência com o anterior, produzindo um movimento de encadeamento entre eles. Podemos compreender também nesta classificação as *fanfics*, produções veiculadas em sites, blogs, que exploram a produção de histórias paralelas para personagens e romances originais, a partir da regra geral de se manter aspectos da narrativa original. Um dos sites brasileiros de *fanfics* que se destacam é “*Floreios e Borrões*” (<http://fanfic.potterish.com/>) que explora a produção e divulgação de *fanfics* a partir da saga *Harry Potter*.

A *literatura hipertextual* explora a não-linearidade proporcionada pelos *links* e nós hipertextuais. O leitor navegador tem à disposição inúmeros caminhos para a leitura de um texto inicial que se torna múltiplo. A hipertextualidade configura-se pelos *links* à disposição do leitor, que, ao seguir certos caminhos em detrimento de outros, cria um percurso de leitura específico e acaba, simultaneamente, gerando um enredo próprio, que não seria o mesmo caso tivesse navegado por outros *links*. Um exemplo é o e-book *Ler e brincar* (AGUIAR et al., 2008) que traz a versão eletrônica/ hipertextual da narrativa *Tecelina*, de Glaucia de Souza (2007). O e-book hipertextual “*Tecelina*” (http://www.pucrs.br/edipucrs/leribrincar_narrativa/leribrincar_narrativa.swf) tem a organização dos *links* na estrutura narrativa de maneira labiríntica e ao mesmo tempo interrelacionada permitindo que todas as páginas fiquem ligadas umas às outras. Não há becos sem saída e cada leitura é única, no estabelecimento de causalidade dos fatos. Há uma harmonia dos elementos áudio-visuais e o texto verbal. A noção de interação por meio do cursor é um aspecto interessante uma vez que o formato SWF (em flash)

possibilita uma série ilimitada de tais interações, provocando a curiosidade e estabelecendo uma metalinguagem do ato de tecer histórias da protagonista com o leitor que caminha pelos caminhos do hipertexto tecendo a história que será lida.

E a *literatura hipermidiática* é baseada em recursos multimidiáticos (som, imagem, movimentos), que agregam diferentes linguagens, por meio da hibridização. Geralmente, também está associada à hipertextualidade.

A partir dessa classificação, é possível perceber a diversidade de formas literárias que se apresentam no ciberespaço. Dentre essas formas, abordamos neste artigo a denominada *poesia digital*, que seria um exemplo de *literatura hipermidiática*.

A poesia digital: uma breve apresentação

A *poesia digital* é um tipo de produção poética que não pode ocorrer no suporte impresso, pois necessita do computador e da *internet* tanto para sua produção quanto para a sua leitura, por utilizar HTML (*HyperText Markup Language, Linguagem de Marcação de Hipertexto*) e por se produzida por meio de softwares com extensão em *Flash* (.swf- *Shockwave Flash File*). É uma produção que apresenta elementos hipertextuais eletrônicos e lança mão da palavra, da imagem, do som e das relações de interatividade com o leitor. A poesia digital surge num contexto em que se agregam vários sistemas semióticos e que, embora pareça algo novo, muitas formas de produção poética anteriores já experimentavam tecer significados para além do nível semântico da linguagem, explorando as técnicas e os materiais disponíveis, de modo que a poesia ao lidar com elementos não-verbais, com a visualidade, com a plasticidade da palavra não é exclusividade do novo contexto cibercultural. Tomemos como exemplo as tendências poético-visuais de 300 a.C. no ocidente. O poeta Símius de Rodes criou um poema em forma de ovo, chamado de *O Ovo*, e trata do nascimento de Eros, deus do amor, a partir de um ovo primordial, o Caos.

ΣΙΜΙΟΤ

xv: 27

Κωτίλας
τῆ τοῦ ἀτρῖον νέον
πρόφρων δὲ θυμῷ δέξο' δὴ γὰρ ἀγνῶς
τὸ μὲν θεῶν ἐριβόας Ἑρμῆς εὐξέ κέρυξ
ἀνωγὲ δ' ἐκ μέτρον μονοβάμονος μέγαν πάροθ' ἀέξειν
θοῶς δ' ὑπερθεῖν ὄκα λέχρων φέρων νέματα ποδῶν σποραδῶν πίφασκεν
θοαῖς ἰὸ' αἰόλας νεβροῖς κῶλ' ἀλλάσσων ὀρειπόδων ἐλάφων τέκεσσι
πάσαι κραιπνοῖς ὑπὲρ αἰκρων ἔμεναι ποσὶ λόφων κατ' ἀρθμῆας ἔχρος τιθῆνας
καὶ τις ὠμόθυμος ἀμφίπαιλτον αἰψ' αὐδᾶν θῆρ ἐν κολπῷ δεξιόμενος θαλαμῶν μυχοιτάτῳ
καὶτ' ὄκα βοᾶς ἀκοῶν μεθέπων, ὄγ' ἄφαρ λάσσων νιφοβόλων ἀν' ὄρέων ἔσονται αἴγκος
ταῖσι δὴ δαίμων κλυτὰς ἴσα θοοὶς δονῶν ποσὶ πολυπλοκα μετιέε μέτρα μολπᾶς
ρίμφοι πετρόκοιτον ἐκλιπῶν ὄρουσ' εὐνάν, ματρὸς πλαγκτῶν μευόμενος βαλίας ἑλεῖν τέκος
βλαχαῖ δ' οἶων πολυβότων ἀν' ὄρέων νομῶν ἔβαν ταυνοφύρων ἐς ἀν' ἀντρα Νυμφῶν
ταὶ δ' ἀμβρότῳ πῶθω φίλας ματρὸς βύοντ' αἰψὸν μεθ' ἡμερόντεο μαζόν
ἔχει θέων . . . ταν παιναίον Πιερίων μονόδοιπον αὐδᾶν
ἀρῶν εἰς αἶκρον δεκάδ' ἰχνίων κόσμον νέμοντα ρυθμῶν
φῦλ' ἐς βροτῶν, ὑπὸ φίλας ἐλῶν πτεροῖσι ματρὸς
λίγειά μιν κάμ' ἴφι ματρὸς ᾠδῆς
Δωρῆας ἀνδρόνος
ματέρος

Figura 1 - Σίμιος de Rodes - O ovo (PAES, 1995)

Do mesmo poeta, há o poema *Asas de Eros e O Machado*, em que também se configuram forma, palavra, ritmo e poesia. E, na antiguidade grega, destacam-se ainda os poetas Julius Vestinus, Teócrito e Dosíadas de Creta (com seu poema *O altar*) que experimentaram em seus poemas a visualidade da palavra.

Na modernidade, novas técnicas foram surgindo, possibilitando novas formas de lidar com a linguagem e as artes. De acordo com Benjamin (2000), é Baudelaire quem sistematiza a relação do poema com os sons, ritmos e imagem, reconhecendo a atribulada novidade da vida moderna. A multidão representa, para Baudelaire, a massa dos passantes que circulam pelas calçadas das metrópoles modernas, tal como “é a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com os quais o poeta combate, nas ruas abandonadas, sua luta pela presa poética” (BENJAMIN, 2000, p. 46). A poesia moderna para Baudelaire é a possibilidade de transformar o grotesco, o artificial e feio, produto das grandes metrópoles em um caminho poético, crítico, a partir de uma “estética do feio”.

Mas é Mallarmé quem destaca o dado visual aprimorando a visualidade da letra e fazendo do branco do papel elemento significante, conferindo uma nova sintaxe espacial, para ele o poeta deve buscar na linguagem da poesia as suas armas. Seu poema “*Un*

coup de dés jamais n'abolira le hasard" (Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897, ano da sua primeira publicação na revista *Cosmópolis*), tem estrutura fragmentária que o poeta chamou de subdivisões prismáticas da Idéia, influenciado pela tipografia do jornal e pelas partituras musicais. A leitura em voz alta é, para Mallarmé, uma participação: a partir das diferenças que dá aos caracteres de imprensa, ele indica a entonação que deve ser dada à voz. Mallarmé vê as palavras como formas visuais, referindo-se a elas como imagens quando realiza seus movimentos dentro do poema. O livro é aproveitado por inteiro, na dupla página, o poema se movimenta regido pela disposição das palavras, pelos tipos gráficos e suas diferentes dimensões e pelos brancos da página. Desse modo, Mallarmé problematizou o texto poético como um gerador de sentidos sobrepostos, e não apenas um veículo de sentido, pois passa a ser um complexo significativo sobre a função referencial da linguagem.

O poema *Un coup de dés*, tido como marco da modernidade, abriu caminho para as primeiras vanguardas estéticas. Os "ismos" do século XIX resultaram em diversas tentativas de unir a poesia a outras artes, especialmente as visuais, motivados pelas descobertas científicas e pelas novidades tecnológicas. Sob a influência das vanguardas, a Poesia Concreta vê a linguagem como "qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)" (PINTO; PIGNATARI, 1975, p. 159). E a palavra passa a ser palavra-objeto:

A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem" – como disse Augusto de Campos. Desta forma, realiza-se a síntese crítica, isomórfica, da relação palavra-objeto: "jarro" é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como "o mar dentro do mar", de Baudelaire. Isomorfismo. (CAMPOS, 1975, p.66)

O isomorfismo concretista implica numa organização visual do texto que tende a criar uma estrutura que contém uma similaridade entre a materialidade do signo e a sua carga semântica. Assim, a palavra é explorada no seu som, na sua forma e no seu significado.

Décio Pignatari (1981), poeta concretista, afirma ser possível dizer que a função poética da linguagem se realiza na projeção do ícone sobre o símbolo, dos signos não-verbais sobre o código verbal. Desse modo, o ícone ou figura não é só entendido como operador semântico, gramatical ou morfogênico, mas também é operador visual. E em se tratando da poesia digital que herda essa plasticidade sonora, visual e semântica da palavra, defendida pela Poesia Concreta e pela poesia experimental, qual é a relação entre os elementos verbais e não-verbais?

A poesia digital, ao utilizar o hipertexto, permite que a palavra se torne um *link* na configuração do poema. A animação em *flash* permite que a palavra ganhe movimento, e a interface permite que o leitor a manuseie. São manipulações da palavra poética que somente no ciberespaço podem produzir significado, uma vez que no impresso, tais características não seriam possíveis. A palavra na poesia digital é imprescindível, pois é o eixo central da comunicação e está intimamente ligada aos elementos não-verbais do ciberespaço. Tomemos com exemplo o poema digital *Oraculum*.

O *oraculum*: uma análise

O poema digital *Oraculum*, disponível em: <http://www.arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/joeser.htm>, foi produzido pelos brasileiros Joesér Alvarez e Carlos Moreira. Segue, abaixo, uma imagem do poema capturada, como mero caráter ilustrativo.

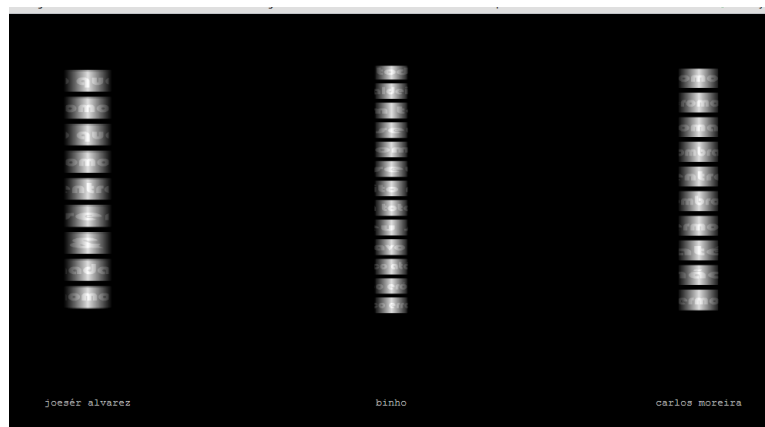
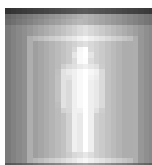


Figura 2. Imagem capturada do poema *Oraculum*

Em um fundo preto, são vistas três colunas compostas de várias rodas, ou peças, de aspecto metálico. A coluna central se mantém girando vagarosamente, sugerindo uma idéia de peso e as colunas laterais ficam estáticas. Cada peça “metálica” contém uma palavra e/ou pontuação necessária para constituir significado, as palavras fazem parte da peça. É necessário que o leitor encaminhe o cursor até cada peça para que a palavra esteja legível por completo. Na primeira coluna, podemos visualizar as seguintes palavras, ou, poderíamos dizer, os versos no poema: “*o que / fomos / o que / somos / entre / ser / & / nada: / homos*”. Na coluna central, ao levarmos o cursor sobre cada peça, as palavras desaparecem, porém é possível lê-las em movimento: “*toda / aldeia / tem / seu / tom / seu / mito / totem / seu / travo / atávico / erótico / errático*”. E na terceira coluna, visualizamos as seguintes palavras: “*somos / cromos /somos /sombras / entre / ombros / ermos / até / não / sermos*”.

Para ler as palavras da primeira coluna de peças metálicas, é preciso levar o cursor sobre cada peça para que esta gire juntamente com a palavra nela grafada. Mas, ao clicarmos sobre a peça, vemos que a palavra desaparece e dá lugar a esta imagem (em detalhe):



A imagem transforma-se em um símbolo feminino e depois novamente masculino, como se cada peça representasse um ser humano. Se considerarmos os versos que compõem esta primeira coluna, ser “homos” é o resultado do que fomos e o que somos em relação ao nosso passado e o nosso presente. Daí a grande importância do elemento sonoro neste poema. Ao abrirmos a página do poema, é possível ouvir um som pesado de máquina, um som industrial. Ao levarmos o cursor sobre cada peça da primeira coluna, é possível ouvir um som de vozes em tom grave, um som produzido pela entonação de vogais “o” e “e”, que parece se harmonizar ao som maquínico de fundo. A segunda coluna não possui essa “vida” sonora, ela não necessita do contato do cursor para girar, a

máquina a gira e giram as palavras: “*toda / aldeia / tem / seu / tom / seu / mito / totem / seu / travo / atávico / erótico / errático*”. Estes versos explicam os sons anteriores: toda aldeia tem o seu tom, o seu travo atávico, aquilo que impede o homem estabelecer uma relação com o passado no presente, e por isso é errático. Note-se a sonoridade dos versos desta coluna, em ritmo forte, criado pela aliteração do T. Na terceira coluna, vista como resultado das duas anteriores, conclui que: “*somos / cromos / somos / sombras / entre / ombros / ermos / até / não / sermos*”. “Somos cromossomos”, a essência genética do homem, que retoma a relação atávica do homem com a sua origem, com a Criação, mas que por erro em ter seu mito, seu totem, o homem torna-se só até não ser, até o seu fim (“somos cromossomos sombras”). Ao clicar nas peças desta última coluna as imagens que simbolizam o homem não aparecem como na primeira coluna. Nos versos da primeira e desta terceira coluna há assonância do “o” e “e”, como no som reproduzido quando “tocamos” as peças, e também há a aliteração de S, em caráter de profundidade e leveza que se distancia do tom pesado e ritmado da segunda coluna.

A construção do poema explora em um novo contexto e de uma nova maneira elementos da poética tradicional com elementos do universo digital, ou seja, elementos da tradição e elementos da contemporaneidade produzem novos sentidos além da relação temática entre o passado e o presente, entre a essência e a existência do homem no mundo cada vez mais envolto pelos mitos totens da tecnologia.

Considerações finais

A não-linearidade, a fragmentação, a efemeridade da criação artística correspondem aos efeitos da pós-modernização descritos por Rybalka (1991) como: automação, micro-tecnologias, declínio das formas tradicionais de trabalho, consumismo, papel das mídias, formação de sociedades multinacionais, descontrole, desmaterialização dos signos do antigo conhecimento. A tecnologia computacional, para a Santaella (2003), está recodificando as linguagens, as mídias, as formas de arte e estéticas anteriores, assim como criando suas próprias.

A poesia digital é um dessas formas. O poeta lança mão de novos recursos e tecnologias para suas produções, uma vez que a materialidade da arte é determinada

pelos meios técnicos e, sobretudo, no mundo contemporâneo, pelos meios tecnológicos utilizados na sua produção. Os poemas digitais são parte de um ambiente pós-moderno de mudanças sociais e tecnológicas, anunciadas, pelos poetas concretos, como transformadoras do mundo, em aberto na contemporaneidade pela maquinização da vida ou pela transformação social tecnológica informacional que carrega em si uma noção de progresso e de avanço a ser posta em dúvida.

A percepção de um poema que envolve a visualidade, a sonoridade, a hipertextualidade aumenta a dificuldade da própria percepção. Esse é o processo de desestruturação que a própria arte causa:

O fim da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma "percepção particular do objeto"; isto explica o uso poético dos arcaísmos, a dificuldade e obscuridade das criações artísticas que apresentam pela primeira vez, a um público não adestrado, as próprias violações rítmicas que a arte põe em ação no momento mesmo em que parece eleger suas regras áureas. (ECO, 1982, p. 224)

Trata-se do efeito de estranhamento produzido a partir de vários modos que vão além das "regras áureas" da tradição logocêntrica. Portanto, a "percepção particular do objeto" só se dá, em tempos de textualidades digitais, por um multi(olhar) sobre os sistemas de *representação* coordenados no tempo e no espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO, Jorge Luiz. *Tecno-arte-poesia: análises de procedimentos*. Revista Interact – Interfaces, Ed.15. Disponível em: <http://www.interact.com.pt/pt/ed_15/interfaces/tecno-arte-poesia>. Acesso em: 10/2012.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2.ed. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva: 1974.

_____. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

ECO, Umberto. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4 ed. Tomaz Tadeu da Silva e Quacira Lopes Louro (trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HAYLES, Katherine. *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário*. Trad. Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. São Paulo: Global, 2009.

KIRCHOF, Edgar Roberto. O desaparecimento do autor nas tramas da literatura digital: uma reflexão foucaultiana. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 34, n. 56, p. 47-63, jan./ jun. 2009.

Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/962/683>. Acesso em: 05/2012.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

McLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

PIGNATARI, D.; PINTO, Luiz Angelo. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p.159-171.

_____. *Comunicação poética*. 3. ed. São Paulo: Editora Moraes, 1981.

POSTMAN, Neil. *Technopoly: the surrender of culture to technology*. Knopf, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

RYBALKA, Michel. *O Pós-modernismo e a Literatura*. Trad. Adalberto de Oliveira Souza. Washington University, St. Louis, 1991 (manuscrito).

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SÍMIAS. Ovo. In: *Poemas da Antologia Grega ou Palatina: séculos VII a. C. a V d. C.* Seleção, tradução, notas e posfácio de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 42-43,108-109.

SOBRE AS AUTORAS

Kátia Caroline de Matia possui graduação em Letras Português/Inglês pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (Fecilcam/UNESPAR), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), na linha de pesquisa do Campo literário e a formação de leitores. Atualmente é Tutora a Distância do curso de Letras Português/Inglês - modalidade a distância - da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Mirian Hisae Yaegashi Zappone possui graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1988), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2001). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, letramento literário, literatura infanto-juvenil brasileira e educação literária.