

# Diálogos

Revista de Estudos da Modernidade e da Contemporaneidade  
Publicação Semestral do Curso de Letras da Faculdade São  
Bernardo - N.º 1 - janeiro/junho-2006 ISSN: 1980-3060.  
São Bernardo do Campo - SP - Brasil

Dois estudos que abordam questões da contemporaneidade artística : **Cimara Salmazo Brabo** estuda as implicações semióticas na transposição de Macunaíma para a Dança em: **Expressões em Macunaíma: Da Escrita À Dança**; **Cristina de Fátima Lourenço Marques** estuda as relações entre a poesia visual portuguesa e o concretismo brasileiro em: **O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa**.

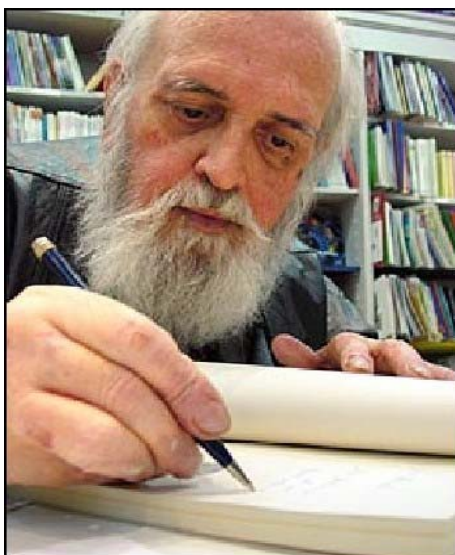
Dois artigos discutem a questão das novas tecnologias e sua inserção no espaço literário e cultural:  
**Produção de Sentido no Hipertexto**-por **Sandra da Silva Mitherhofer**;  
**Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias**-por: **Sônia Melchiori Galvão Gatto**.

*Haroldo de Campos autografando*

**Leia nesse número de Diálogos dois artigos acerca da obra de Haroldo de Campos:**

☞ **Crisantempo: A Parafísica de um Tesseract Poético**  
de **Jayro Luna**

☞ **Haroldo de Campos (Neo)baroco**  
de **Sônia Melchiori Galvão Gatto**



**Expediente**

Revista Diálogos

é uma publicação semestral do Curso de Letras da  
Faculdade São Bernardo do Campo.

Revista On-Line

Rua Américo Brasiliense, 449

São Bernardo do Campo—SP

Fone: 11-4335-4875

Secretaria da faculdade:

0800-193277

E-mail: [fasb@facsabernardo.com.br](mailto:fasb@facsabernardo.com.br)  
[dialogos@facsabernardo.com.br](mailto:dialogos@facsabernardo.com.br)

**AOS COLABORADORES:**

A Revista Diálogos aceita proposta de artigos, mas todas as colaborações não encomendadas são submetidas ao conselho editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. O Conselho editorial reserva o direito de sugerir ao autor modificações de forma, com o objetivo de adequar os artigos às dimensões da revista ou ao seu padrão editorial e gráfico. A publicação de um artigo não exprime endosso do Conselho e todas as afirmações feitas pelo autor.

**INSTRUÇÕES AOS COLABORADORES**

para o envio de artigos para publicação  
na Revista Diálogos:

1. Os artigos devem ser apresentados em laudas de vinte linhas de 70 toques, os textos devem ser acompanhados de cópia em disquete flexível (3,5") de computador padrão IBM PC ou compatível, utilizando um programa de edição de textos compatível com o formato extensão ".doc" ou ".rtf" ou ainda ".txt"
2. O texto deve ser digitado em fonte Arial 10 em espaço duplo;
3. Gráficos, tabelas e figuras devem ser compatíveis com formato ".xls" para gráficos e tabelas e formato ".pps" ou ".jpg" para figuras.
3. As referências bibliográficas devem ser incluídas em notas de rodapé ou em notas de final de texto e redigidas conforme padrão das normas da ABNT.
4. Com o artigo deve ser enviado resumo, com até dez linhas, relação de palavras-chave para efeito de classificação bibliográfica e breve informação curricular do autor
5. Os Artigos podem ser enviados por e-mail ou para o endereço da Faculdade São Bernardo do Campo.

**Revista Diálogos**

**Publicação**

**semestral**

**do Curso de Letras  
Faculdade de São Bernardo  
do Campo**

ISSN: 1980-3060

**Editora Chefe**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia Melchiori

Galvão Gatto

[lasgatto@uol.com.br](mailto:lasgatto@uol.com.br)

**Comissão Editorial**

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Eloísa Cerdán D. Barbieri

Prof. Ms. Gessamy Aparecida de

Almeida - Prof. Dr. Jairo N. Luna

[jayrus@uol.com.br](mailto:jayrus@uol.com.br) - Prof. Ms. Helba

Carvalho-augustomatraga@yahoo.com

Prof. Dr. Pablo Gasparini - Prof. Dr.

Ricardo Baptista Madeira -

[ricardo\\_madeira@terra.com.br](mailto:ricardo_madeira@terra.com.br)

**Conselho Consultivo**

Prof.Dr. Biaggio D'Angelo, Univ.

Católica do Peru,

Prof. Dr. Jairo Nogueira Luna,

FASB, São Paulo - Prof. Dr. José

Amalio de Pinheiro Branco, PUC,

São Paulo - Prof. Dr.<sup>a</sup> Irene

Machado, PUC, São Paulo - Prof.

Dr. Pablo Gasparini, FASB, São

Paulo - Prof. Dr. Raul Püschel,

UNIFIEO, São Paulo - Prof. Dr.

Ricardo Baptista Madeira, FASB,

São Paulo - Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sonia

Melchiori Galvão Gatto, FASB,

São Paulo

**Projeto gráfico**

Prof. Jayro Luna, FASB, São

Paulo [jayrus@uol.com.br](mailto:jayrus@uol.com.br)



## **Sumário**

1. Editorial	4
2. Crisantempo: A Parafísica dum Tesseract Poético Jayro Luna	5
3. Haroldo de Campos (Neo) Barroco Sonia Melchiori Galvão Gatto	18
4. O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa Cristina de Fátima Lourenço Marques	28
5. Produção de Sentido no Hipertexto Sandra Maria Mitherhofer	40
6. Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias: Leitura e Produção Sonia Melchiori Galvão Gatto	47
7. Expressões em Macunaíma: Da Escrita à Dança Cimara Salmazo Brabo	68

## *Diálogos*

### **EDITORIAL: Diálogos Interdisciplinares, Intertextuais e Intersemióticos.**

A **Revista Diálogos** surge para expressar o ponto de vista do grupo de estudos do *Curso de Letras da Faculdade São Bernardo do Campo*. Liderado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sônia Melchiori Galvão Gatto o grupo se constitui de professores e pesquisadores que têm uma visão contemporânea e moderna da Literatura, das Artes, da Cultura e da Sociedade, em especial a brasileira. Sediado no município de São Bernardo do Campo, este grupo de estudos, desenvolve variados projetos de pesquisa, buscando dentre outras coisas, criar uma linha de diálogo teórico e prático entre a região do ABC paulista e as demais regiões e micro-regiões do estado e do país com vistas a permitir o desenvolvimento sincrônico do pensamento contemporâneo nas suas especificidades locais e universais.

Superando dificuldades econômicas, políticas e gerenciais para manutenção deste veículo de comunicação, a presente edição se mostra desde já vitoriosa, galgando agora como necessidade veemente do projeto a periodicidade e a continuidade das publicações. Não será sem esforço que isso se cumprirá, porém, a abnegação e o intuito de manter o diálogo e a discussão das idéias norteiam esse mesmo esforço.

Nesse primeiro número, artigos de Jayro Luna, Címaro Salmazo, Cristina de Fátima Lourenço Marques, Sandra da Silva Mitherhofer e de Sônia Melchiori G. Gatto formam um panorama das áreas e intenções teóricas e práticas que dominam no momento as pesquisas e projetos que envolvem esta revista.

O Hipertexto, a poesia concreta de Haroldo de Campos, as novas tecnologias comunicacionais, a poesia concreta brasileira e portuguesa, as multilinguagens presentes em Macunaíma dão essa medida. Com destaque, a figura de Haroldo de Campos, poeta, crítico, ensaísta, tradutor se apresenta nesse primeiro número de Diálogos como símbolo das perspectivas dos estudos da contemporaneidade.

E assim, a cada número, um autor contemporâneo será o destaque. Por ora, esperamos contribuir para o diálogo polifônico e multidisciplinar do tempo presente.

Os Editores.

**CRISANTEMPO: A Parafísica dum Tesseract Poético**

**Jairo Nogueira Luna (Jayro Luna)**

Mestre em Literatura Brasileira pela FFLCH/USP

Doutor em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP

Professor de Literatura Portuguesa na Fac. São Bernardo e de  
Literatura Brasileira na Universidade Cruzeiro do Sul.

**Resumo:** Nesse artigo se analisa o livro de poesia *Crisantempo*, de Haroldo de Campos. Busca-se demonstrar a importância dos conhecimentos em física para a confecção e para a leitura dos poemas. Em Haroldo de Campos a física moderna é vista como a ciência que apresenta conceitos estranhos ao senso de comum referentes às noções de dimensão, tempo e espaço. Na poesia haroldiana esses novos conceitos são elementos que interferem no processo de composição poética, em que o que antes na sua poesia era definido como visualidade e concretismo, passa agora a ser parte integrante de um processo de superação da fisicalidade do signo lingüístico. Este é inserido num universo de visualidade poética que compreende uma virtualidade para além das possibilidades do olhar no mundo de três dimensões de espaço e uma de tempo.

**1. Introdução:**

*Crisantempo*, livro de poesias de Haroldo de Campos (Col. *Signos* 24, Ed. Perspectiva, 1998) é desses volumes que de imediato chama-nos a atenção pela beleza da produção gráfica bem como pelo fato de vir acompanhado de um cd em que o poeta declama 21 dos poemas do livro. Neste breve artigo pretendo de forma ousada para uns, descuidada para outros mostrar um dado que parece tem sido relegado ao segundo plano, que é a questão da associação entre poesia e física na poesia de Haroldo de Campos, e mostrar ainda, como essa relação é mais do que simples metáfora de uma bela maneira conotativa de tratar da poesia multicultural e plurissignificativa de Haroldo, quando, na verdade, acreditamos que a poesia de Haroldo de Campos constrói um universo em que o conhecimento da moderna física acerca de tempo, espaço, energia e matéria é transformado num conjunto de parâmetros para uma poética que supera a noção tradicional de linearidade e mais, a própria noção concretista – de que o poeta foi um dos fundadores – de visualidade.

O livro vem com 23 ilustrações. São fotos com tratamento que imita a descoloração das antigas fotos em preto e branco e compõem um ilustrativo panorama visual das múltiplas preocupações do poeta. Um poema visual japonês, uma gravura do Rei Davi, outra pintura retratando a tabuinha e o estilete da escrita da antiguidade greco-romana, uma pintura de Jan Van Eyck, o autor com Lady Bi (uma gata que com os olhos brilhantes faz uma analogia visual com os olhos do poeta, também bem abertos, insinuando a visão caçadora do felino que vê na escuridão) e uma foto de Carmen de Arruda Campos.

Sob o tópico das fotos gostaria de observar que a da capa – que se repete no frontispício, nas 21 seções de poemas e na abertura das notas com variações de luz – é a de um crisântemo num prato de porcelana decorada com motivos em xadrez e ornamentos de leve estilo barroco – alude à flor que representa o exótico e o orientalismo<sup>1</sup>. A ilustração é uma versão do poema “Parafísica”, que, conforme se lê na entrevista dada a Ricardo Araújo<sup>2</sup>, foi dedicado ao professor e físico Mário Schenberg. Na versão trabalhada para o livro de Ricardo Araújo a flor é substituída por uns círculos concêntricos azuis escuros com um ponto negro ao centro, sugerindo tanto a forma de uma galáxia quanto a provável existência de um buraco negro no seu centro. Nas duas versões vem inscrita a frase/lema: “No espaço curvo nasce um Crisantempo”. Índice já capital para desconfiarmos do quão importante os conceitos físicos modernos são para a poética de Haroldo.

## *2. Uma dimensão do Crisantempo em 1998 d.c.*

Affonso Ávila escreveu um artigo sobre a obra em questão de Haroldo para o jornal *Folha de São Paulo*, num estilo de paródia da escrita cultista barroca. Nesse artigo o crítico apresenta de imediato a Gregório de Matos como o grande poeta do passado que inicia a série poética em que, na visão de Affonso Ávila, colocam-se lado a lado o próprio Affonso Ávila, João Cabral e Haroldo de Campos. O crítico diz ser Haroldo um poeta que escreve de uma forma culterana que elevaria sua poesia ao nível de entendimento que exigiria um grande conhecimento de elementos próprios da poesia hermética, não tanto pela dificuldade em se obter informações a respeito dos elementos utilizados, mas principalmente pela diversidade e pela forma como essa diversidade é arranjada na obra<sup>3</sup>.

Além de citar um ecumenismo, Ávila aponta na poesia de Haroldo um certo amor cortês, típico do cancionero medieval, que

se expressa principalmente na seção “Cármina”, série de poemas que aludem à figura de Carmen.

Carlito Azevedo também escrevendo para o mesmo jornal, analisando a poesia de *Crisantempo*, aponta esta característica que transforma Haroldo num poeta de todos os lugares do mundo<sup>4</sup>.

Suzanna Kampff Lages anunciando num artigo o lançamento do livro em 13/09/1998 no *Estado de S.Paulo*, aponta também esta característica haroldiana de produzir uma poesia que interliga diversas culturas, destacando a autora que a vertente hebraica na poesia de Haroldo estaria em destaque. Poderíamos pensar numa espécie de poesia que reproduziria poeticamente a diáspora, só que não propriamente judaica, mas a diáspora da poesia brasileira pelo mundo, buscando numa volta no tempo algumas das raízes que formaram sua cultura: greco-latina, japonesa, americana, portuguesa e judaica<sup>5</sup>.

Régis Bonvicino é outro que analisando este livro de Haroldo de Campos aponta nessa poesia um caráter ecumênico relativo a essa integração de culturas numa dimensão que elide espaço e tempo<sup>6</sup>. O crítico ainda destaca na poesia haroldiana uma recuperação de aspectos formais que estavam presentes na poesia de João Cabral de Melo Neto, principalmente os elementos de caráter metalingüísticos, porém, parece-nos que tal destaque cabralino não deve ser colocado como característica de primeiro plano na obra de Haroldo de Campos, creio mesmo que na poesia haroldiana esses elementos que o ligam à poética cabralina também permite com que pensemos em Mallarmé, em Ezra Pound, em E.E.Cummings, que parecem estar mais referenciados nos poemas do que o poeta de “Psicologia da Composição” e “Antiode”.

Para Aurora Fornoni Bernardini a poesia multiculturalista, ecumênica, de viagens entre culturas de Haroldo de Campos pode ser comparada à viagem de Dante pelo mundo espiritual<sup>7</sup>.

O que quero observar é que a poesia de Haroldo tem esse aspecto multiculturalista, transcultural, tem essas ligações espaciais e temporais com outros poetas e poéticas de um modo que não é apenas a necessidade totalizante de um poeta que se queira detentor de uma cosmologia do verso, mas é também fruto, creio – por estranho que possa parecer – desenvolvimento das proposições verbovocovisuais<sup>8</sup> da poesia concreta, muito embora, tenhamos a clara impressão de que Haroldo agora reduz suas pesquisas de palavras explorando o branco da página a algumas escolhas de elementos tipográficos – como no poema “Anaflor” da seção “gatimanhas e felinuras” de *Crisantempo* -, ou ainda, a utilização de alguns ícones tipográficos ao lado dos grafemas – como no poema

“Satirália: Roque à maneira dos Titãs” da seção “Xênias: finezas e grossuras” -, e em raros momentos utilizando-se de uma disposição que quebra com a linearidade discursiva da escrita ocidental – como o poema “do zenrikushu compilado pelo monge eicho” da seção “zen” em que a leitura se faz na vertical como a escrita ideográfica. Pois minha hipótese é de que existe mais ainda, o poeta não abandona o tópico da espacialidade na página pelo verso mas sim, passando a um novo grau da concepção de espacialidade e visualidade chegamos à poesia que ora se apresenta em *Crisantempo*, mas que já vem nesse tom em *A Educação dos Cinco Sentidos* e que se insinuava em *Signantia Quase Coelum*.

### *3. O Espaço Curvo:*

Em entrevista dada a Ricardo Araújo e publicada no livro *Poesia Visual: Vídeo Poesia*<sup>2</sup>, Haroldo de Campos respondendo à pergunta sobre o poema “Parafísica” explica-nos o sentido do título bem como o fato do poema ser dedicado a Mário Schenberg:

“Bem, o meu poema “Parafísica” procura metaforizar uma das idéias mais fecundas do professor Schenberg: a de que uma das dimensões da física do futuro estaria em explorar outros aspectos, ligadas à psicologia e à biologia. Dessa forma, a física daria aquele salto que a química já deu, mas que no entanto no campo da física ainda não tinha ocorrido, abrangendo áreas de matérias que estão no domínio da chamada ‘parapsicologia’. Esta, para Mário Schenberg, não era bem ‘parapsicologia’, mas sim uma ‘parafísica’, ou seja, fenômenos não matéricos, da ordem da materialidade, que nada têm de transcendentais, ou espiritualistas, e que poderiam ser campo de uma série de pesquisas ligadas à física, em especial à Física Quântica.”

As relações entre literatura e ciência em muitos momentos da história estiveram em pauta. Tais relações não se deram somente numa direção de mão única, mas foi um comércio recíproco de idéias e conceitos, que mesmo nos campos mais distintos ocorreram transformações analógicas desses conceitos numa área na outra. Assim, por exemplo, durante o chamado realismo do século XIX eram nítidas as influências de Ernest Renan e Augusto Comte tanto na ciência quanto na literatura. Se voltarmos mais no tempo, podemos encontrar no maneirismo e no barroco a arena em que teocentrismo e antropocentrismo debatem-



se no espírito do artista de modo que tanto um como outro saem modificados do infausto litígio. No nosso século, já no começo, se observarmos o Futurismo, veremos artistas maravilhando-se com a tecnologia, a mecânica, a eletricidade. Um livro recente de divulgação científica, do professor de física teórica do *City College* de *New York*, Michio Kaku<sup>10</sup>, em determinado capítulo busca demonstrar como uma consciência de percepção do mundo desenvolve-se conjuntamente tanto na arte quanto na ciência:

“Os anos de 1890 a 1910 podem ser considerados os Anos de Ouro da Quarta Dimensão. Foi a época em que as idéias originadas por Gauss e Riemann permearam os círculos literários, a vanguarda e os pensamentos do público em geral, afetando tendências na arte, literatura e filosofia. (...)

Os pintores abstratos tentaram não só visualizar os rostos das pessoas como se pintados por um ser quadridimensional, como também tratar o tempo como a quarta dimensão. Na pintura *Nu descendo uma escada* de Marcel Duchamp, vemos a representação borrada de uma mulher, com um número infinito de imagens superpostas ao longo do tempo à medida que ela desce as escadas. É assim que uma pessoa quadridimensional perceberia as pessoas, vendo todas as seqüências de tempo simultaneamente caso o tempo fosse a quarta dimensão.”

(KAKU, Michio. *Hiperespaço*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. p. 81 – 84)

Hoje livros de divulgação científica com razoável freqüência disputam a lista dos mais vendidos, como foram os casos de *Uma Breve História do Tempo*, de Stephen Hawking; *O Romance da Ciência*, de Carl Sagan ou *O Universo Inflacionário*, de Alan H. Guth. No Brasil temos até um autor nacional destacando-se nessa área: Marcelo Gleiser, *Retalhos Cósmicos*. Nesses livros o autor leigo pode tomar contato com os conceitos que estão sendo discutidos na ciência moderna. De como nossas concepções usuais de realidade, matéria, tempo, causalidade, energia estão sendo abaladas pelos recentes experimentos e teorias do campo da física quântica e da relatividade. Michio Kaku, por exemplo, expõe sobre uma das mais polêmicas e promissoras teorias físicas, a das supercordas, supostas fibras cuja existência só é concebível num universo *n* dimensional, que através de suas vibrações causariam no nosso universo tridimensional de espaço efeitos que para nós seriam

entendidos como sendo as partículas subatômicas que compõem a matéria. Sobre as relações da física com a “parapsicologia”, digo, “parafísica” basta lembrar dos livros de Fritjof Capra, como *O Ponto de Mutação* ou ainda *O Tao da Física*.

Pois muito bem, feita essa digressão pelo campo editorial dos livros de divulgação científica, cuja intenção é demonstrar como a ciência moderna tem se tornado um campo fértil de discussões sobre nossa percepção de mundo e de como é relativamente fácil tomar contato com tais discussões hoje em dia, podemos ousar um pouco, e tentar encontrar se tais conceitos podem estar sendo utilizados pela arte, literatura, poesia... Se isto representa alguma modificação na concepção estrutural da obra e que reflexos e modificações tem causado. Creio que a poesia de Haroldo de Campos é exemplar para essa demonstração.

Haroldo de Campos, na referida entrevista a Ricardo Araújo, observa que a versão do poema em vídeo, resultado do trabalho conjunto com o entrevistador, permite ver o poema como “uma espécie de buraco negro” em que “nasce uma flor-espaco-temporal” que é o “‘crisantempo’: flor que não existe em nenhum livro de botânica, mas que passa a existir agora no imaginário da poesia brasileira.” Mais adiante, o poeta fala da sua preocupação em ter conseguido colocar no poema o rigor “da Engenharia, da Física”.

“Parafísica” é um poema visual, está ligado aos conceitos da poética concretista. É um poema verbocovisual na melhor acepção da palavra, daquele Concretismo que quando decretava o fim do ciclo histórico do verso imaginava uma poesia que dispusesse de todas as possibilidades do universo tridimensional, mesmo que em princípio – a página do livro – fosse bidimensional. Lembremos das experiências de Augusto de Campos e Julio Plaza em *Poemóviles*, em que as palavras saltavam das páginas como aqueles castelinhos de livros infantis.

Uma das obras mais citadas pelos físicos para explicar como seria um universo que tivesse mais dimensões do que três de espaço e uma de tempo é um obscuro livro de literatura: *Flatland: A Romance of Many Dimensions by a Square*, do clérigo Edwin Abbot, 1884, então diretor do *City of London School*. Resumidamente a obra trata de um mundo imaginário – *Flatland* –, em que só existem duas dimensões de espaço. Portanto lá tudo é literalmente chato, isto é plano, sem volume. Nesse mundo, um indivíduo chamado Mr. Square tenta explicar aos outros seres daquele lugar uma estranha experiência que lhe ocorrera: Recebera a visita de uma espécie de entidade, Sr. Sphere, ser de difícil percepção pois ele mudava de forma continuamente, desaparecia sem explicação de sua vista e

aparecia como que por encanto em outro lugar. O Sr. Sphere mostrava a Mr. Square por meio de experimentos indiretos que existiam mais do que duas dimensões, coisa inconcebível para um ser de *Flatland*. Esses desaparecimentos e aparições misteriosas só poderiam ser explicados fisicamente através de uma dimensão adicional e O Sr. Sphere chega a levar Mr. Square para *Spaceland*, um mundo tridimensional. O problema é que Mr. Square só consegue ver bidimensionalmente e tudo o que ele vê em *Spaceland* são círculos, quadrados, retângulos e formas irregulares que surgem e desaparecem num ritmo frenético à sua volta. Voltando à *Flatland* ao contar o ocorrido, Mr. Square é encarcerado e considerado um louco, termina assim em tom pessimista a obra do clérigo Abbot.

Para nós, é semelhante à tentativa de perceber um universo que contenha mais do que as três dimensões de espaço que naturalmente percebemos. Mas a verdade é que a física tem diante de si, nos últimos tempos, uma série de ocorrências experimentais que são de difícil compreensão a menos que se admita a existência de dimensões adicionais, como é o caso da chamada “não-localidade”, ou do estranho fenômeno que liga duas partículas distantes no espaço sem nenhum motivo aparente ou qualquer causa que obedeça a racionalidade cartesiana e euclidiana.

A chamada curvatura do espaço, idéia que fora proposta por Einstein, teve confirmação experimental na análise do desvio que a luz de uma estrela distante sofre ao passar próxima a outra estrela antes de chegar até nós. Os corpos de grande massa têm a capacidade de curvar o espaço e essa é uma das explicações para uma série de efeitos gravitacionais. O buraco negro seria uma região do espaço em que a densidade é tal, fruto de uma estrela em colapso, que o espaço seria curvado de tal modo que perfuraria nossa tridimensionalidade.

O Concretismo, numa analogia com a bidimensionalidade de *Flatland*, é a tentativa de Sr. Sphere em fazer poesia no mundo de Mr. Square, tentando demonstrar aos poetas da linearidade o fim do ciclo histórico do verso. Os melhores resultados em termos dimensionais são conseguidos através da tela do vídeo, do computador, ou de coisas como a holografia e os poemas em papel, tridimensionais, de *Poemóviles*. Quando da comemoração dos trinta anos do Concretismo, a própria tríade fundadora do movimento – Os Campos e Pignatari – encaravam que agora era o Concretismo quem tinha encerrado o seu ciclo histórico. E enquanto Haroldo versificava, isto é, fazia versos; Augusto traduzia sonetos ingleses e

franceses e Pignatari enveredava pela prosa, a crítica e os tipógrafos enfim puderam achar que estariam agora mais aliviados.

#### 4. Os Cubos de Hinton e a poesia de Haroldo:

Quem já teve a oportunidade de ver a obra *Christus Hiper cubus* de Salvador Dali deve ter notado que a cruz sobre a qual Cristo está crucificado é formada por seis cubos. O hipercubo ou cubo de Hinton – este nome é devido a Charles Howard Hinton, seu idealizador, no final do século XIX -, é um cubo de um universo de mais de três dimensões de espaço, que para ser visualizado no nosso, tridimensional, é desdobrado em seis cubos. Analogamente, em *Flatland*, se o Sr. Sphere quisesse demonstrar a existência do cubo tridimensional ele o desdobraria em seis quadrados planos, ao remontar o cubo os habitantes de *Flatland* veriam os quadrados desaparecerem uns dentro dos outros de tal modo que só sobrasse um quadrado. Assim é para nós, se os seis cubos são remontados num hipercubo, veremos eles desaparecerem até ficar só um cubo. Hinton cunhou o nome *tesseract* para o hipercubo desdobrado.

Em *A Educação dos Cinco Sentidos*, o último poema do livro é “Hieróglifo para Mário Schenberg”. Em que a certa altura se lê: “na estante de Mário / física e poesia coexistem / como as asas de um pássaro - / espaço curvo - / colhidas pela têmpera absoluta de volpi.” O final do poema serve para demonstrar o que queremos em relação a poesia atual de Haroldo de Campos: “e logo se resolve numa flor de lótus / de onde / - só visível quando nos damos conta - / um bodisatva nos dirige seu olhar transfinito”. A poesia haroldiana reconhece que existem coisas que não são visíveis completamente, ou visíveis em sua inteireza no nosso mundo, daí a referência ao olhar “transfinito” de um avatar, de um quase Buda. O hieróglifo em questão não é visualizado, está em outra dimensão, só pode ser mencionado, citado no poema.

A poesia de *Crisantempo* é como se fosse a tentativa de tratar de uma poética que elide tempo e espaço, e que para tal união é preciso transgredir os limites dimensionais de nosso universo. No poema “a oniroteca do wladyslaw” da seção “ut pictura” lemos: “na pintura de anatól wladyslaw / um gato azul / sonha universos geométricos / habitados por rosas vermelhas”.

Se atentarmos para a ilustração da página 2 do livro, na qual Haroldo se deixa fotografar em seu escritório, sentado entre livros e papéis, tendo próximo a companhia da gata Lady Bi, entenderemos melhor essa metáfora dos “universos geométricos / habitados por rosas vermelhas”. Haroldo de Campos produz a

poesia transcultural, eclética, ecumênica não apenas por opção de uma poesia cosmopolita, mas, mais que isso, por acreditar que a poesia é uma das portas para uma nova cosmologia do ser humano, uma crença de que a poesia possa dar-nos como os tesseracts – hipercubos desdobrados – ao menos o espectro de um universo que supera os limites de tempo e espaço cartesianos. Daí porque não entendo esta poesia de Haroldo em *Crisantempo* como algo diverso das propostas concretistas das décadas de 60 e 70. Vejo sim uma poesia que busca um outro grau de visualidade, um grau acima de nossas possibilidades de visualização tridimensionais, e nessa busca não é concebível a utilização do espaço em branco da página como se fazia no Concretismo, é preciso expor os hiperpoemas (analogia com hipercubos) de forma desdobrada para que possamos perceber suas possibilidades transgressivas. Trata-se de um *upgrade* da *verbovocovisualidade* agora buscando hiperespaço da parafísica numa parapoesia. Nesse desdobramento dos hiperpoemas temos uma seqüência de linossignos que são as faces inseríveis dos hiperpoemas na bidimensionalidade da página.

No citado “oniroteca do wladyslaw” a palavra do título, assim como várias outras montagens de Haroldo, são mais do que simples *portmanteau*, são compositos que tentam mostrar-nos uma possibilidade para além da visualidade óbvia. Assim se “oniroteca” seria a biblioteca de sonhos – matéria por si só não catalogável em sua plenitude no nosso mundo – é sabido psicanaliticamente que o discurso narrativo sobre um sonho já não é o sonho -, “satirália”, palavra que dá título ao poema da página 159 e que carrega o subtítulo “roque à maneira dos titãs” é a sátira elevada a uma outra dimensão, é sátira da tropicália: “olhe no olho o / tufão / o que importa é não / perder o / tesão.”

Em *Crisantempo* as referências usuais do paideuma concretista se mantêm: Mallarmé – que acaba por dar motivo a uma série de poemas com o tópico da tumba, afinal quando os concretos traduziram o poeta francês, recuperaram o simbolista brasileiro Maranhão Sobrinho e o seu “Interlunar”, e Erthos Albino, que utilizou ainda os primitivos recursos da computação daquela década de 70, compôs o “Le Tombeau de Mallarmé”, criando assim uma esfera aurática sobre a tumba do poeta francês. Em *Crisantempo* Haroldo compõe “inscrição para o túmulo no ar”; “para um tombeau de severo sarduy”; “túmulo de fenollosa”; “túmulo em gichu-ji”, além dos mallarmeios em “brinde (mallarmeano) a vaskop popa” e “um lance de godardos”. Ezra Pound, outro nome titular desse paideuma, é lançado aos infernos na página 83: “o velho ez /

já fantasma de si mesmo // e em tanta danação / quanto fulgor de paraíso”.

A seqüência de poemas “catuliana” de “latinórios” é outro exemplo dessa poesia que busca a transdimensionalidade. Os títulos todos são frases em latim, cuja seqüência sugerem fragmentos de um supratexto, um hipertexto. A escrita gnoseológica hebraica, que funde números e letras no mesmo elemento gráfico – razão da numerologia cabalística – é recuperada na referência à tradução do gênesis de Haroldo de Campos por meio dos “poemas qoheléticos”. No “poema qohelético 1” lê-se: “queimou-se a mão / desfigurou-se a escrita / na queimadura deformou-se o rosto / fechou-se-me o horizonte”. Essa escrita desfigurada ainda tenta mostrar-nos o que não se pode ver, o que não é definível em tempo e espaço de modo comum. Por isso Haroldo reúne num mesmo poema referências a poetas e poesias diferentes em época e lugar. São elementos escolhidos a dedo para comporem um painel de uma consciência que vê a experiência humana como a busca da transcendência.

A física moderna sabe hoje que não poderemos ir às estrelas – nem mesmo as mais próximas – se não vencermos as barreiras das dimensões espaciais, daí o chamado efeito de dobra ou ainda os *wormholes*. A poesia de Haroldo é toda feita de dobras de espaço e tempo e os poemas ligam-se entre si numa rede de “buracos de minhoca”, como é o caso do poema “diana caçadora”: “agora resta ver / (mas é preciso saber ver) / como o arco da deusa caçadora / por um triz / não lhe toca - / *trivia ride le ninfe etterne* / a escorreita / (divinal) bundinha”, que nos remete à “baladetta à moda toscana” de *A Educação dos Cinco Sentidos*, poema de ritmo latino que chegou a ser cantarolado por Haroldo e Péricles Cavalcanti acompanhando-se de violão no documentário da Tv Cultura, “Poetas de Campos e Espaços”. Ali Diana, se ouvisse, reboalaria faceiramente a bundinha.

Como aponta E.M. de Melo e Castro:

“A pressão das formas propõe-nos, assim, de um modo não unívoco, uma polarização em forma e antiforma, mesmo de matéria e antimatéria, não possivelmente coincidentes, mas propondo uma abertura e uma fluidez das suas próprias dimensões desagregadas numa estrutura energética.”

(MELO E CASTRO, E.M. de. *O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos*. São Paulo, EDUSP, 1993. p.22)

A poesia de Haroldo trabalha essa desagregação da matéria em razão de uma energização do universo. A entropia, medida do caos, é transformada em portal de uma nova dimensão. O que lemos como versos curtos sobre temas variados são as faces que podemos entrever para a partir delas, em nossas mentes, ouvir a sinfonia do cosmos. O que Bach fazia com os números antes de compor suas peças.

O poema “paideuma” é outro exemplar para essa nossa tese: “o cenáculo branco / recompõe em triângulos e esquadros / - claridade hermética - / sua mobília suprematista: / grécia em curitiba”. Aqui a antiguidade helênica junta-se à modernidade semitropical da capital paranaense do mesmo modo que o cenáculo recompõe figuras geométricas ou do mesmo modo que um tesseract pode ser transformado num hipercubo, ou seja, vencendo os limites do tempo e do espaço. Lembremos de “Grécia Tropical” poema de 1974 de Haroldo: “sagrada / mellikhómeide / melicanora // Safo / Sápθοι / gal.”

Vejo Haroldo de Campos como aquele misterioso velhinho do final do filme *2001: Odisséia no Espaço* de Kubrick. Espécie de *elder* dos limites do universo, demônio de Maxwell que separa as partículas entre a realidade a virtualidade, ou ainda, um Sr. Sphere. Vejamos, p.ex., e para encerrar os versos iniciais do poema “a revolta dos objetos”:

“os objetos se revoltam  
assaltam os postigos do ar  
saltam dos encerros de  
sólita (sólida) matéria”.

Tais objetos são os poemas. Só agora a física descobriu que a matéria é feita de quase-nada e que o tempo é uma dimensão plástica, para estas coisas a poesia já possuía os recursos materiais para perceber desde tempos imemoriais... Haroldo numa viagem pela linguagem recupera-as em tempo e espaço.

#### BIBLIOGRAFIA:

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual – Video Poesia*. São Paulo, Perspectiva, col. Debates, vol. 275, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*. São Paulo, Perspectiva, col. Signos 24, 1998.

CASTRO, E.M. de Melo e. *O Fim Visual do Século XX*. Organização de Nádya Battella Gotlib. São Paulo, Edusp, 1993.

KAKU, Michio. *Hiperespaço: Uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000

Notas:

1. “Do grego *krysanthemon*, pelo latim *chrysanthemum*. Gênero de plantas nativas do Extremo Oriente, da família das compostas, que originou numerosas e belas variedades ornamentais, de que há cerca de 200 espécies.” (*Enciclopédia Larousse Cultural*).

2. Em: *Poesia Visual, Vídeo Poesia*. São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 82: “De modo que nada melhor, quando fazemos uma experiência de computação gráfica, eu possa oferecer aos seus amigos do LSI [o poeta responde ao autor do livro], da escola Politécnica, um poema dedicado à memória do professor Mario Schenberg.”

3. “*Crisantempo* é livro ecumênico em seu porte paradoxalmente conciso de amplitudes, livro de intercorrentes fusos poéticos, livro capaz de fundir e confundir parabólicas e satélites, desorientador de observatórios meteorológicos. Sua previsão de tempo-ritmo, cadência, pêndulo de entropias convergentes súbito perturbadas pelas interferências do ruído, pois o humano, o húmus do homem, a presentidade, o tumulto do sangue quente da rua e dos divisores de rumo, a insubordinação do sentimento à injustiça ‘o anjo esquerdo da história’, quebrando a justeza ática inerente ao verso haroldiano, são fenômenos no caso semanticamente incontroláveis de um ‘el niño’ desarticulador de climas temperados e lavouras planejadas.” (ÁVILA, Affonso. “Culminância e Amor Cortês” em: *Folha de S.Paulo*, 14/11/98).

4. “Essas viagens pelo espaço curvo da literatura mundial realizam o desejo de Goethe, um dos autores mais citados no livro, de ver a poesia erguer o olhar para “além do círculo estreito” da idéia de literatura nacional. No tempo cinza, tempo em crise, mas tempo em Flor de “Crisantempo”, nasce um espaço democrático.” (AZEVEDO, Carlito. “O Espaço Curvo da Poesia” em: *Folha de S.Paulo*, 27/09/98)

5. “Dentre eles, talvez o maior e mais extenso, é uma dupla viagem: mergulho na própria tradição - profundo Ocidente e a aventura do desconhecido - longínquo Oriente. Entre esses extremos, uma mediação, quase uma censura - possível virada, resflego: a vivência de Jerusalém e a passagem - como poeta e tradutor - por uma literatura que se faz, hoje como ontem, numa língua desde sempre inspirada, o hebraico.” (LAGES, Suzanna Kampf. “Haroldo de Campos busca ética da forma na literatura” em: *O Estado de S.Paulo*, 13/09/98).

6. “*Crisantempo* é seqüência de seu livro anterior (para mim, até aqui, seu ponto mais alto), *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985). E reexplora temas



recorrentes em toda sua obra: leituras, metalinguagem e viagens. O verso curto é, igualmente, em *Crisantempo*, retomada direta das técnicas patenteadas por João Cabral de Melo Neto em 'Psicologia da Composição' e 'Antiode', ambos de 1947. Cabral : '...Venha, mais fácil e/ portátil na memória,/ o poema, flor no/ colete da lembrança...'. (BONVICINO, Régis. "Crisantempo" em: *Websitepessoal* de Régis Bonvicino, <http://sites.uol.com.br/regist.>).

7. "Dantista e dantólogo contemporâneo, além da verificação pontual dos cânones retóricos, da descoberta de ligações em que se espelham dados da estrutura, além das interpretações gnosiológicas e das adaptações da sintaxe e da gramática, Haroldo de Campos, em sua tradução, efetua novas auscultações da "letra", até que ela libere uma tradução inédita, muitas vezes um 'tour de force', como no caso do exemplo de E. Pound." (BERNARDINI, Aurora Fornoni. "O Paraíso Transcultural" em: *Folha de S.Paulo*, 08/03/1998). Este artigo da Aurora Fornoni Bernardini não é propriamente sobre *Crisantempo*, mas sobre as traduções de Haroldo de Dante Alighieri, relançado no mesmo ano. Utilizamos aqui para demonstrar que o tópico da transculturalidade é uma constante na obra haroldiana.

8. Escrevo "verbovocovisualidade" e não "verbivocovisualidade", como fazem os concretos que inventaram o termo, por uma questão de preferência pessoal, parece-me que "verbo" é radical e portanto como em "verbo nominal", "verbômano" ou "verbosidade" parece melhor aplicado que "verbi" que aparece em português em palavras como "verbigeração", mas que parece ser derivada de "verbiagem", que vem do francês *verbiage*. De qualquer forma a escrita na forma adotada pelos concretos está consagrada e em nada modifica o sentido proposto escreve-la de uma forma ou da outra, opto pela divergência apenas para apontar a existência da variante.

9. São Paulo, Perspectiva, col.debates, vol.275, 1999.

10. *Hiperespaço*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. A primeira edição é inglesa: *Hyperspace: a scientific odyssey through parallel universes, time warps, and the 10th dimension*. Oxford University Press, 1994.

*Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco*  
**HAROLDO DE CAMPOS (NEO)BARROCO**

**Sonia Melchiori Galvão Gatto**

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP)  
Faculdade de São Bernardo do Campo (FASB)

**Um percurso barroco**

A primeira vez que as preocupações em torno do Barroco começaram a se delinear na ensaística de Haroldo de Campos, foi em seu artigo “A obra de arte aberta”, publicado originalmente em 03-07-1955. Esta reflexão surgiu de uma busca pelo estudo da estrutura de obras que não se limitavam à concepção linearista e fechada, tal qual Pierre Boulez denunciara em conversa com Décio Pignatari, apontando para uma “concepção da *obra de arte aberta*, como um ‘barroco moderno’.” (Campos, Campos e Pignatari: 1955, 33).

Alguns matizes sobre o tema ainda surgiram em “A poesia concreta e a realidade nacional”, de 1962. Uma obra fulcral, contudo, que determina os caminhos sincrônicos do autor, surge na busca da elaboração de uma revisão do cânone literário por meio de uma visada sincrônica. Refiro-me a *Re/Visão de Sousândrade*, de 1964, que aponta para “Poética sincrônica”, de 1967 -cujo pretexto derridiano alia-se à proposta jakobsoniana-, e “Texto e História”.

Em 1971, a postura do ensaísta em torno do Barroco toma corpo em seu artigo “Uma arquitetura do Barroco” - hoje em *A operação do texto*. Este artigo abarca pontualmente as concepções do autor em torno desse estilo, trazendo, por meio da análise de textos de autores selecionados “sincronicamente”, o privilégio do processo metalingüístico, espelhamento de formas, cultismo sintático, competência logopaica, metáforas fixas, parábolas imprevistas e labirinto, enfim, a escritura barroca.

É em “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” (1980), que a vertente “culturmorfológica” rompe com força. Mas o “boom” Barroco ocorre em 1989, quando sua ensaística envereda para o campo do questionamento semiológico e das intersecções com a psicanálise lacaniana. São textos de fôlego, inventividade estética não somente no fazer crítico, mas na escritura do poeta-ensaísta, que mimetiza o próprio tema em uma linguagem nervosa, proliferante e irônica. São dessa época “Quator para Sor Juana”, “Uma Leminskiada Barrocodélica”, “Barrocolúdio: transa chim?”(delicioso ensaio com efeitos paronomásicos e

### **Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco**

trocadilhos barrocos), completado por “O afreudisiaco Lacan na Galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a escritura)”(1990) e “Lezama: o Barroco da contraconquista”. Diria até que, lendo “O afreudisiaco Lacan...”, a compreensão de “Barrocolúdio...” fica facilitada. Por fim, surge uma obra canônica, convincente e engenhosa que acaba por destruir as totalidades e a concepção “metafísica platonizante” que penetrou em nossa crítica. Trata-se de *O Seqüestro do Barroco na **Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos***, o pulverizador de ideologias.

Não nos esqueçamos de *Galáxias* (1984), sua grande obra-limite, na qual instaurou todos os processos teóricos de tradução transcriativa e barroquização da forma em uma prosa-poética meta-ensaística.

#### **Universo (neo)barroco em Haroldo de Campos**

A dança signíca barroca que perfaz a escritura de Haroldo de Campos inviabiliza o “princípio da razão suficiente”, devido à recusa da noção causalista, e, portanto, de negação do concêntrico cosmo aristotélico, residentes não só da mecânica clássica, como também da crítica historicista. Desta forma, quando falamos em Barroco na concepção haroldiana, estamos nos referindo à mobilidade que o termo assume de acordo com a cultura em que é revitalizado, o que nos faz lembrar Lezama Lima, para quem “o Barroco(...) é uma ‘forma em devir’, uma diferença em morfose transepocal que não aguarda o atestado cívico da emancipação política para irromper”(Campos: 1994, 17).

O Neobarroco surge, em sua obra, por força antropofágica e, somente assim, pode-se apontar o Barroco transculturado, como expressão culturmorfológica. Essa antropofagia gera uma função constelizador decorrente de uma visão sincrônica, anunciada por Haroldo em toda a sua ensaística, encontra sua fundamentação em Jakobson, para quem “a descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.” (Jakobson: 1988, 121). A tradição viva, ou melhor, uma antitradição é o que destrói a metafísica da origem.

Realmente, é a idéia de sincronia que cede ao Barroco o caráter da “não-infância”, na literatura do Brasil Colônia, como Haroldo propõe em “Da razão antropofágica” e, depois, em *O Seqüestro do Barroco*. Segundo o ensaísta, não há um nascimento do Barroco em nossa literatura. Ele já surgiu adulto, trazendo um alto rigor técnico e elevada elaboração, como transmutação de um

**Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco**

código de alteridade do Barroco europeu: “Falar o código barroco, na literatura do Brasil Colônia, significava tentar extrair a diferença da morfose do mesmo” (Campos: 1992, 240). Repetição do signo que, transmigrado, barroquiza-se de cultura brasileira, configurando um caráter diferencial do europeu. Gregório de Matos: o exemplo.

Em “Uma arquitetura do Barroco”, o autor propõe um “excursão” do Barroco: “Este percurso do barroco é uma pèrgula debuxada ao longo da história e que a recolhe numa figura circular, espiralada, não como tropismo de formas que se entreespelham.” (Campos: 1976, 139).

Excursão é a negação do curso (ex-curso), da progressão temporal, mas, paradoxalmente, surge como idéia de excursão, do latim *excursio*, dinâmica espaço-temporal de deslocamento do objeto. Assim, pode configurar-se como “incursão” (*excursus*) no espaço do Outro, uma espécie de “invasão”, que nos remete à transa cultural (“transcultural”), presente em “Barrocolúdio: transa Chim?”, ou ainda, à digressão discursiva.

O Barroco excursa como “pèrgula” - do latim *pergula*, æ (“varanda ou balcão lançado fora da parede” ou “estrutura para apoio de plantas trepadeiras formada por duas filas paralelas de colunas que suportam traves transversais”) - , já denunciando o pensamento haroldiano: Barroco é a “estrutura” que serve como suporte para o surgimento de escrituras (“plantas trepadeiras”) em tempos ou culturas paralelos. Escrituras sincrônicas que saltam da linguagem pura, como desvios da normalidade cartesiana: anamorfoses do significante que se entrecruzam como trepadeiras, traçadas numa diacronia. O Barroco surge, portanto, como desvio, “tropismo de formas”: respostas aos estímulos decorrentes de sua inserção na cultura em correlações com as formas significantes.

E é nessa proposta de abertura paradigmática da escritura, na não-clausura, no caráter inacabado, não encapsulado por ideologemas e racionalizações, no “salto” desordenado e desconstrutor, que as normatizações se rompem enquanto desvelamento do recalque, da constatação do resíduo, da aceitação do anacolúptico numa dinâmica do desvio; um desvio paralelo de cantos múltiplos e de mundo carnalizado como o universo de Bakhtin.

**A máquina lúdica e a matriz aberta: a estética (neo)barroca**

Irônico e delicioso, Haroldo discorre com presteza sobre a problemática do Barroco/complexidade, em “Barrocolúdio: transa Chim?”. Através de uma linguagem tão hermética quanto o estilo

### *Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco*

em questão, e do sarcasmo incontido e ferino, Haroldo traça a trajetória do “abarrocado Li Shang-Yin”. Entre “fulanos-da-china” (ipsis literis) e “fulanos-chim”, uma releitura do Barroco é arremessada sob o (pre)texto lacaniano, a partir de um estudo do poema ideogramático do poeta Li em questão.

Para tais leituras, Haroldo de Campos articula alguns conceitos: a) o autor obedece a um critério de **“constante formal”** caracterizadora do simbólico, remetendo ao método estruturalista/formalista; b) essa “constante formal” é o **Barroco** de fundo cultista - conceitista; c) o Barroco gongorino é **“transculturado”** para nossa literatura; d) essa transculturação tem um suporte: nossa literatura **excêntrica**. O que caracteriza esse suporte é seu poder de deslocamento do centro - a Europa -, configurando a desconstrução do Logos.

Aqui nos limitaremos a tecer considerações em torno da relação entre emissor - mensagem - código, observando que o primeiro já não se encontra nas mesmas circunstâncias que o escritor romântico - nacionalista ontológico ou privilegiador do sujeito exterior à obra -, mas existe em função da escritura, arquiteto atuante no fazer estético da palavra.

#### **1. O “designer” da palavra: “diagramador” da linguagem**

O autor/emissor, na concepção de Haroldo, é o que, consciente do poder da palavra, eleva-a ao seu máximo grau, conferindo, ou melhor, revelando a plasticidade signica em correlações com a escritura e a cultura. Assim, opera tradutoriamente, concatenando funções que seriam impensáveis em conjunto: o poeta é um crítico-tradutor. Desconstrói o signo presente nas relações lineares para reelaborá-lo ideogramaticamente, manipulando o acaso, para não incorrer na desorganização ou no automatismo.

O autor barroco/neobarroco, como Haroldo de Campos, opera sobre os significantes enquanto material fonético, verbal e visual, encaminhando o texto para critérios de desconstrução e estruturação, tais como: a) imbricação de termos - condensação de formas significantes; b) o espelhamento reverso (de SI para IS, por exemplo) que aponta para a paronomásia; c) ênfase na sibilação; d) condensação; e) proliferação; f) paronomásia; g) concisão e cadência h) correlação entre forma e conteúdo.

Não nos cabe, nesse momento, esmiuçar cada um desses critérios, mas estes servem para demonstrar o arsenal teórico de que o “designer” lança mão para a construção (ou desconstrução) do texto, que só então se faz escritura.

## **2. “Metapoiesis”: o engenho poético-metalingüístico**

Com o Barroco, surge uma tendência em se considerar a obra que aponta uma estrutura complexa, repleta de torneios lingüísticos, jogos vocabulares, sintaxe retorcida, metáforas complexas ou, ao contrário, o texto enxuto, geometrizado, além de contar com a exploração do espaço da página que passa a ser o espaço poético.

Associado ao primeiro percurso programático do *paideuma* haroldiano, a presença do Barroco, revigorado na atualidade por uma perspectiva atemporal, aponta para dois recursos: linguagem e imagens/ figuras. No primeiro, vislumbra-se o horizonte das invenções sintáticas, “rasgos sintáticos inovadores”, neologismos, unificação do discurso que nega a hierarquia dos níveis sócio-culturais. Já as imagens são as que consistem em: visão oximuresca da realidade, metáfora gongorina e sincretismo místico-cultural. Todos convergem para uma mesma perspectiva fusionista.

A análise acurada de “Uma arquitetura do Barroco” abre a possibilidade de desconstruirmos o pensamento de Haroldo de Campos, a respeito de uma estrutura medular que conduz à estética (neo)barroca. O jogo paronomásico que o autor utiliza, já no título, anuncia o engenho barroco: o poeta-crítico desvenda, através de um jogo de palavras, tanto a estrutura do texto barroco (arquitetura), quanto o Barroco enquanto texto modelar (arquitrato), ou ainda, uma tessitura ou entrecruzamento de fios, linhas, que se encontram e formam o tecido Barroco (textura). Poder-se-ia entrever essa textura como o jogo do excesso (arqui) barroco (arquitrato). Assim, o processo de prefixação e sufixação, na formação de um neologismo (função logopaica de Pound), verifica-se em: arqui + textura ou arqui + texto + tura, ou arquitetura (formação por aproximação fônica - homofonia/ paronomia - própria do recurso Barroco).

Essa arquitetura ou tecido barroco faz-se por processos que se cruzam, numa trama complexificada e entrópica, lançada pelo autor também em “Barrocolúdio: transa chim?”.

Assim, podemos verificar índices (neo)barrocos que se apresentam segundo variantes. Aqui, abordaremos as centrais, conscientes de que alguns recursos ficaram externos a essa seleção, possibilitando a seqüência de pesquisas futuras.

### **2.1 Processo metalingüístico**

### **Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco**

A questão da metalinguagem é uma das mais interessantes. Haroldo segue a tendência formalista de “desnudamento do processo”, que consiste em desfolhar os artificios, a fim de desvelar a estrutura da obra. Trata-se de uma nova perspectiva em que a obra de arte assume expressão ensaística associada à hibridização dos gêneros, como o que se aponta em *Ruptura dos gêneros*.

O estranhamento causado pelas múltiplas incursões redundantes, na obra *Galáxias*, aponta para uma crise das relações de verdade estabelecidas entre a obra e o leitor, e poeta e realidade, afinal, a obra de estrutura aberta aponta para o questionamento do fazer poético, tornando-se um meta-texto. Observamos, ao menos, quatro camadas sobrepostas: a) o discurso sobre o discurso; b) a escritura como viagem; c) deslocamento do significante; d) adensamento e rarefação do significado.

O duplo centro escritural (o duplo discurso ou meta-discurso), ressoa no tecido textual, provocando recamadas de desdobramentos de significantes proliferantes, e acarretando a descentralização do sentido que se perde na acumulação fragmentária de termos.

O texto estrutura-se em camadas que adotam certo grau de complexidade conforme se desenvolvem: o “discurso descreve seu curso oblíquo”; o discurso descentrado reduplica-se numa instância outra que nos faz lembrar o espelhamento signico em Eco. Assim, a escritura, pelas recamadas discursivas e sucessivas que proliferam a partir de uma escritura primeira, perdem a completude e, residualmente, alcançam um caráter entrópico “por ser a transposição fragmentária de um discurso já por natureza interrompido e estilhaçado”. A operação processa-se na instância interna em que um dialogismo bakhtiniano ocorre, promovendo uma intratextualidade.” O discurso primeiro é a “fala oracular”, que remete a um processo mítico e cifrado, adivinhatório e premonitório, mas que se imbrica ao outro. Diante da interferência de um segundo discurso que ecoa o primeiro, este não pode reconstituir aquele na integridade: devido a uma carga, a memória falha e, conseqüentemente, há a substituição do significante, acarretando uma fragmentação do discurso que, por ser oracular, já é interrompido e estilhaçado. Há um processo de entropia discursiva que, de um grau baixo de hermetismo chega à criфраção total pelo estilhaçamento. O discurso sobre o discurso, a *Dobra*, até o máximo de obscuridade. O discurso promove um curso alinear, enviesado, torto, sinuoso, assimétrico em primeira

### *Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco*

instância, para seguir o caminho da proliferação e do adensamento semântico.

#### **2.2 Processo espiralado**

O processo espiralado é cumulativo de justaposição entre a série interna e externa da obra. Assim, a obscuridade ocorre em decorrência de alguns fatos que se imbricam: a ambigüidade de termos; alusão e imagem; homofonias traduzidas através do efeito paronomásico; efeito com o sentido cumulativo, explicando a justaposição direta de termos; alusões a processos intertextuais e a valores culturais, pressupondo um conhecimento mais amplo da literatura e da cultura, em especial o que as metáforas propõem em torno de signos culturais como religião e lendas. Haroldo de Campos parte da análise da série interna - composição de timbres e de sintagmas - para, então, promover relações de justaposição de termos e idéias e, finalmente, relações destas com as séries externas (valores culturais e intertextuais). Esse processo cumulativo acarreta uma saturação do código, provocando sua obscuridade. Não se trata, nessa instância, de metáforas sobre metáforas de forma labiríntica, mas de um inchaço no mecanismo de justaposição de saberes, num **processo espiralado**.

Além da observação desse processo no poeta Li Shang-Yin, essas “recamadas volutas” encontram-se também em um Carpentier. Quando Haroldo referiu-se a Carpentier com essa designação em “Barrocolúdio: transa chim?”, já estaria sintetizando seu pensamento em torno do espelhamento de formas, ou seja, do processo espiralado, pois a própria etimologia da palavra denuncia: a “camada” é porção de matéria homogênea e a “recamada” seriam porções sobrepostas *ad infinitum*; “volutas” significa, grosso modo, um ornato espiralado. Propõe-se, portanto, a escritura em relevo (adornada) espiralada, figura que rompe com cartesianismos e o universo circular.

Nesse sentido, o labirinto confunde-se com o processo da espiral, visto que ambos constituem o universo do confuso, do incerto, indefinido. Daí um (neo)barroco lezamiano, cuja prosa é “dedálico paradisíaca”. O processo semântico do termo criado por Haroldo remete a “Dédalo”, figura mitológica do labirinto, que denuncia a encruzilhada de metáforas complexas, gerando entrecruzamentos confusos. Esse recurso é largamente utilizado por Lezama Lima em seu *Paradiso* (daí paradisíaca). É a prosa do labirinto, tecedora do inconsciente.



### **2.3 Metáfora complexa**

O metalingüístico revigora o discurso, descrevendo o seu próprio curso, através do surgimento de metáforas típicas e complexas, e processo de adensamento metafórico-alusivo. Ora, se a alusão é palavra evocativa de algo sem nomeá-lo diretamente, há a destituição, através da metáfora, da nomeação, da coisificação para se partir para um jogo com o signo. As metáforas, nesse estágio, portanto, são destruidoras de signos pré-estabelecidos e constroem, a partir dos estilhaços, o signo do estranhamento.

A metáfora de Haroldo é densa, funcionando dentro de um processo cubo-ideográfico e, portanto, metonimicamente, trazendo como aspecto central a mobilidade da significação.

O funcionamento da metáfora barroca, assim como em Haroldo, obedece à organização entrópica do sistema, ou melhor, ela é o próprio elemento gerador de entropia, devido ao desequilíbrio que causa na normalidade da informação, impedindo a comunicação por meio da ousadia de suas associações. Ocorre o deslocamento do significado inicial e a ressonância metonímica de um termo no seu substituto, conferindo à metáfora a mobilidade própria dos sistemas dissipativos.

### **2.4 Competência logopaica**

Tomemos o termo “logopaica” na acepção que Ezra Pound concede ao termo, ou seja, a logopéia como “a dança do intelecto entre as palavras”: por meio da criação de palavras que se combinam, como em rotação de signos, para atingir um efeito estético.

Aqui, também, procede-se a uma desconstrução do Logos pelo grau de desvio da normatividade que comporta. O que mais se aproxima da questão é justamente a competência do “designer da palavra” em subverter a ordem normativa do Logos, por meio da meta-desconstrução. Surpreende a ordem pela inovação vocabular, com profusão de neologismos, enquanto “hibridismo léxico”; pelos “rasgos sintáticos inovadores”; jogos calemburísticos-paronomásicos; rarefação do sentido pela incursão de vocábulos elaborados, como podemos constatar em uma “vertiginosa politécnica calemburística”, em Cabrera Infante.

Não é somente nessa instância que o autor procede com esse recurso barroco: a própria criação das expressões representativas das características dos autores que fazem parte da seleção de obras (neo)barrocas surgem neologicamente, provocando um estranhamento e um fracionamento da informação diante das correlações inusitadas que provocam. É o caso de

### **Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco**

“erotografia cenográfica de Severo Sarduy”, “vertiginosa politécnica calemburística, de Cabrera Infante”, “circum-veredas metafísico-linguageiras do grande Sertão de Guimarães Rosa”, “eidética metafórica, de Clarice Lispector”, “ídioteo amoroso (glíglíco) e combinatória aberta de Rayuela, de Julio Cortázar”, entre tantos outros. Para a decifração de tais expressões, há a necessidade de um conhecimento da obra dos autores, bem como das técnicas por eles utilizadas.

Finalizemos, brevemente, com *Galáxias*. Nele, a metalinguagem surge como forma articuladora da linguagem dinâmica, daí a necessidade de uma mobilidade signica responsável pelo estabelecimento de relações. O experimentalismo metalingüístico é tão ousado que se apropria de outros expedientes a fim de se atingir um efeito, muitas vezes, logopaico: a) incidência do “Eco” e obscurecimento do significante inicial; b) imagem conflitante e irregular, descontínua, fracionada, estilhaçada, esponjosa, tal qual os fractais; c) bifurcações (trilhas ramificadas); d) repetição diferencial; e) deformação do círculo; f) substituição; g) acumulação; h) expansão; i) mobilidade e turbulência; j) instabilidade; k) desvios.

Assim, não somente o poema-ensaio, mas toda a ensaística haroldiana, no que concerne ao Barroco, arrebenta por sua força visceral e expande-se, esponjosamente, sem amarras, sem limites, absorvendo o leitor em cópula com a escritura barroquizada.

### **Referências Bibliográficas**

CAMPOS, Haroldo e Augusto de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Re/Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. *Tendência*, 4, Belo Horizonte, 1962.

\_\_\_\_\_. *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977. Poética sincrônica.

\_\_\_\_\_. *A operação do texto*, São Paulo: Perspectiva, 1976. Cap. 1. Texto e História. pp. 13-22.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Cap.18. Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na cultura brasileira. pp. 231-256.

**Sonia M. G. Gatto - Haroldo de Campos (Neo)barroco**

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Cap.16. Uma Leminskiada Barrocodélica. pp. 213-220.

\_\_\_\_\_. “Quator para Sor Juana”. in *Face*, São Paulo, nº especial sobre o Barroco, pp.7-14, maio/94.

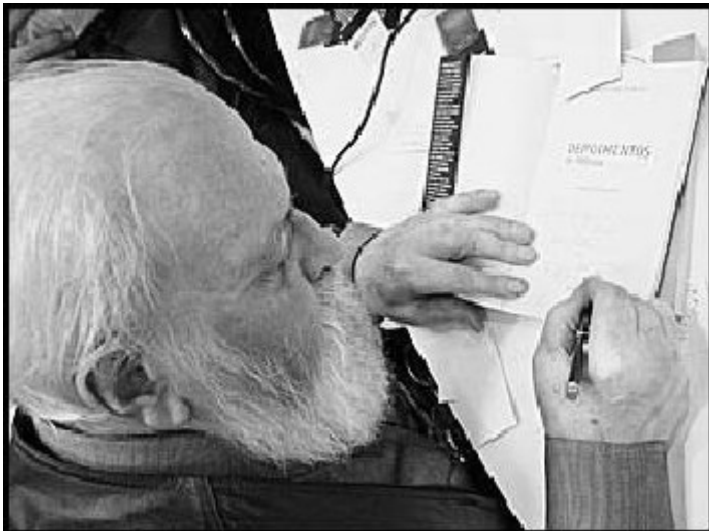
\_\_\_\_\_. “O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan e a Escritura)”. In Oscar Cesarotto. *Idéias de Lacan*. São Paulo, Iluminuras, 1995,

\_\_\_\_\_. “Lezama: o Barroco da contraconquista”. In *Face*, São Paulo, nº especial sobre o Barroco, pp.7-14, maio/94.

\_\_\_\_\_. “Barrocolúdio: transa chim?”, *Isso/Dispensa freudiana*, nº 1, Belo Horizonte, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Seqüestro do Barroco na **Formação da Literatura Brasileira***: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

GATTO, Sonia M. Galvão. *A Barroquização do Signo: Universo Entrópico de Haroldo de Campos e a Obra Constelar*. São Paulo: PUCSP, 1998. Dissertação de mestrado.



## *Diálogos*

### **O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa** **CRISTINA MARQUES**

Doutora em Literatura pela  
FFLCH/USP e Mestre em  
Comunicação e Semiótica pela  
PUC/SP  
Professora da UNIP

O surgimento do Concretismo no Brasil em fins da década de 50 marcou também o reconhecimento de um novo paradigma literário, que até então tinha passado despercebido das contextualizações críticas de análise do Modernismo brasileiro. Com o Concretismo a literatura passou a ter uma vertente de análise formalista que considerava a evolução das formas poéticas como parâmetro de inventividade artística e estética. Sob palavras de ordem como "está encerrado o ciclo histórico do verso" e a "forma comunica" os poetas do grupo Noigandres, num primeiro momento, tomando uma atitude mais radical para poder vencer uma luta por espaço comunicativo na literatura brasileira partiram para o confronto com a poesia versificada. Exposições, artigos de periódicos, entrevistas e *happenings* marcaram esse primeiro momento. Décio Pignatari escreveu: "A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substitutivo da estrutura poética: desse modo, cria-se uma nova realidade, espaço-temporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído" ("Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal"). Esse primeiro momento dos concretistas, foi denominado por Haroldo de Campos de a fase "áurea" ou "heróica" da poesia concreta, e houve inclusive uma discussão para se definir se os concretos paulistas haviam sido os primeiros a inventarem a poesia concreta ou se parte do mérito caberia ao suíço-boliviano Eugen Gomringer.

"A poesia concreta – como evolução de formas – nasceu no Brasil e na Europa, através da pesquisa apartada de autores (Grupo Noigandres, de São Paulo, de um lado; Eugen Gomringer, Berna/Ulm, de outro) que tendiam para conclusões comuns e realizações até certo ponto semelhantes."

(SIMON, Iumna Maria. *Poesia Concreta*, p.90)

A poesia concreta brasileira apresentou um paideuma, um conjunto de precursores da poesia e da literatura mundial que num aspecto ou noutro desenvolveram elementos que no todo formavam o conjunto de proposições do chamado "plano-piloto da poesia concreta". Assim Ezra Pound, Mallarmé e James Joyce foram autores estudados, traduzidos e inseridos nesse paideuma. O estudo das formas poéticas levou o grupo Noigandres a recuperar o trabalho radical de Oswald de Andrade, bem como reconhecer que em épocas mais antigas, como o Barroco, o trabalho de invenção formal também frutificara em produções que guardavam parentesco ou pelo menos semelhança visual com a poesia concreta.

Em Portugal, a poesia visual que surgiu a partir da incorporação das propostas concretistas teve em E.M. de Melo e Castro e Ana Hatherly dois nomes que se destacaram na divulgação e na criação de poemas. Porém, assim como se deu com o Futurismo que, vindo da Itália, acabou sendo transformado pela capacidade criativa dos poetas da geração de *Orpheu* em função das especificidades culturais portuguesas, também com o Concretismo, em Portugal não se deu a simples incorporação e reprodução dos elementos estéticos, pelo contrário, aspectos culturais e estéticos específicos da natureza lusitana foram elementos definidores de uma produção visual portuguesa com características diferenciadoras do grupo Noigandres. Essas características acabaram por distinguir a visualidade poética portuguesa contemporânea do conjunto programático da poesia concreta brasileira, principalmente aquele expresso na *Teoria da Poesia Concreta* e seu plano-piloto. Se sob a denominação de Poesia Experimental portuguesa podemos colocar os experimentos concretistas das décadas de 60 e 70 ao lado de outras manifestações de poesia que não têm necessariamente um vínculo claro com a questão da exploração espacial da página, mas que trabalharam na fronteira da definição dos aspectos ligados ao estrato visual do poema, bem como com a relação da poesia com os modernos meios de comunicação e tecnologia, então, podemos ver claramente as diferenças entre as poesias contemporâneas e de vanguarda do Brasil e de Portugal. E.M. de Melo e Castro aponta cinco diferenças significativas, a saber:

- 1- A Poesia Experimental portuguesa trabalha com signos verbais e não verbais espacializados, o Concretismo trabalhou até o final da década de 60 somente com signos verbais. Podemos pensar no caso dos poemas semióticos concretistas, mas eles, além

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*

de serem produzidos no final da década de 60 e outros são posteriores a ela, têm a chave léxica que prende o signo não verbal à tradução em signos verbais.

2- A Poesia Concreta teve uma organização de movimento bem definida, com programa, teoria e exposições para divulgação do movimento. No caso português os poetas que produziram a Poesia Experimental portuguesa, o fizeram de modo individual e ocasional. Deve-se pesar ainda no caso português a pressão do regime político ditatorial contra a formação de movimentos que tivessem qualquer prerrogativa de alteração do panorama cultural determinado pelo regime.

3- A poesia produzida no Brasil pelo grupo concretista teve relações com o progressismo da era de Juscelino Kubistcheck e a fundação de Brasília tem ,no seu projeto, íntimas ligações teóricas com as propostas concretistas. Já no caso português, e em decorrência da pressão ditatorial exercida pelo regime salazarista sobre as artes e a cultura, a Poesia Experimental portuguesa é mais uma produção de radicalidade de resistência por meio de uma estética radical de desconstrução da linearidade que caracteriza o discurso ditatorial baseado num regime fascista.

4- A poesia concretista brasileira reerguia a bandeira de "poesia de exportação" defendida já anteriormente por Oswald de Andrade, e nesse sentido os poetas brasileiros partiram para um trabalho de exposição de seu trabalho na Europa e nos Estados Unidos. Já a Poesia Experimental portuguesa, que contou em determinada época com a vinda de Haroldo de Campos a Portugal com o fim de divulgar sua poesia, tinha a característica de buscar a abertura cultural do país face aos novos produtos culturais.

5- Talvez a diferença mais significativa esteja no âmbito das bases teóricas. O Concretismo brasileiro tinha em determinadas experiências do Simbolismo francês um ponto decisivo de seu paideuma: Mallarmé, em maior medida e Apollinaire. Era

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*

também importantíssima a contribuição do modernismo americano, notadamente do grupo imagista, principalmente o trabalho teórico e compositivo de Ezra Pound, além de William Blake – o poeta pintor, E.E. Cummings – o trabalho com a letra na palavra e no espaço. Afora o caso de James Joyce, nome ligado à literatura inglesa, mas cujas raízes irlandesas eram incontestáveis. Já os portugueses da Poesia Experimental tiveram maiores estudos sobre a lingüística de Roman Jakobson e suas funções poéticas, os estudos de teoria da comunicação de Abraham Moles, notadamente sobre sua "Teoria da Percepção e da Informação Estética", além de um trabalho de revisão das experiências visuais do período barroco e das experiências visuais de épocas anteriores nas literaturas mediterrâneas, como foi o caso da *carmina figurata* medieval ou dos grafismos árabes.

Essas diferenças acabaram não só por definir limites entre os trabalhos portugueses e brasileiros, como acabaram por tornar reconhecíveis o conjunto de trabalhos de poesia concreta portuguesa diante do trabalho desenvolvido pelo grupo *Noigandres* como uma produção que apresentou um dinamismo e um desenvolvimento próprios.

"Quanto à Poesia Experimental, o processo foi exactamente esse: um pequeno grupo surge, publica-se uma revista, o grupo original, sem coesão autêntica, desfaz-se, depois começam a afirmar-se pelas suas obras três ou quatro personalidades.

Melo e Castro é uma dessas personalidades. Ao lermos *A Resistência das Palavras*<sup>3</sup> encontramos logo na primeira página uma espécie de explicação do método por ele seguido, ou seja, a definição do método e as implicações do processo pelo qual ele submete as palavras a uma 'pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semântica', experimentando a sua resistência enquanto materiais de 'experimentação violenta e sistemática'. Por outro lado, esse processo deve entender-se também como uma prova de 'resistência ao obscurantismo e à repressão'. Da relação entre essas duas formas de 'resistência' vai desprender-se a

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*  
múltipla implicação intertextual, sincrônica e diacrônica,  
vivencial e histórica que esses textos vão representar."

(HATHERLY, Ana. *O Espaço Crítico: Do Simbolismo à Vanguarda*, p. 115)

De certo modo, o grande ponto comum entre o Concretismo brasileiro e o desejo experimental da Poesia Experimental portuguesa era que os brasileiros tinham o interesse em exportar o seu produto novo e os portugueses a intenção latente de conhecer as novidades da experimentação de além-mar para aplicá-las ao seu modo como estética de resistência, uma vez que tal novidade representava não só a modificação de uma visão mais tradicional de poesia como também implicava numa metáfora eficaz de propor um repensar a ordem da sintaxe e da linearidade como relacionada com a instituição da ordem repressora vigente.

Devemos lembrar que a Poesia Experimental portuguesa vai surgir após o *boom* do Surrealismo na década anterior, e de certo modo, apresenta em relação a este movimento uma área em litígio, qual seja, o espaço cultural reprimido, que num movimento – o Surrealismo – favorece à fuga onírica como resposta ao desajuste da realidade e noutra – a Poesia Experimental – favoreceu a viagem pelo espaço físico do poema (a página, as palavras enquanto signos materiais, signos não-verbais), fazendo assim o caminho inverso do poeta surrealista, ou seja, ao invés de levar seu barco para os portos do inconsciente, o poeta da experimentação traz seu barco para diante da vista do leitor e propõe a desmontagem do barco e de todo o estaleiro para ver se redescobrimos o segredo das naus.

Em verdade, não chegou a ocorrer um movimento surrealista em Portugal, e se retiramos os nomes de Antônio Pedro, Mário Cesariny de Vasconcelos e Alexandre O'Neil pouca coisa há que sobra, e os nomes acima não são artistas propriamente surrealistas, mas sim dos que tiveram uma forte influência do movimento surrealista em suas obras. Antônio Pedro, por exemplo, criou o Movimento Dimensionista, que era antes uma revisão das propostas surrealistas com vistas a uma revisão da modernidade literária portuguesa sob um prisma próximo às idéias de Breton. A verdade é que Antônio Maria Lisboa é o artista português que pode efetivamente ser chamado de poeta surrealista. Do mesmo modo, a Poesia Experimental não chegou a ser propriamente um movimento de poesia concreta em Portugal, mas um conjunto de experimentações visualmente criativas de uma geração de poetas que buscava um espaço de há muito negado aos poetas. Assim, se o momento surrealista em Portugal teve como bases uma intenção de



*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*

eleger o automatismo onírico da escrita surrealista como arma contra o domínio repressivo da racionalidade sobre a livre imaginação, por de trás disso, podemos ver também uma intenção de ruptura com a ditadura da linguagem linear como metáfora da ditadura salazarista no âmbito político-cultural . Por isso mesmo, o momento surrealista foi acrescido de uma atitude anti-moralista, sendo a moral que se queria atacar aquela mesma que sustentava a atitude passiva ante a autoridade e o poder constituído. A Poesia Experimental portuguesa surge, então, propondo a invenção como superação da escrita automática e, à atitude auto-destruidora de um anti-moralismo exacerbado que por vezes caía no excêntrico e no exótico, a nova poesia experimentalista surge com o construtivismo, com a preocupação de que cada poema seja um exercício de invenção e de construção de um objeto estético singular, fruto de um exercício de intelectualidade sobre os limites dimensionais da comunicação no espaço e no tempo.

Sob outro aspecto histórico, a Poesia Experimental portuguesa teve um trabalho de recuperação e reavaliação dos experimentos inovadores e lúdicos com a forma, ocorridos no período barroco. Sendo este período definidor de grande parte do caráter cultural do povo português, presente na arquitetura, na concepção de um império ultra-marino e na formação ambígua do conceito de saudade, não era de ser surpreendente a importância que o período barroco passou a ter num movimento de vanguarda que visava a sintonia de Portugal com as inovações estéticas e poéticas vindas de fora, mas que, ao recebê-las, antes de apenas assimilá-las o que fez foi a atualização da cultura portuguesa perante elas. Desse modo se o plano piloto da poesia concreta brasileira trazia novos ventos de revigoração do trabalho poético, por outro lado, pareceu aos poetas portugueses que analisaram tal proposta que a poesia concreta era sim uma espécie de neobarroco acrescido de aspectos apreendidos com as vanguardas europeias do início do século.

"Como todos os movimentos artísticos, a poesia barroca teve o seu momento áureo, o seu período de decadência e o seu estágio no limbo do esquecimento. Na segunda metade do século XX, os poetas Concreto-experimentalistas cotribuíram para o ressurgimento de alguns dos aspectos mais criativos da poesia barroca, destacando-se a versatilidade lingüística, a criatividade imagística, o culto do ludismo e a visualidade do texto."

(HATHERLY, Ana. "A Poesia Barroca Portuguesa" em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 1, p.13-14).

Como observa E.M. de Melo e Castro, a Poesia Experimental portuguesa que começou a surgir na década de 60, estava não só atualizando a experiência poética no âmbito internacional, quebrando com o isolamento do país, como também estava colocando lado a lado, num processo de cortes sincrônicos do passado, os momentos históricos que comunicavam com essas novas experiências poéticas, revigorando o próprio novo, diferenciando assim a experiência de poesia visual portuguesa diante das demais visualidades poéticas contemporâneas:

"Retomada com vários impulsos transnacionais no final da década de 50 e desenvolvendo-se nos anos 60, a POESIA VISUAL chamava a atenção para os novos tipos de comunicação que estavam surgindo em que a componente visual era preponderante e que começavam a ocupar espaço em todo o mundo através dos mass-media. Então, a função dos poetas deslocou-se semanticamente para a reinvenção da leitura, mas também da escrita, fazendo da imagem visual o próprio material das suas criações. Propunha-se uma nova maneira de ler e de escrever em que os códigos verbais se iconizavam e a noção de ideograma reaparecia na escrita ocidental."

(MELO E CASTRO, E.M. de. "A Poesia Experimental Portuguesa" em: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, FFLCH/USP, n.º1, p.24)

Esse reaparecimento do conceito de ideograma significa que em alguma época da escrita ocidental o processo ideogramático já houvesse sido utilizado e, com efeito, além do momento inicial da civilização ocidental, nos desertos egípcios, e às margens do Nilo, em que o hieróglifo caracterizava uma escrita em que a associação com a visualidade era constitutiva da base dessa escrita, temos ainda as experiências medievais das *carmina figurata* e as experimentações barrocas com a forma. Assim, a revelação de que o processo de escrita ideogramático permite a associação de dois elementos visualmente estilizados para compor um terceiro, não deixou passar despercebido para poetas como E.M. de Melo e Castro, Ana Hatherly ou Salette Tavares que havia algo de comum com experiências de um passado olvidado, e que a nova escrita visual era também um exercício de discussão da poesia e da



*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*  
*Poema SS - Augusto de Campos*

O ano de 1964 é emblemático na história recente do Brasil. Foi o ano em que se deu o golpe militar que instaurou uma ditadura militar que durou duas décadas, fechando a época de abertura e desenvolvimento cultural de caráter populista que caracterizara a época de Juscelino Kubitschek. Os militares temerosos do progresso que os movimentos de esquerda estavam tendo no país, promoveram o golpe que, entre outras coisas, tirou o voto popular e, instaurando uma censura repressora controlou a opinião pública e a discussão política de modo a que nada se soubesse sobre os movimentos de resistência ao regime ditatorial.

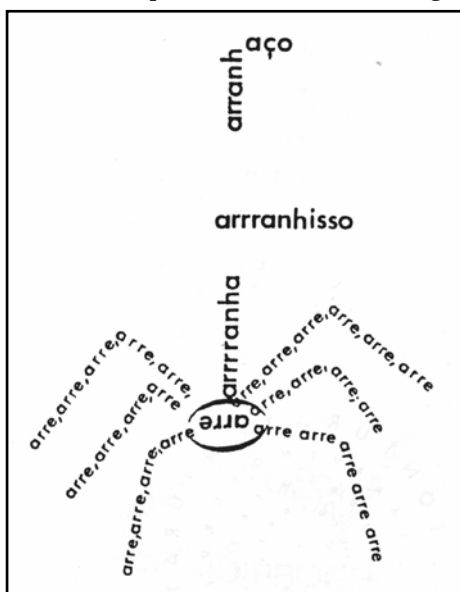
O poema de Augusto de Campos sugere um produto novo, apresenta-o com slogans e frases de efeito que caracterizavam a propaganda e o marketing que naquela primeira metade da década de 60 começavam a dominar as relações do comércio do varejo no Brasil; nas bancas, novas revistas de variedades, com páginas coloridas chamavam a atenção, substituindo as antigas brochuras em tom dominante de preto e branco; a televisão já podia tornar seus artistas conhecidos do público, coisa que só era possível no rádio, e nas principais cidades brasileiras ela se tornava cada vez mais um bem de consumo acessível a um número crescente de pessoas. Paralelamente a esse desenvolvimento da comunicação o país, paradoxalmente, vivia o surgimento de um regime ditatorial militar que cerceava a liberdade de expressão, o voto e a participação política. De certo modo o desenvolvimento das novas mídias naquele momento parecia confirmar a idéia de que bastava dar pão e circo ao povo para que uma possível revolta contra o golpe militar fosse evitada. No poema de Augusto de Campos até a sigla "URSS", que simbolizava o inimigo exterior que munia de idéias os guerrilheiros e agitadores, na visão dos generais, é trabalhado no poema de modo irônico ao ser fragmentado em "UR - SS". O poema também alude à provocativa moda dos pequenos biquínis nas praias cariocas e ao "topless", daí sutilmente os "ss" serem associados à forma dos seios no poema.

De certo modo, esse é um poema concretista brasileiro que bem representa aquela intenção de ser uma manifestação ligada ao progressismo brasileiro que caracterizava a era de Juscelino Kubitschek. O poema não está escrito no padrão inicial dos poemas concretos, ou seja, não utiliza a fonte futura nem o rigor geométrico da página, antes, existe uma ordenação que tende para o caótico das mensagens escritas, tanto na disposição quanto nos diferentes

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*

tipos e tamanhos de letras utilizados. Assim, o poema estaria mais propenso a relacionar-se com uma releitura da *Pop-Art* pelo Concretismo, apresentando, ao lado da mensagem subliminar política, uma visão da invasão da mídia de natureza anglo-americana no cenário cultural brasileiro. A "poesia de exportação" passa a ser também uma poesia de importação, uma vez que a atualização e reflexão diante do processo de comunicação mundial, notadamente aquele representado pela imprensa escrita e televisiva, bem como o espaço crescente da propaganda e do marketing refletem isso. É preciso colocar uma roupagem que o mundo lá fora entenda e reconheça, e o poema em questão de Augusto de Campos estabelece, como dissemos antes, uma ponte dialogizante entre o Concretismo e a *Pop-Art*.

Salette Tavares, no mesmo ano de 1964, escreve em Portugal (*Poesia Experimental 1*) o poema "aranha". Adotando uma técnica visual que lembra os *calligrammes* de Guillaume Apollinaire, apresenta-nos visualmente com as palavras "arre", "arranha", "aranha", "isso" e "aço" a figura de uma "aparente" impressão de aranha, que nos é trazida pela sonoridade das palavras. Mas a observação mais atenta nos levará a outro animal. Não se trata propriamente de uma aranha, mas de um aracnídeo, o escorpião. O ferrão do escorpião no poema é composto pelas palavras-montagen: "arranhaço", "arranhaiisso" e "arranha". Todo o restante do corpo do animal, inclusive patas, é constituído pela repetição da interjeição "arre". Dois parênteses ao centro sugerem o tronco do animal.



*Poema Aranha*  
*Salette Tavares*

Para o Concretismo brasileiro a técnica caligramática, embora seja visual, apresentaria o aspecto superado, segundo eles, de que mantém-se a linearidade da escrita apenas modificando-se a direção da linha. Para Augusto de Campos, por exemplo, a escrita caligramática de Apollinaire estaria em termos de

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*  
inventividade num patamar inferior ao de Mallarmé:

"Se o poema é sobre a chuva (*Il Pleut*), as palavras se dispõem em 5 linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé [*Um Coup de Dês*] as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue, naturalmente, com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra homem. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os 'caligramas', em que pese a graça e 'humor' visual com que sempre são 'desenhados' por Apollinaire."

(CAMPOS, Augusto de. "Pontos – periferia – poesia concreta" em: *Teoria da Poesia Concreta*, p. 22)

Parece-nos que o problema não seria propriamente analisar este poema sob o enfoque de que se trata da apropriação de uma técnica do Simbolismo francês, notadamente dos poemas visuais de Guillaume Apollinaire, mas buscar na literatura portuguesa uma fonte de referência. Nesse caso existe a fonte, é o Barroco português. Efetivamente várias experiências visuais portuguesas não são simplesmente cópia de procedimentos estrangeiros, mas resultado de um processo de adaptação e recriação do elemento adquirido do exterior por meio de uma comparação com o que já fora feito na poesia portuguesa. Assim, no caso, existem experimentos do Barroco português que correspondem a esta associação entre a imagem de um objeto e o conteúdo semântico das palavras do poema. Assim, poemas em forma de taça, rosa ou de cruz, ou ainda de figuras geométricas como o quadrado e o círculo já foram produzidos nos séculos XVI e XVII na literatura portuguesa. De certo modo, esses experimentos do Barroco são reconfigurações de operações poéticas da Idade Média, falamos das *Carmina Figurata*

*Cristina Marques - O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa*

dos monges medievais, com a diferença de que no Barroco o aspecto lúdico apresenta uma intenção poética mais explícita que acaba por determinar um poema que se realiza na fruição da leitura e não numa simbologia religiosa imagística apenas.

Nesse sentido a Poesia Experimental portuguesa compreendia, na sua tentativa de atualização da poesia portuguesa com os experimentos de vanguarda que ocorriam no mundo além fronteiras nacionais, uma ação de revisão das próprias experiências poéticas portuguesas, de tal modo que os aspectos ligados à visualidade e ao Concretismo não foram absorvidos simplesmente, mas vieram configurar-se como parte de um projeto visual caracteristicamente portugueses.

No caso do poema de Salette Tavares, temos de um lado a utilização da letra tipo futura, característica da primeira fase do Concretismo, e também a utilização da formação de uma imagem caligramática, sugerindo a palavra aranha por um processo de homofonia. Ao mesmo tempo, a palavra "aranha" transforma-se em "arranha", presente do indicativo do verbo arranhar. E ao notarmos que se trata da figura de um escorpião, percebemos que o ferrão do aracnídeo é que está apto a arranhar a página. Este escorpião, metáfora da escrita, propõe por sua vez uma segunda metáfora, de que o veneno terrível contido em seu ferrão é também análogo à possibilidade da escrita poética de "envenenar" o sentido linear das palavras. A escrita poética é um veneno para a escrita linear e denotativa, corrompe a ordem e destrói a hierarquia gramatical. Assim temos aqui mais do que um caligrama, pois não se trata da simples sugestão de uma forma através das palavras, mas de uma significação que surge da relação entre forma e sentido.

Num país dominado pelo sistema ditatorial de várias décadas, a sugestão de que a linguagem poética envenena a escrita é já por si um manifesto contra a ordem imposta.

## **PRODUÇÃO DE SENTIDO NO HIPERTEXTO**

**Sandra da Silva Mitherhofer**  
**Mestre e Doutoranda em Língua**  
**Portuguesa pela PUC – São Paulo/SP.**  
**Docente da FASB – Faculdade de São**  
**Bernardo do Campo – São**  
**Bernardo/SP e**  
**das Faculdades Integradas Módulo –**  
**Caraguatatuba/SP.**

### **Resumo**

Este artigo trata dos mecanismos de textualização do hipertexto, buscando como se estabelece a coerência textual e, nesse processo de textualização, os critérios de construção e escolha no acesso aos hyperlinks, abrindo caminhos para a produção de sentido.

**Palavras-chave:** Hipertexto, Mecanismos de Textualização, Coerência Hipertextual e Produção de Sentido.

### **Introdução**

Este artigo situa-se na área de Leitura e Produção de Textos em Língua Portuguesa e visa discutir a seguinte questão: Como se dá a produção de sentido no hipertexto?

O hipertexto é uma forma de produção textual possível pelos avanços da microinformática, portanto, de estrutura eletrônica, com características de texto não seqüencial e não linear, que se bifurca e permite ao leitor o acesso a um número quase ilimitado de outros textos de semióticas diversas a partir de escolhas lexicais e sucessivas em tempo real.

Essas possibilidades de escolhas lexicais são chamadas hyperlinks, ligações que conectam um nó com outro e, quando ativadas, produzem diferentes resultados, pois cada ligação poderá até iniciar uma nova rede de relações e sentidos outros.

Assim, o leitor tem condições de definir interativamente o fluxo de sua leitura, a partir de assuntos tratados no texto sem se prender a uma seqüência fixa ou a todos os tópicos estabelecidos pelo autor. Segundo Marcuschi, “trata-se de uma forma de estruturação textual que faz do leitor simultaneamente co-autor do texto final. O hipertexto se caracteriza, pois, como um processo de



### *Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

escritura/leitura eletrônica multilinearizado, multisequencial e indeterminado, realizado em um novo espaço” (1999, p. 22).

Nesse contexto de alienaridade, em que temos uma estrutura constantemente recentrada, uma organização discursiva que pode ser deslocada e os espaços não se fixam, uma vez que é usada para estabelecer interações virtuais desterritorializadas, logo entendemos que dar sentido a um texto corresponde a interligá-lo a um outro. E, muito embora fique claro que os conceitos com os quais tem-se trabalhado nos estudos tanto de produção quanto de recepção textual não se proponham explicar as particularidades textuais do hipertexto, será nesse arcabouço teórico existente que nos apoiaremos para nossa reflexão.

Levantamos como hipótese que o conhecimento dos mecanismos de textualização, em específico nesse estudo de coesão nominal, que traz marcas que definem o tópico correspondente ao tema, trará ao leitor um instrumento para filtrar não só o que já leu, mas o que lerá, determinando-o como um dos critérios utilizados tanto na escolha lexical para criação do hyperlink quanto para acessá-lo, critério esse de relevância na produção de sentido.

Tomaremos como corpus de análise o hipertexto *Mais free do que jazz* (2000), no qual objetivamos fazer o estudo de como no hipertexto marca-se e funciona a coesão nominal.

Para tanto, recorreremos à análise da organização e do funcionamento dos textos, particularmente dos mecanismos de textualização, proposta pela teoria interacionista sociodiscursiva, em específico nos estudos de Bronckart (1999).

A importância de tratarmos desse tema está no exercício reflexivo e, talvez, na contribuição para compreensão de um objeto que exige conceitos mais específicos que definam seu processo de construção.

### **Pressupostos metodológicos**

Bronckart, em seu livro *Atividades de linguagem, textos e discursos*, tem como objetivo geral apresentar um quadro teórico e metodológico para a análise dos processos em ação em toda a produção textual.

O trabalho do autor situa-se em um quadro epistemológico das condições sociopsicológicas da produção dos textos e análise de suas propriedades estruturais e funcionais internas.

Para realização do trabalho, Bronckart propõe:

1. Delimitação e definição dos três níveis principais da arquitetura textual: a infra-estrutura, combinatória de tipos de

*Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

discurso, de seqüências e outras formas de planificação; os mecanismos de textualização (conexão, coesão nominal e coesão verbal), que garantem coerência temática ao texto; e os mecanismos enunciativos, distribuição de vozes e explicitação de modalizações, que funcionam na coerência pragmática ou interativa.

2. Conceitualização das operações de linguagem em que se baseiam a organização e o gerenciamento de cada um dos níveis: operações dos mundos correspondentes aos tipos de discurso; operações de caráter dialógico geradoras das seqüências convencionais e operações de gerenciamento das múltiplas funções de textualização e dos mecanismos enunciativos.

O autor articula as abordagens externa e interna visando mostrar que, embora as operações de linguagem sejam determinadas pelas representações sociais relativas à atividade humana e à atividade de linguagem em particular, deixam uma margem de decisão e liberdade aos agentes-produtores.

Bronckart (1999) sustenta que a atividade de linguagem é, ao mesmo tempo, o lugar e o meio das interações sociais constitutivas de qualquer conhecimento humano, sendo nessa prática que se elaboram os mundos discursivos que organizam e “semiotizam” as representações sociais do mundo. Prática caracterizada pela intertextualidade, na qual se conservam e se reproduzem os conhecimentos coletivos, pelo confronto entre os intertextos que são elaborados, por apropriação e interiorização, e pelas representações de que dispõe todo agente humano, erigindo-o em uma pessoa singular.

O autor entende o texto como toda e qualquer produção de linguagem, oral ou escrita, que veicula uma mensagem lingüisticamente organizada e tende a produzir um efeito de coerência sobre o outro.

Cada texto está em relação de interdependência com as propriedades do contexto em que é produzido; exhibe um modo determinado de organização de seu conteúdo referencial; é composto de frases articuladas umas às outras de acordo com regras de composição mais ou menos estritas; apresenta mecanismos de textualização e mecanismos enunciativos.

**Mecanismos de textualização**

Os mecanismos de textualização são articulados à progressão temática, explorando as cadeias de unidades lingüísticas (ou séries isotópicas), e organizam os elementos constitutivos desse conteúdo em diversos percursos entrecruzados,

### *Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

explicitando ou marcando as relações de continuidade, de ruptura ou de contraste, contribuindo, desse modo, para o estabelecimento da coerência temática do texto.

Devido a sua finalidade, os mecanismos de textualização distribuem-se no conjunto de um texto ou em suas partes mais ou menos importantes, sendo capazes, portanto, de atravessar (ou de transcender) as fronteiras dos tipos de discursos e das seqüências que compõem o texto (sua função é, às vezes, exatamente a de marcar as articulações entre esses diferentes componentes).

Se por um lado os mecanismos devem ser definidos no nível da unidade global que é o texto, as marcas lingüísticas que o realizam podem, por outro, variar em função dos tipos de discursos específicos que esses mecanismos atravessam.

#### Coesão nominal

Os mecanismos de coesão marcam relações de dependência e/ou descontinuidade entre dois subconjuntos de constituintes internos às estruturas de frase: o predicado, geralmente realizado por um sintagma verbal, e os argumentos, essencialmente compostos de formas nominais (integrados a sintagmas de mesmo nome ou a sintagmas preposicionais) e que preenchem as funções sintáticas de sujeito, complemento verbal, atributo ou adjunto adverbial, relações essas de dependência que compartilham uma ou várias propriedades referenciais ou em que existe uma relação de co-referência.

Esses mecanismos de coesão nominal introduzem os argumentos e organizam suas retomadas na seqüência do texto, por meio de um subconjunto de unidades que chamamos anáforas. Esses procedimentos concorrem, sobretudo, para a produção de um efeito de estabilidade e de continuidade.

Nessa direção, duas funções de coesão nominal podem ser distinguidas:

- A função de introdução, que consiste em marcar, em um texto, a inserção de uma unidade de significação nova (ou unidade-fonte), a qual representa a origem de uma cadeia anafórica.

- A função de retomada, que consiste em reformular essa unidade-fonte (ou antecedente) no decorrer do texto.

Bronckart (1999) ressalta que as relações de co-referência subjacentes às cadeias anafóricas podem ter aspectos muito diferentes (mais ou menos lógicos, de associação, de inclusão, de contigüidade, de implicação etc.). O autor lembra que o antecedente de uma cadeia anafórica não é necessariamente uma forma nominal,

*Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

como uma interpretação errônea do termo “pronome” pode fazê-lo supor, pois pode ter como antecedente a totalidade da oração que a precede. Além disso, pode acontecer de o antecedente não estar explicitamente verbalizado no contexto; nesse caso, o antecedente é uma informação que não está disponível, a não ser na memória discursiva do agente, mesmo que possa ser inferida do contexto.

Assim, nesse contexto teórico bronckartiano, que objetiva analisar os processos em ação de toda produção textual, dentre os mecanismos de textualização descritos, destacamos o de coesão nominal – um dos responsáveis pela produção da coerência temática. Propomo-nos a analisar, no hipertexto *Mais free do que jazz*, as marcas que caracterizam o mecanismo de textualidade, a unidade lingüística e como se comporta para o estabelecimento da coerência temática do texto.

### **Aplicação dos pressupostos teórico-metodológicos**

Como já nos referimos, o que caracteriza particularmente o hipertexto são os hyperlinks. No nosso texto em tela, *Mais free do que jazz* (2000), observamos na sua apresentação inicial, que chamaremos de “texto-próton”, a presença de quatro hyperlinks:

- ÚLTIMA EDIÇÃO
- SONIC YOUTH
- LEFTFIELD
- BEBOP

Esses quatro hyperlinks são sintagmas nominais (SN), que, sintaticamente, preenchem funções de adjunto adverbial, sujeito, complemento verbal e atributo. Eles introduzem uma nova unidade de significação, de semiótica diversa (característica do hipertexto), que, poderíamos dizer, estabelece uma cadeia predominantemente anafórica, mas encontramos também cadeias catafóricas de formas diferentes.

O hyperlink ÚLTIMA EDIÇÃO antecipa o referente *Free Jazz Festival*, que se encontra no texto-próton. E, quando nos remetemos à nova unidade de significação, encontramos a explicitação do mesmo referente, criando uma relação de co-referência para quem volta ao texto-próton, com ganho de expansão de significação para o SN – ÚLTIMA EDIÇÃO/FREE JAZZ FESTIVAL. Para quem não voltou, a catafora foi de ruptura com o texto-próton, mas o sentido foi mantido sem nova expansão, porque não há outro hyperlink na nova unidade.

No SONIC YOUTH tem-se a introdução de uma nova unidade significativa co-referencial, pois trata dos álbuns e de suas

### *Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

proposições ideológicas, que, ao fim, nos remete de volta ao texto, se não quisermos ficar com uma sensação fragmentária. É também um link fechado, pois não abre para um novo.

Já nos hyperlinks LEFTFIELD e BEBOP encontram-se novas unidades significativas, novos links. LEFTFIELD abre primeiro para LOVE PARADE, e este, para WWW.2LOVEPARADE.NET. Podemos observar que LEFTFIELD introduz nova unidade, e esta, outra unidade, a LOVE PARADE, que não tem necessariamente relação co-referencial com a unidade anterior e, quando se abre outra unidade dentro da anterior, WWW2LOVE PARED.NET, somos convidados a romper totalmente com todas as unidades, inclusive com o texto-próton.

No BEBOP, entra-se no hyperlink HISTÓRIA DA MÚSICA, e mantém-se uma cadeia anafórica e co-referencial, pois esse hyperlink nos remete a outro, que é um ÍCONE DE UM LIVRO, e nele ligados estão DOIS OUTROS, que são livros de história da música. Dentro do BEBOP, encontramos o último hyperlink, que é o MAX ROACH, no qual se encontra uma foto do músico, estabelecendo uma relação co-referencial.

Neste sentido, a contribuição de Bronckart para uma leitura do hipertexto, ao nosso ver, é significativa, pois, de um lado, nos mostra que na organização das informações por meio dos mecanismos de coesão nominal, permite ao leitor/enunciador proceder de maneira a alcançar um certo equilíbrio entre informações novas (progressão – introdução de temas e/ou personagens novos) e informações que já constam em momentos anteriores (manutenção – retomada ou substituição deles no desenvolvimento do texto). De outro lado, destaca os fenômenos em sua função discursiva, interacional.

### **Considerações finais**

Ao buscarmos em Bronckart apoio teórico-metodológico, sabíamos que seu trabalho é centrado em textos verbais e séries isotópicas, e o hipertexto, por sua vez, apresenta várias semioses, séries plurisotópicas, tendo a deslinearização como forma de macroorganização estrutural.

No entanto, como Marcuschi (1999) afirma, o problema é categoricamente similar: a não-linearidade do hipertexto tem uma contraparte no texto impresso, embora aspectos diversos sejam similares.

Assim, a partir dessa análise, chegamos a algumas conclusões. A escolha lexical para a constituição dos hyperlinks não

*Sandra S. Mitherhofer - Produção de Sentido no Hipertexto*

foi aleatória, buscando trazer todo e qualquer tipo de informação para o leitor, sem ter critérios de construção preestabelecidos.

Observamos que todos podem ser classificados, segundo a definição de Bronckart, como mecanismos de coesão do tipo argumentos, que são compostos de formas nominais, sintaticamente preenchem função de sujeito, adjunto adverbial, complemento ou atributo e estabelecem relação de dependência ou descontinuidade com propriedades referenciais ou co-referenciais.

Esses procedimentos concorrem para a produção de um efeito de estabilidade e continuidade. Poderíamos inferir, então, que a categoria lexical a que pertence o hyperlink pode garantir uma progressão temática ou uma ruptura, estabelecendo um outro sentido (outro percurso de texto), até mesmo um tema paralelo, ou então rompendo mais radicalmente, quando o hyperlink remete a outro site.

Partimos da hipótese de que o estudo dos mecanismos de textualização no hipertexto pode nos ajudar a conceituar, ou, mais especificamente, a mostrar-nos como se estabelece a coerência de uma estrutura que constantemente é recentrada pelos acessos aos hyperlinks. E esse conhecimento seria o critério para a construção e/ou escolha de acesso dos hyperlinks

Entendemos que sujeitos e sentidos se constituem simultaneamente no mesmo processo; o critério para construção do hyperlink é critério válido para produção de leitura.

Assim, faz-se necessário analisar outros hyperlinks e verificar a ocorrência das categorias e dos tipos de relações que estabelecem para avançar nessa questão da construção de sentido no hipertexto.

**Referências**

- BRONCKART, J. P. Atividade de linguagem, textos e discursos. São Paulo: EDUC, 1999.
- MARCUSCHI, L. A. Linearização, cognição e referência: O desafio do hipertexto. Campinas: Pontes, 1999.
- VALE, I. Mais Free do que Jazz. Revista Playboy. São Paulo, Abril, p. 172-173, out. 2000.

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*  
**LITERATURA BRASILEIRA E AS NOVAS TECNOLOGIAS:  
LEITURA E PRODUÇÃO**

*Sonia Melchiori Galvão Gatto*  
Doutora em Comunicação e  
Semiótica (PUC/SP)  
Faculdade de São Bernardo do  
Campo (FASB)

### **Introdução**

Resultado parcial de pesquisas realizadas pelo Núcleo de Pesquisa em Literatura e Semiótica da Faculdade de São Bernardo do Campo, "Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias" traz à baila os estudos analíticos realizados a partir de um mapeamento inicial das produções hiperficcionais e hiperpoéticas, produtos da relação da criação artística com a sociedade informática.

O espaço de leitura teve ser entendido como um sistema semiótico e, enquanto tal, torna-se experiência comunicacional de signos diversos: dos visuais aos sonoros e verbais.

Os meios eletrônico-digitais comportam a idéia de que devemos repensar o espaço/meio em que a leitura é oferecida, a posição da autoria em face das redes de interconectividade que invadem o espaço privado, a posição do leitor diante da revolução tecnológica e a própria noção de escritura e o estado da Literatura. Neste trabalho, partiremos destes questionamentos para refletirmos sobre a produção literária brasileira veiculada ao espaço virtual, centrando-nos na produção do livro eletrônico (e-book) e naquela produzida pela Web.

### **O espaço do livro impresso e do livro eletrônico**

Na contemporaneidade as novas tecnologias têm uma inserção atuante na sociedade e nos processos que dialogam com esta, reconfigurando o panorama cultural. Assim, remetermo-nos à Literatura nestes meios ou às relações entre revolução tecnológica, cultura e leitura é uma questão, no mínimo, inevitável e política, na medida em que estes diálogos revelam sistemas de interação em interface, e polemizam conceitos cristalizados sobre a relação da Literatura com a sociedade, com os meios de produção, com os produtores, com os receptores e com sua própria natureza e função, obrigando-nos a um questionamento sobre o livro e seus meios de veiculação, e a uma mudança de horizontes de expectativas quanto à leitura.

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

Se pensarmos com Posner<sup>1</sup> para quem a sociedade é usuária de signos, devemos reavaliar o estatuto da sociedade contemporânea e os signos que a compõem na formação do processo cultural. A cultura existe como um sistema de signos reconhecíveis pelos membros que a integram, a sociedade é a composição de usuários de tais signos e a cultura mental desta sociedade é um conjunto de códigos aplicados por ela. Desta forma, é impossível refletir sobre qualquer um dos elementos isoladamente, sob pena de deformação da visão sobre o sistema estabelecido. Assim, livro, tecnologias, sociedade, leitores, autores e obra só podem ser analisadas intrinsecamente imbricados, em semiose. Diríamos até que, seguindo as definições de Posner, não seria ousado dizer que a sociedade contemporânea apresenta esferas semióticas tecnológicas culturalmente centrais, cujos códigos se instalam para a definição de sua própria identidade: uma identidade também tecnológica com os valores que esta agrega.

O estabelecimento de uma identidade cultural, reconhecida em todas as civilizações, não pode ocorrer fora de um reconhecimento do mecanismo da cultura, de seu funcionamento intrínseco, de suas esferas semióticas. Ora, se a tecnologia funciona como elemento central da contemporaneidade, devemos aprofundar as relações desta com as esferas da cultura. Assim, a Literatura – e o livro, por conseqüência – deve ser estudada nesta relação.

Benjamin anunciou a crise do livro impresso. O advento do *mass-media* trouxe à tona esta problemática. Hoje, um dos grandes temores que vem assombrando o estatuto do livro é justamente o surgimento do livro eletrônico e dos sites de literatura que fornecem possibilidades de cópia, temor este que pode ser refutado a partir de quatro premissas: 1. quanto à natureza social do livro impresso; 2. quanto à esfera semiótica em que se encontra a produção eletrônica (livro, site); 3. quanto ao valor pragmático de ambos; 4. Quanto à natureza estética de ambos.

Muito embora o próprio Benjamin, em seu "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", tenha anunciado a perda da aura dos objetos artísticos a partir da revolução industrial e do valor de mercado a eles agregados, não podemos negar uma sacralidade reencontrada por Sartre na materialidade do livro. Ocorre uma espécie de êxtase catártico ao nos depararmos com primeiras edições, obras raras etc. Desta forma existe, por um lado, o valor simbólico-cultural que ele carrega; por outro, a sua configuração como instituição, à medida que, "como qualquer forma de



*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

socialização, a instituição do livro cria um espaço público, estabelece hierarquias e constitui identidades nos grupos e nos indivíduos que dela participam<sup>2</sup>, a saber, os autores, leitores, editores, pesquisadores/críticos.

Que o livro se configura como instituição é inegável, mas devemos questionar se houve a reconfiguração desta para que possa atender às necessidades emergenciais de uma cultura tecnológica, por meio da desterritorialização e nomadismo de formas das publicações impressas, ou se estamos na esfera da delimitação de fronteiras com as publicações tecnológicas.

A resposta para tal questionamento está justamente na tentativa de esclarecimento das demais premissas. Observamos, anteriormente, que a tecnologia está na esfera central da cultura. Fundamental, portanto, para o estabelecimento de uma identidade pelos membros de uma sociedade. O livro impresso configura-se, também, como objeto fundamental nos mecanismos de transmissão da memória cultural e, portanto, assim como a tecnologia, funda um saber coletivo. Contudo, se analisarmos a relação livro impresso<sup>3</sup> – livro eletrônico, perceberemos a hierarquia de valores que ambos estabelecem entre si e com a cultura. Poderíamos classificar o segundo como pertencente à uma esfera semiótica culturalmente periférica, tendo em vista seu deslocamento dentro de uma sociedade dita informatizada. Não se trata de uma dessemiotização do código impresso, mas da introdução de um código rudimentar - por seu caráter de novo, desconhecido - que deve ser posto em relação com a realidade.

O problema ocorrerá em uma possibilidade de supra-semiotização do impresso, levando-o à marginalização, ou seja, este, como um código central, pode se tornar periférico se sua exposição por um longo tempo torná-lo petrificado, sem acompanhar a evolução dos valores da sociedade. Só se evitará a instalação do livro impresso na esfera do periférico, quando este, antes do processo de supra-semiotização, dialogar com outras esferas semióticas culturalmente centrais, promovendo as mudanças internas à obra.

Quanto ao valor pragmático do impresso, este está centrado em questões que vão do ornato à reprodução. Livros eletrônicos possuem chaves que impedem a reprodução, em função dos direitos autorais. Este, também, é de difícil manipulação, o que prejudica, muitas vezes, o trabalho manual do pesquisador quanto a anotações e cruzamentos de informações. A materialidade do impresso possibilita articulação de dados.

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

Devem-se considerar, também, as experiências na educação. É impensável a educação hoje sem sua relação com a tecnologia, como também o é a implantação de uma educação tecnológica sem livros impressos que atendam às necessidades de manipulação e criatividade, como no caso dos livros de literatura infantil que hoje exigem uma dinâmica extrema dos elementos sonoros, visuais e verbais. A formação do leitor perpassa, também, pela relação que este tem com a obra. Desta forma, o livro eletrônico oferece um manancial a mais de sensações e possibilidades interativas, mas não supre – e nem o pretende fazer – as relações sensoriais do livro de madeira, de pano, de plástico, de dobradura, com odores, tamanhos e formas diferenciadas.

Aqui entramos no campo da especificidade e natureza de cada objeto, entendidos aqui como sistemas de signos estéticos. Partimos do pressuposto de que o livro eletrônico ou os sites de literatura apresentam uma natureza diferenciada da literatura impressa, já reconhecida e debatida pelos estudiosos da área. Questiona-se hoje, ainda, se tal produção hipertextual funda um novo gênero literário, em decorrência desta natureza. Trata-se de um terreno movediço em fase de estudo, sem definições, em que o signo verbal é manipulado pelo computador, produzindo efeitos visuais, ou compondo com signos visuais e sonoros o que se denomina Literatura Gerada por Computador (LGC), Infoliteratura, Ciberliteratura, Literatura Informática, Hiperficção, Infopoesia ou Poesia Multimídia<sup>4</sup>. É sobre esta questão que discutiremos a seguir. Neste trabalho, partiremos destes questionamentos para analisarmos a produção literária brasileira veiculada ao espaço virtual.

### **O sistema hipertextual e a obra galáctica**

Em "A Renovação do Experimentalismo Literário na Literatura Gerada por Computador", Pedro Barbosa explicita conceitos e sistematiza dados em torno da Literatura Gerada por Computador (LGC). Aponta, inicialmente, três tendências de criação textual, também entendidas como gêneros – algo a ser discutido em pesquisas futuras:

No estado actual em que se encontra, a LGC abrange três linhas, gêneros ou tendências de criação textual, as quais muitas vezes podem assumir uma forma mista: a poesia animada por computador (que, na continuidade da poesia visual, introduz a temporalidade na textura freqüentemente multimidiática da escritura e movimento no ecrã), a literatura generativa (que

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

mediante ‘geradores automáticos’ apresenta ao leitor um campo de leitura visual constituído por infinitas variantes em torno de um modelo) e a hiperficção (narrativa desenvolvida segundo uma estrutura em labirinto, assente na noção de hipertexto, ou texto a três dimensões no hiperespaço, em que a intervenção do leitor vai determinar um percurso de leitura único que não esgota a totalidade dos percursos possíveis no campo de leitura).<sup>5</sup>

O que coincide entre as três tendências apontadas é o fato de que a obra resultante de um trabalho com o virtual, justamente por seus processos de temporalização, é conceitualmente processual. Em outras palavras, a obra não apresenta uma estrutura enclausurada e finita, definitiva, mas realiza-se em ato, no tempo presente, amparada no devir do leitor. É, portanto, no processo que existe.

Se o tempo prefigura o processual, o espaço do hipertexto é o do inacabado, da obra aberta: nomadismo de estrutura e formas que se abrem para articulações múltiplas e leituras paralelas, quebrando com o hierárquico, tendo em vista as múltiplas facetas que o hipertexto oferece através das janelas e links. O espaço nega o binário e o ato comunicativo no ciberespaço propõe correlações polissistêmicas.

*O hipertexto propõe-se, enfim, como um manancial de códigos em correlação como um organismo vivo, com pluralidade de esferas semióticas particulares. (...) O espaço hipertextual é o espaço da desconstrução, do pensamento complexo, das instabilidades e não-linearidades. Rompe com o bidimensional do pensamento clássico e opera ideogramaticamente, como uma configuração cubista em que os planos coincidem, colocando em xeque o aristotelismo das articulações fechadas, conclusivas e apontando para fases de expansão e contração, cosmo desordenado, infinito e aberto: universo da escritura.*<sup>6</sup>

Aqui pensamos a LGC como uma possibilidade multifacetada para a produção de textos complexos, que exigem um espaço da tridimensionalidade e a possibilidade da interatividade. Neste sentido, não podemos deixar de ter o espaço de leitura como um sistema semiótico. Enquanto tal, torna-se experiência comunicacional de signos diversos: dos visuais aos sonoros e verbais, que se conectam em rede, rizomaticamente.

Impresso e virtual diferenciam-se no controle sobre a matéria – o primeiro realizado pelo engenho; o segundo, pela

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

intermediação do computador -, mas no que concerne ao modus operandi da linguagem e estruturas textuais, poderíamos dizer que obras literárias impressas, não deixam de ter seu caráter hipertextual, muito embora não tenham os recursos tecnológicos. Tal discussão remete-nos à especificidade de cada uma, ou a forma como estas lidam com as informações estéticas.

Centremo-nos na LGC. O que respalda a criação na LGC é justamente a possibilidade de manipulação da linguagem verbal, incorporando códigos visuais e sonoros. A corporeidade da palavra é, portanto, fundamental no estatuto de criação. As mudanças labirínticas, promovidas pela Era Eletrônico-digital, não mais admitem "o objeto artístico *subspecie aeternitatis*". O rizoma, as redes hipertextuais, o tempo processual e o espaço de nomadismo incorporam o relativo e o transitório, o campo das incertezas. Assim, deparamo-nos com um novo suporte para o texto, um novo leitor e a necessidade de uma nova linguagem: aponta-se para uma estrutura complexa, repleta de torneios lingüísticos, jogos vocabulares, sintaxe estrutural retorcida, além de contar com a exploração do espaço não somente da página, mas de um universo de informações possibilitadas pela rede.

A estrutura hipertextual é descentralizadora. Portanto, a fixação de um centro tal como faziam Galileu, Copérnico, ou o estabelecimento de relações da escritura, sua estrutura e linguagem a um locus de presença, a uma origem fixa, a um plot linear, configuram o estado de organização e equilíbrio impostos por um modelo ideologicamente fechado, autoritário e castrador, que revelam a intenção de impedir o jogo escritural e criador, base para a produção hipermediática.

Oposta à metafísica ocidental vinculada ao logocentrismo, a LGC é "pansemiótica". As associações correlativas explicam as características da LGC: justaposição de imagens correlativas, como em um quadro cubista; estilo cinemático, reconhecido por Eisenstein; princípio da fragmentação. E é, justamente a partir desse critério metodológico que visa à linguagem não-fonológica e à deslogocentrização, que pensamos as obras literárias limites e o hipertexto.

A escritura em seu jogo é lembrada por Derrida, em seu *Gramatologia* (1973:8),

O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

tranqüilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem.

Ao mesmo tempo que este jogo descentraliza o modelo organizado residente na *phoné*, instala a possibilidade de desautomatização do controle sobre a escritura. Neste sentido, o papel do autor é questionado. O autor é o produtor do mote e o criador do programa estético na L.G.C. O leitor surge como co-autor, ou ainda "escriteiro" (BARBOSA ...) / "lautor" (BELLEI 2002:120) – figura que interage na leitura e na produção.

A função constelizadora da Infoliteratura decorre de uma auto-reflexividade do texto e da autotematização inter-e-intratextual do código<sup>7</sup>, promovendo uma escritura autofágica e híbrida não somente quanto aos gêneros - poesia, prosa, ensaística - , mas também quanto ao estatuto de criação.

A influência do *mass-media* remete à fragmentação dos processos de estruturação da hiperpoesia ou da hiperficção, anunciando uma linguagem descontínua, giros sintáticos, simultaneidade da linguagem com hibridização de formas e imagens, rarefação do discurso, recursos tipográficos, sintaxe não-linear, "interrupta". Linguagem em palimpsesto. Mosaico em que o conceito de leitura tem que ser reconfigurado para atender ao labirinto de significações desta esfera semiótica.

### **A produção hiperpoética e hiperficcional no Brasil**

Este novo signo – a Literatura Gerada por Computador – que causa estranhamento em uns e fascínio em outros, ainda comporta, no Brasil, uma gama insipiente de produtos / produções, muitas vezes entendidas como mera transposição da escritura para o meio eletrônico, o que se constitui em um problema para o processo de reconfiguração dos novos modos de leitura e do livro no país.

Para um mapeamento inicial da produção literária nos meios tecnológicos, partimos da noção e conceito de hipermidia – tecnologia que abarca as noções de hipertexto e multimídia –, analisando somente a WWW. A produção em CD-ROM ficará para a etapa posterior das pesquisas.

Nos últimos tempos, a tecnologia consolidou –se no panorama brasileiro, recebendo muitos incentivos, principalmente da iniciativa privada, pela necessidade de ampliação das possibilidades de acesso ao conhecimento globalizado e das perspectivas de interação com outras nações. Escolas têm transformado seus currículos, ao incluir tecnologias, a fim de

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

possibilitar ao aluno a ampliação de seu universo, tornando-o cidadão do mundo. Realizam-se teleconferências. Ampliam-se as salas de bate-papo e fóruns. O comércio eletrônico merece, hoje, grades curriculares no ensino superior. A web tornou-se o lugar de encontro de milhões de pessoas que buscam informações, divertimento, comodidade nas compras e pesquisas.

Neste eflúvio crescente da nova mídia, a literatura foi estabelecendo seu espaço. Um fenômeno a ser estudado são os jornais literários, sites pessoais de poetas/ escritores, sites institucionais de divulgação de pesquisa, bibliotecas virtuais com acervo para download (cópia), livrarias virtuais, e-books. Nesta babélica constelação, a quantidade – embora insipiente, bastante sintomática – prolifera sem o estabelecimento de um rigor quanto à qualidade. Isto se deve a quatro fatores: 1. A Web é um campo aberto e democrático aos experimentos e vocações. Não há uma seleção crítica prévia do material, o que compromete a qualidade do que se expõe neste meio. 2. Muitos dos sites de autoria são amadores e respondem a um anseio subjetivo do criador impor-se à comunidade: veleidade humana. 3. Algumas editoras de livros eletrônicos oportunamente descobriram um nicho no mercado editorial eletrônico: a possibilidade de publicação de livros com um custo bastante reduzido, possível em decorrência da não impressão em papel e da distribuição facilitada, fatores que geram uma elevação do custo. Observa-se, por vezes anúncios de editoras que oferecem seus serviços àqueles que não tiveram seus originais aprovados pelas editoras dos livros impressos. 4. Muitos textos auto-intitulados de literatura são apresentados sem preocupação com a qualidade estéticas, comprometida pelo uso inadequado do meio pelo qual o autor optou, ou seja, característica central das novas tecnologias, o hipertexto (recurso mínimo) não é utilizado adequadamente pelos produtores.

Há de se pensar, portanto, em um "Programa Infoestético", apontando novas formas de leitura e produção neste meio. A partir de alguns princípios básicos deste "Programa Infoestético", poderemos analisar a produção literária brasileira na Web.

### **Categorias textuais na Web e e-book**

Existem diferentes categorias textuais de e-books e de obras vinculadas à Web. Aqui, as categorias textuais possuem um caráter diferenciado do texto impresso que pressupõe, muitas vezes, apenas o verbal. Texto é entendido no sentido mais amplo que abarca os aspectos textuais (narrativos e poéticos) e hipertextuais/

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

hipermediáticos (lexias, links, não-linearidade, interatividade e aspectos sonoros, visuais e mediáticos), além dos elementos estruturais/sintáticos do meio (actema, episódio e sessão), que compõem as hiperpoesias ou hiperficções.

*Como vimos anteriormente, Barbosa classifica os textos em gêneros/linhas de criação textual a saber: a poesia animada por computador, a literatura generativa e a hiperficção. Já Adair de Aguiar Neitzel, em seu "Nossa história literária virtual: um balanço"\*\*\*§, a partir de um breve panorama da narrativa brasileira hipertextual aponta para uma classificação das obras, considerando as distinções de Balestri: hardcopy e softcopy. Para a autora, o hardcopy é utilizado em obras que tendem à leitura através da impressão, sem a utilização plena que tal recurso possa oferecer, funcionando como uma "máquina de escrever". O softcopy, por sua vez, parte do conceito de "elos & blocos de texto", permitindo ao leitor a opção por múltiplos caminhos. Caracteriza-se, portanto, por um nomadismo alinear.*

Ora, tanto a concepção de Barbosa quanto a de Balestri deixam algumas lacunas. No primeiro caso, o texto meramente digitado, lançado em sites sem os recursos do hipertexto, são excluídos. Na realidade, o autor parte, de forma adequada, para a inclusão pela qualidade estética que pressupõe os recursos mediáticos, criando assim uma nova categoria de gêneros literários. No segundo caso, a opção por hardcopy pressupõe que a autora não faz distinção pela qualidade estética, mas constata uma produção impressa, veiculada no meio tecnológico.

Na verdade, ao mapearmos alguns sites, observamos que há os textos para serem impressos – aqui denominados *textos gráficos - grafos*, os *textos hipertextuais*, a *hiperpoesia* e a *hiperficção*. Ainda quanto ao gênero, concebemos a infopoesia, a poesia intersignos, a hipernarrativa ou infonarrativa e o infoensaio.

#### **1.1 Textos grafos**

Os *textos grafos* caracterizam-se pelos princípios da linearidade espacial, ausência de links, ausência de fragmentação, escanerização ou digitação, reprodutibilidade, ausência de interatividade do leitor/usuário, estrutura infoestética fechada. O autor é o detentor do poder sobre a palavra, não permitindo intervenção.

A maior parte da produção brasileira na Web e em e-books é de textos gráficos, que têm como objetivo o estabelecimento de uma base de dados de textos, disponibilizados através de escanerização

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

para impressão, download, cópia ou apenas para rolagem. Quando comercializáveis, editoras de e-books não permitem, em sua maioria, a possibilidade de impressão. A eficácia deste processo reside no fato de se configurar o site como uma biblioteca que disponibiliza o texto a qualquer hora, configurando-se como alternativa de difusão. Tal argumento utilizado por muitos estudiosos não considera o fato estético hipertextual na concepção dos poemas/narrativas/ensaios.

Na verdade, tais textos foram gerados por computador apenas na digitação, mas não compreendem as estruturas hipertextuais ou hipermediáticas.

É importante distinguirmos, nestes sites, os meios de veiculação da produção literária. Observa-se que os textos grafos são recorrentes em revistas eletrônicas, cyberjornais, e-zines (fanzines eletrônicos), e-antologias, sites de autoria (sites de autores vivos ou não que apresentam informações biobibliográficas e artigos sobre o autor, além de um trabalho iconográfico), sites temáticos, sites institucionais (núcleos de pesquisa), sites de editoriais (sejam de editoras eletrônicas, sejam de editoração multimidiática) e CD-Rom. É importante observarmos que não iremos, aqui, analisar os sites, mas a produção divulgada nestes.

Entre os e-zines, um dos precursores, aqui no Brasil, é o *Poesia Diária* (<http://www.poesiadiaria/>), desativado, hoje, pelo propositor. A idéia de estruturar este e-zine surgiu das trocas de mensagens e, conseqüentemente, de poemas/ narrativas, impressões, por meio da antiga BBS - antecedente do advento da Internet. A produção divulgada no *Poesia Diária* abarcava a obra poética de autores de língua portuguesa e espanhola. Muito embora apresente ilustrações, o site não utiliza os recursos hipertextuais, como links entre páginas. A qualidade centra-se em autores clássicos e contemporâneos, privilegiando entre estes, os escritores da década de 90.

Entre outros e-jornais ou cyberjornais ou e-zines que mantêm uma preocupação antológica, o maior acervo de poesia de Língua Portuguesa encontra-se no *Jornal de Poesia* (<http://www.secrel.com.br/jpoesia>). Ainda contamos com <http://www.lsi.usp.br/art> (Fernando Pessoa, Guilherme de Almeida e Paulo Leminski), *Folhetim* (<http://www.folhetim.com.br>), *Fundo de gaveta* - <http://www.expert.com.br/fgaveta> (poesia alternativa - Pará). Alguns jornais já foram desativados. Mas o que se tem observado é uma busca por uma inserção antiacademicista e alternativa. Estes sites, que trazem uma organização interna na seleção de textos, muitas vezes estabelecida por período literário,



*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

acabam por coexistir no espaço cibernético com núcleos de pesquisa institucionais/acadêmicas e bibliotecas virtuais, como o site do NUPILL — Núcleo de Informática em Lingüística e Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - <http://www.cce.ufsc.br/~alckmar>, que tem um trabalho precursor e interessante de resgate e divulgação da Literatura Brasileira desde seus primórdios. Já a Escola do Futuro da USP apresenta o projeto - *A biblioteca virtual do estudante brasileiro* - <http://www.futuro.usp.br/> com um acervo bastante interessante, inclusive com acervo iconográfico e sonoro.

Outra opção são os sites temáticos, que agrupam a produção em torno de especificidades regionais, geográficas, de gênero etc como o *Poesia feminina* (<http://www.utopia.com.br/poesia>), o *Literatura Sul-Riograndense* ([www.geocities.com/atheus/acropolis/2776/literatura.html](http://www.geocities.com/atheus/acropolis/2776/literatura.html)), *Caqui* ([www.kakinet.com](http://www.kakinet.com)) que traz uma boa exposição de haikais.

Na contramão da qualidade, abertos a qualquer experiência iniciante, temos um maior número de sites. O que parece comum a todos é a temática sentimental, lacrimosa e sem um trabalho estético literário, além das tão perseguidas rimas.

Os textos presentes nestes sites recebem a digitalização e o acréscimo de um fundo. Seu valor infoestético não é explorado, pois estes sites não pretendem transcrições ou traduções entre as linguagens, mas apontam para a divulgação de nossos escritores com amostras de suas produções.

Muito embora os textos apresentem uma estrutura literária aberta, infoesteticamente sua estrutura é fechada, mas potencial. Tais traços não desmerecem a obra, mas incitam reflexões sobre o modo de operação do texto literário, a partir do advento da Literatura Gerada por Computador.

## **2. Textos Hipertextuais**

Após a chegada do jornal, a variação da tipologia gráfica e a diagramação da linguagem impressa geraram um novo espaço para a escrita. Esta deixou de ser uma linguagem que reproduz audição e fala para conquistar seu próprio formato plástico. As fontes, no caso dos sites, aliadas às cores e aos diferentes tipos e tamanhos, criam diferentes diagramações para captar a atenção do leitor.

Com a era tecnológica, as inovações suplantam as certezas absolutas, desconstruindo conceitos e , portanto, questionando os valores estéticos. Surge o hipertexto.

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

Para Ted Nelson (1992), o termo hipertexto é definido como "... escritas associadas não-seqüenciais, conexões possíveis de se seguir, oportunidades de leituras em diferentes direções"<sup>2</sup>. Assim, o *texto hipertextual* caracteriza-se por ser um documento digitalizado, apresentar diversidade de "planos" – também conhecidos como "blocos" – que contêm informações que se interseccionam por meio de "elos" ou "links" associativos, que dialogam coordenadamente, a fim de compor novas estruturas narrativas ou teias poéticas, conforme a intencionalidade do leitor ou proposta estética do autor. Muito embora exista a possibilidade de links, a complexidade da obra dependerá das bifurcações produzidas pelos elos e das interrelações destas com o todo, podendo apresentar-se, em alguns casos, como estrutura infoestética.

Segundo Landow (1992), o hipertexto desconstrói a rigidez das seqüências fixas, rompe com o princípio da linearidade em que há uma pré-definição do começo e fim, e propõe uma estrutura esponjosa em que estes não existem, mas aponta uma estrutura processual e móvel, de acordo com as escolhas do leitor. Assim, não há uma história ditada, definida, mas em devir. Rompe-se com a noção de unidade e privilegia-se o salto.

Neitzel aponta que tais textos, que devem ser lidos apenas *on line* no computador, são denominados por Balestri de *softcopy*. Ainda afirma que "ao serem impressos perdem as estruturas textuais que a eles estão conectadas e a leitura deixa de ser materialmente multi-linear".

A linearidade espacial dos *textos grafos* cede espaço à fragmentação. Surge o princípio da interatividade – participação do leitor na elaboração do texto, escolha de caminhos, estruturação narrativa. A reprodução para o meio eletrônico é feita por escanerização ou digitação dos textos, com as palavras-elos destacadas ou ainda pela introdução de ícones representativos da temática da obra ou do bloco. Quanto ao princípio da reproduzibilidade, os *textos hipertextuais* ainda podem ser reproduzidos, mas por blocos, devendo o leitor fazer as ligações pertinentes quando impressos. Quando isso ocorrer, haverá a perda do valor estético, tendo em vista que tais textos habitam o meio tecnológico e são decorrentes dos processos sógnicos deste.

A questão da reproduzibilidade é um tema polêmico quando falamos sobre o meio digital, pois toca no cerne da questão dos direitos autorais. Tanto o texto grafo quanto o hipertextual dão uma maior abertura para que a lei seja burlada, pois não há controle

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

sobre sua reprodução. Os e-books adquiridos em livrarias e editoras, por sua vez, possuem chaves , senhas e dispositivos para que não ocorra a reprodução.

Passa-se a questionar o poder do autor sobre a sua produção, diante da intervenção do outro.

Aqui, entendemos, portanto, o hipertexto como sistema semiótico. Tanto a narrativa quanto a poesia hipertextual constituem-se na relação entre signos diversos. Os dados são conectados por elos ou nós ou links que apontar para informações textuais, sonoras, iconográficas etc. Por se constituir na relação, os nós/ elos nunca apresentarão um modelo padrão pré-definido. A existência da obra acaba por se constituir enquanto sistema semiótico. Fundamental é que a estrutura produzida esteja semanticamente relacionada ao conteúdo abordado.

A seqüência de relações signícas estabelecidas pelo leitor é o que vai determinar a tecitura narrativa ou poética, determinando a estrutura da obra. Assim, esta não é dada pelo autor, mas são lançadas possibilidades a serem completadas no leitor.

Quando o sistema incorpora elementos das diversas mídias, tais como vídeo, música, fotografia etc, estaremos no campo da Hipermídia, cuja produção literária resultante veremos no próximo tópico.

A produção literária brasileira que busca um trabalho de estética hipermediática centra-se primordialmente no hipertextual com relativa semiose, mas não em seu grau máximo. Os princípios estéticos são regidos pela carga semiótica que o texto comporta, em busca das múltiplas significações. A proliferação de signos ocorre dentro de princípios discutidos por Pierre Levy: Princípios de Metamorfose, Heterogeneidade, Multiplicidade e Encaixes de escala, Exterioridade, Topologia e Mobilidade de centros. Acrescentaríamos outros três princípios: Princípio da Interatividade; Princípio da Temporalidade Presente e Princípio da Fragmentação.

### **3. A Hiperpoesia**

Por textos "hiperpoéticos" entendemos as possibilidades poéticas de códigos diversos, a partir do verbal, que se entrecruzam semioticamente na produção em meios eletrônico-digitais. Desta forma a poiésis aglutina as linguagens, em uma aproximação das sensibilidades verbais, imagéticas, sonoras, táteis e tecnológicas. Assim, o texto "hiperpoético" representa a experiência máxima destas aproximações, incluindo, necessariamente, a tecnologia. Esta não deve ser vista meramente como uma ferramenta, um

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

instrumental técnico, mas em sua signicidade, ou seja, em seu potencial de gerar e intermediar signos. Desta forma, jamais poderia prestar-se apenas à cópia dos textos escritos, mecanicamente, mas deve ser explorada em seu potencial poético.

Dentre os textos hiperpoéticos, encontramos as poéticas a seguir descritas: a infopoesia (compreende verbal, visual e tecnológico); poesia animada por computador (introduz a temporalidade e textura, geralmente multimidiática, gerando movimento); poesia hipermidiática (compreende as diversas linguagens, incluindo as diversas mídias, dentro de um padrão hipertextual de criação).

É fundamental a distinção entre a produção hipertextual e a infopoesia. Instalado o conceito de hipertexto, observamos que a infopoesia - conceito cunhado por Melo e Castro - apresenta princípios de realização da experiência poética, unindo palavra à imagem geradas em computador. Neste sentido, pode não apresenta alguns dos princípios do hipertexto, como a interatividade, metamorfose e encaixe de escala, mas envolve um trabalho de criação estética extremamente apurado.

A produção hiperpoética, no Brasil, tem uma representação expressiva. Nomes de envergadura como Philadelpho Menezes (<http://www.pucsp.br/~phmenez.poema.html>) e [http://www.officina8.com.br/philadelpho\\_menezes](http://www.officina8.com.br/philadelpho_menezes)), Alkmar Luiz dos Santos (<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/poemas.html>), Gilbertto Prado (<http://wawrwt.iar.unicamp.br/poemas/indexpoemes.htm>), Augusto de Campos (<http://www.dialdata.com.br/casadasrosas/utopia/augusto/augusto.htm>) e (<http://www.geocities.com/Paris/9157/luacapa.html>) e Arnaldo Antunes (Videopoesia - *Nomes*) apresentam produções em poesia eletrônica que aliam artes plásticas, hipermídia e poesia. Seus poemas surgem através do princípio de mobilidade espacial das formas plásticas e verbais, permitindo, em muitos casos, a interação com o leitor.

A poética de Augusto de Campos transitou por todas as etapas das tendências contemporâneas, iniciando seu percurso com a poesia visual, com o movimento Concretista. Em seu site ([www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos)), o autor expõe a produção visual, info poética e eletrônica e hipermidiática.

Outros nomes surgem no panorama contemporâneo, tais como Alexandre Venera dos Santos (<http://br.geocities.com/eeale>), Franklin Valverde, Hugo Pontes

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

( <http://liquidbox.com.br/artvisual/html/pv.htm>), Jorge Luiz Antônio

(<http://www.iis.com.br/~regvampi/artonline3/flash/logoalgo2.html>), Maria Virgília Frota Guariglia, Neide Dias De Sá (<http://www.artonline.f2s.com/artonline2/neide.htm>), Wilton Azevedo (<http://www.wiltonazevedo.com.br>), Diana Domingues (<http://artecno.ucs.br>), André Vallias (<http://www.refazenda.com.br/aleer>) e Leila Míccollis.

Surgem, ainda, nomes nos haicais "eletrônico-digitais" como Ricardo Silvestrin e Paulo Franchetti. Observe-se, também, o trabalho realizado com Haicais, exposto no site da Crisart ([www.geocities.com/~crisart/haicai/anikaichro/anikaichro0.html](http://www.geocities.com/~crisart/haicai/anikaichro/anikaichro0.html)).

O

site

*Linguaviagem*

(<http://www.manoelmar.sites.uol.com.br/linguaviagem>) apresenta o poeta Manoel Neves com força inovadora pela inserção de elementos digitais na produção poética. O poema 7 é um bom exemplo da solução verbal-imagética que o poeta atingiu: trabalha-se com o deslocamento espacial das palavras que mimetiza a semântica destas através da movimentação na página.

Já *Biblioteca das Maravilhas*, de Regina Célia Pinto (<http://bibliothecadasmavilhas.cjb.net> e <http://www.iis.com.br/~regvampi>), é uma obra com riqueza de signos em processos de intertextualidade e paródia eletrônica.

O Estúdio de Poesia Experimental da PUCSP possui um bom arquivo de *Poesia Intersignos* e *Poéticas Experimentais* (<http://www.pucsp.br/pos/cos/nucleos2.htm>).

A produção hiperpoética brasileira contemporânea ainda traz outros poetas com produção nacional e internacional, demonstrando força, vitalidade e inovação, superando suportes e estabelecendo processo de intersemiose intensa entre os diversos códigos.

#### **4. A hiperficção**

Os textos "hiperficcionais" constituem-se, também, dentro de uma poética intensificadora de códigos que se entrecruzam semioticamente, por meio das tecnologias. Associada à produção de sensibilidades verbais, imagéticas, sonoras, táteis e tecnológicas, o texto hiperficcional explora (ou deveria explorar) as potencialidades de geração e intermediação de signos e significações, incorporando os princípios da hiperfímdia, que incluem o hipertexto.

A hiperficção deve ser entendida e lida como um sistema complexo, que permite a leitura (e a escrita) não-linear. Tal

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

complexidade e mobilidade a caracteriza como um sistema dinâmico, devido às semioses que se estabelecem a partir dos elos criados e das entradas propostas pelo leitor ou das atualizações do autor. Por ser dinâmica, a hiperficção não pode ser finita, mas apresentar uma estrutura porosa, cujos vâcuos têm que ser preenchidos pelos elos, complexificando a obra.

Considerando que "...o que muda e se transforma nos sistemas dinâmicos é o seu estado, ou seja, o relacionamento entre as partes do sistema"<sup>10</sup>, a obra hiperficcional não pode residir no campo das certezas, mas apontar para o "horizonte de probabilidades", da provisoriedade do estético. É este vir a ser que se completa nas relações intersignicas e no leitor. Não se deve esperar por narrações conclusivas, lineares, mas complexas, "pluricêntricas" ou "acêntrica", à medida que a personagem percorre o caminho do co-autor (o leitor).

Vale destacar a relação do texto verbal com os processos hipermediáticos, fundamentais para que o valor estético da obra não se restrinja aos mecanismos ou teorias sobre o texto narrativo escrito. Há de se notar que existe uma narratividade nos processos hipertextuais e uma poeticidade nos processos multimidiáticos. Aliar ambos é o que resulta na hiperficção.

O que se postula neste "novo gênero literário", contudo, não tem sido compreendido adequadamente por quem o pratica ou pretende-se escritor hiperficcional: obras vinculadas à Web, CD-Roms e E-Books, em geral são mera reprodução do material impresso, não utilizando as potencialidades de não-linearidade, descentramento, interatividade e complexidade que a hiperficção deve apresentar.

Assim, o panorama da hiperficção no Brasil é nebuloso. Grande parte do contingente de obras publicadas é de *textos grafos*, para serem lidos no computador, por meio de rolagem ou através de impressão, o que denota a intencionalidade, conceitos e estética equivocados em relação à Literatura em Meios Tecnológicos. Quando muito, o hipertexto é utilizado apenas para breves referências ou explicações dicionarizadas.

Em oposição à produção hiperpoética, proliferante, a produção hiperficcional que assim deve ser considerada não passa de nove obras. Referimo-nos a *Tristessa*, de Pajola Passenger (<http://www.quattro.com.br/tristessa>), *Fausto* (<http://www.zaz.com.br/fausto>), *Dossiê Greenwar*, uma "netnovela" de Bráulio Mantovani e Eduardo Duó (<http://www.uol.com.br/novela/greenwar>), e *Baile de Máscaras*, de

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

Mayra (<http://www.informarte.net/index.html>). Ainda contamos com infoensaios poéticos como *Arte & Loucura* e *Hipertexto*, ambos de Vera Mayra (codinome de Irecê Brandão) Há alguns sites que respiram um processo de experimentalismo de escritura e leitura: *Quatro Gargantas Cortadas* (<http://www.geocities.com/SoHo/Studios/1875/indice.html>), Daniel Pellizzari, e *A d@m@ de Espadas* (<http://www.facom.ufba.br/dama/index.htm>), de Marcos Palácios.

As "Hiperficções" apresentam subgêneros, como a hipernarrativa (romance, folhetim), o infoensaio e a netnovela. Entre as "Netnovelas", *O Moscovita* (<http://www.uol.com.br/novela>), de Reinaldo Moraes, foi a precursora do gênero no Brasil, sendo veiculada pela UOL em 1996. Sua produção lembra as fotonovelas – sem os balões característicos – associadas ao ambiente hipermidiático em que se permite a presença da interatividade. Fotos são ilustrativas do texto que se compõe periodicamente, em capítulos. Como a maioria das netnovelas, *O Moscovita* traz a temática da espionagem, do mistério, estruturados em ganchos típicos dos folhetins. Criado para a diversão, a obra, em um estilo cômico, não traz a preocupação com a qualidade literária o que, aliás, passa a ser uma constante entre as "netnovelas". Outra do gênero é *A gente ainda nem começou* (<http://www.zaz.com.br/novela>), escrita por Carlos Gerbase e Marcelo Carneiro da Cunha, que trata de uma temática fácil e popular, ainda adolescente. *Crimes no Parque*, de Toni Brandão (<http://www.zaz.com.br/crimes>) segue as mesmas características das demais, acrescida da preocupação cênica das imagens fotográficas que passam a ocorrer em externas. Os jogos (muitos semelhantes ao "jogo dos sete erros" digital) são mais perspicazes que os apresentados nas demais, conseguindo estabelecer um clima de suspense.

*Dossiê Greenwar*, de 1997, tem uma melhor resolução estética pelas esferas semiósicas estabelecidas entre verbal, visual e sonoro, aliadas à ficção-científica. Propõe uma retomada das "intrigas sheakspeareanas" envolvidas em suspense policial.

Em 2000, surge *A Morta Viva*, de Angeli (<http://www.uol.com.br/novela>), que se diferencia das demais pela introdução de desenho animado e traz a Rê Bordosa ressuscitada. Na mesma linha da animação, é lançada *A hora Errada*, constituída por vários episódios, seguindo a estrutura de *Os Normais*, da TV Globo. Trata de episódios da vida familiar de classe média do Rio de Janeiro, com veia cômica (característica das netnovelas), sem a

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

utilização do texto escrito, utilizando-se da oralidade. Quase não há possibilidade de interação com o leitor.

Fugindo das estruturas novelísticas da Net, *Quatro Gargantas Cortadas* apresenta-se como um "folhetim pop". Sua estrutura folhetinesca é composta a partir da intervenção do leitor que sugere caminhos para novos capítulos, geralmente surrealistas/ oníricos.

Não podemos nos esquecer de Mário Prata que, com *Os anjos de Badaró*, contribuiu para esta revolução literária na cena contemporânea.

A qualidade artístico-literária em tecnologias é atingida por poucas: *Tristessa*, *Baile de Máscaras*, os infoensaios poéticos *Arte & Loucura* e *Hipertexto* e *A d@m@ de Espadas*. Estas merecem um estudo mais aprofundado por parte dos críticos.

*A d@m@ de Espadas* é experimento e experiência. A história, organizada a partir de um ícone-mapa não apresenta um princípio ou um fim, tal como as tecnologias que não podem ser consideradas um fim para os experimentos artísticos. A obra nos provoca a vivências, muitas vezes extremas, que estão neste meio fio com que tecemos a vida. O Mapa é a bússola de uma navegação a ser estabelecida pelo leitor.

*Tristessa*, de 1994, é um dos primeiros romances hipertextuais brasileiros. Os elementos hiperficcionais bem explorados estão associados à estrutura narrativa inovadora, com mudança de foco narrativo.

O romance surge com grande força ficcional, conforme aponta Neitzel<sup>11</sup>:

Seu selo novitativo não está só na utilização da estrutura volátil do hipertexto literário eletrônico, mas na forma de composição dos personagens. Eles primeiramente são descritos na terceira pessoa, por um escritor onisciente. Desta página saltamos para outra e o próprio personagem fala de si, não só dos projetos realizados como daqueles abortados. Uma biografia que nos põe em dúvida: autobiografia ou romance? Tênuas fronteiras. Além disso, o personagem oferece seu e-mail para que possamos entrar em contato. Quando o fazemos, o personagem deixa de existir somente na esfera ficcional. O real e o ficcional também se imbricam.

Talvez o maior nome da hiperficção no Brasil seja o de Irecê Brandão – Mayra –, que mantém produções narrativas com extrema carga poética, aguçando a sensibilidade artística pelo grau de criatividade como lida com as resoluções sígnicas. "A autora" busca explorar todos os recursos que lhe são fornecidos, aliando-os a



*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

reflexões filosóficas profundas sobre o estado do Eu e da humanidade, na relação com o cosmos. O dialogismo, as várias vozes de autores, filósofos, se fazem presente na composição dessa teia literária hipertextual. *Baile de Máscaras*, assim como as demais produções de Vera Mayra, trazem a consciência de se fazer o a obra no momento presente, em sua mutabilidade e constante construção é a representação exata dos sistemas dinâmicos complexos como extensão da complexidade humana.

**(In) conclusão ...**

As conclusões apresentadas são parciais, tendo em vista o campo recente – e por isso movediço – da Literatura gerada por computador. Mesmo parciais, já temos um breve panorama da produção literária brasileira que indica a existência de relações infoestéticas mais intensa quanto à poesia no espaço virtual. A prosa, por sua vez, traça caminhos insipientes nos e-books, netnovelas, hiperficções e outros produtos hipermediáticos, em que o potencial de virtualidade ainda é inexplorado.

O panorama incrível diante do discorrido - excetuando-se a hiperpoesia - corresponde muito mais à busca, no anonimato da rede, da identidade pessoal à nacional, por mais paradoxal que possa parecer. É nestas relações entre a subjetividade individual (a produção lacrimal) e os anseios pela expansão coletiva que se instala a banalização da literatura, perigo recorrente para a produção literária brasileira.

**Referência**

BARBOSA, Pedro. "A renovação do *Experimentalismo Literário na Literatura Gerada por Computador*". URL:

<http://www2ufp.pt/units/cetic/barbosa.htm>

BARRICELLI, Jean- Pierre and GIBALDI, Joseph (Ed.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *O livro, a literatura e o computador*. São Paulo: EDUC; Florianópolis:UFSC, 2002.

BOLTER, Jay David. *Writing Space. The Computer, hypertext, and the History of Writing*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. "Da transcrição: poética e semiótica da tradução". In *Cadernos PUC*. São Paulo: EDUC, 1987.

CARRUTHERS, Mary. *The book of memory*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

- COLOMBO, fausto. *Os arquivos imperfeitos - Memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GATTO, Sonia Melchiori Galvão. "Do Texto ao Hipertexto: a literatura na era eletrônico-digital". São Paulo, UESP, 2000. n° 3 (Temática: Novas Tecnologias).
- LANDOW, George P. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1997.
- LEÃO, Lúcia. *O Labirinto da Hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- MENEZES, Philadelpho. *A tradução intersemiótica na fronteira das linguagens*. São Paulo: PUC/Prévia, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.
- MEYER, Kenneth. "Dramatic Narrative in Virtual Reality". In BIOCCA, Frank e Mark R. Levy. *Communication in the Age of Virtual Reality*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1995.
- MURRAY, Janet H. *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology (MIT Press), s/d.
- NEITZEL, Adair de Aguiar. *Nossa história literária virtual: um balanço*. <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/literatura/ensaios.htm>.
- NELSON, Theodor Holm. *Cyberarts: exploring art & tecnologias*. San Francisco, Miller Freeman, 1992.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- POLKINHORN, Harry. "Visual Poetry. An International Anthology". In *Visible Language*. Providence, Rhode Island School of Design, 1993. 27-4, pp. 389-496.
- POSNER, Roland. "O Mecanismo Semiótico da Cultura". RECTOR, Mônica e NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na Era Pós-Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1997
- SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

**Notas**

1. POSNER, Roland. "O Mecanismo Semiótico da Cultura". RECTOR, Mônica e NEIVA, Eduardo (org.). *Comunicação na Era Pós-Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1997. p.37.
- 2 Cf. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O livro, a literatura e o computador.p.11-17.
- 3 Aqui discutiremos tanto o livro impresso como o eletrônico do ponto de vista da Literatura.
- 4 Cf. BARBOSA, Pedro. "A renovação e o Experimentalismo Literário na Literatura Gerada por Computador".
- 5 Ib. Id.
- 6 Cf. GATTO, Sonia Melchiori Galvão. "Do Texto ao Hipertexto: a literatura na era eletrônico-digital". São Paulo, UMESP, 2000. n° 3 (Temática: Novas Tecnologias).
- 7 Termos cunhados por Haroldo de Campos (1989:33) para designar a função constelizador da Literatura.
- 8 In [www.cce.ufsc.br/~neitzel/literatura/ensaios.htm](http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/literatura/ensaios.htm).
- 9 NELSON, Theodor Holm. *Cyberarts: exploring art & tecnologias*. San Francisco, Miller Freeman, 1992. p.161.
- 10 LEÃO, Lúcia. *O Labirinto da Hiperídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo, Iluminuras, 2001.p. 55.
- 11 NEITZEL, Adair de Aguiar. *Nossa história literária virtual: um balanço*. <http://www.cce.ufsc.br/~neitzel/literatura/ensaios.html>

## EXPRESSÕES EM MACUNAÍMA: DA ESCRITA À DANÇA

Cimara Salmazo Brabo

### Resumo:

Este artigo fala da transposição do *Macunaíma* literário de Mario de Andrade, para o espetáculo de Dança, *Ursa Maior*, idealizado por Gilsamara Moura e transformado em sua tese de Mestrado em Semiótica pela PUC/SP. Mostra a transcrição signica elaborada pela bailarina e os mecanismos utilizados em seu trabalho, de modo que a carga estética da obra original não se perdesse, muito pelo contrário, recriasse um novo código estético a partir de uma nova leitura signica que levasse em conta os pressupostos peirceanos. O artigo objetiva refletir sobre as relações interlinguagens, mais precisamente entre literatura e dança, mostrando como se dá a transcrição, transposição e transcodificação do signo literário para o gestual e visual (dança e cenário). Toma como ponto de partida a tese de Gilsamara Moura, que enfatiza a tradução intersemiótica e o caminho percorrido na recriação do signo lingüístico para o gestual. A reflexão da bailarina foi utilizada como objeto de estudo na realização deste trabalho. Conclui-se que em *Macunaíma* os processos interlinguagens são ricos e produzem mais que simples traduções, mas, pelo contrário, implicam na recriação de um signo estético a partir de seu original, pois os signos produzidos pela obra de Mario de Andrade não cessam de promover traduções significativas para outras linguagens.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira; tradução intersemiótica; transcrição; literatura e dança; transposição.

### Abstract:

This article is about the transposition of literary *Macunaíma* by Mario de Andrade, to the show of Dance, *Ursa Maior*, idealized by Gilsamara Moura and transformed in her thesis of Master's degree in Semiotics at PUC/SP. It shows the signs transcription elaborated by the dancer and the mechanisms used in her work so that the aesthetic of the original, on the contrary, it recreated a new aesthetic code from a new sign reading that took into account the peirceanos presuppositions. The article aims at he contemplation on the

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

relationships among languages more precisely between literature and dance showing the transcription, transposition and transcoding of the literary sign to the expression and visual (it is dancing and scenery). This work takes as a starting point Gilsamara Moura's thesis emphasizing the intersemiötic translation and the way taken in the recreation of the linguistic sign to the expression. The dancer's reflection was used as study object in the accomplishment of this work. It is assumed that in *Macunaíma* the processes between languages are rich and they produce more than simple translations, as they implicate in the recreation of an aesthetic sign from the original, because the signs produced by the original book by Mario de Andrade are always promoting significant translations to other languages.

**Keywords:** Brazilian literature; intersemiötic translation; transcription; literature and dance; transposition.  
Tradução Intersemiötica: Transposição e Recriação Signicas

Se Mário de Andrade literalizou o discurso mítico inspirado pela obra de Theodor Koch-Grünberg e suas pesquisas folclóricas, dando-lhe uma nova roupagem, Gilsamara Moura deu formas e gestos ao texto literário quando transformou a palavra, signo lingüístico, em movimento e imagem, signo gestual e visual, por meio da dança. Mario de Andrade foi uma espécie de semiólogo em seu tempo, *Macunaíma* é a prova de como a autor transitava entre a arte erudita e a popular.

A transposição do literário, não só para a dança como para outras linguagens, é feita a partir de uma tradução Intersemiötica ou “transmutação”, que segundo Julio Plaza; foi definida por Jakobson como aquela que “*consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais*” (PLAZA, 2001, p. 01). Assim a tradução, para J. Plaza opera de maneira criativa fazendo surgir sua própria verdade e rompendo com o compromisso de produzir a visão fiel do original. Como J. Plaza expõe em seu livro, *Tradução intersemiötica*, entre passado-presente-futuro, o passado seria o original, o presente o passado transformado e o futuro a solidificação desse presente. O presente irá justamente recuperar o passado para, depois de refletido, contestado e confrontado, se produzir material “novo” para o futuro. Portanto, o autor mostra que o passado seria o ícone, ou seja, a possibilidade, o presente representaria o índice, a tensão-criativa tradutora; e o

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

futuro se transformaria no símbolo, a criação que procura o seu público, isso tudo levando-se em conta a teoria dos signos de Peirce.

Hoje, na era da informação instantânea, devido às novas tecnologias, a percepção é constantemente mudada, traduzida, sendo que os códigos de informação acabam por se misturar com maior rapidez e facilidade, numa certa hibridização.

Segundo Peirce, a teoria dos signos é triádica, pois a semiose é composta por instantes que se relacionam incessantemente. Para ele:

(...) o objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, (...). A significação de uma representação é outra representação. ( PEIRCE, 1974, p. 99)

Assim para Peirce linguagem e pensamento se unem para dialogar e traduzir. O pensamento, portanto, também é movido por essa cadeia signica. A linguagem age como mediadora deste pensamento no processo de comunicação e socialização e, uma vez que tanto pensamento como linguagem se realizam através dos signos, o signo passa a ser mediação. O signo sempre representa algo, e segundo Peirce são de três espécies: os ícones, os índices e símbolos. A linguagem apresenta assim, como características, as qualidades materiais, a aplicação denotativa e a função representativa que segundo Peirce executam relações triádicas no processo signico( PEIRCE, 2003, p52).

Já para Jakobson *duas referências interpretam o signo, uma com relação ao código e outra ao contexto* (JAKOBSON, p72). No livro de J. Plaza (PLAZA, 2001), Haroldo de Campos afirma que mesmo que as linguagens sejam diferentes a informação estética estará ligada por uma relação de isomorfia, pois a informação estética não se separa de sua realização. Nessa obra, também o pensamento de W. Benjamin é exposto, quando se cita que a tradução sempre tocará o original nas suas tangentes (PLAZA, 2001, p29), pois, se o próprio pensamento é intersemiótico, mesmo que os sistemas de signos sejam distintos irão aludir a um mesmo referencial icônico, daí a hibridização da linguagem.

Muito mais que uma passagem de signos lingüísticos para signos gestuais e visuais, a dança, linguagem tratada neste artigo,

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

faz uma transmutação intersignica, uma vez que os signos ao serem traduzidos são reinterpretados e buscados na raiz do original; o legissigno (signo de lei) atua como interface permitindo, assim, a transmutação signica.

Peirce baseia o seu pensamento na ação triádica, reforçando a visão tridimensional. A taxionomia peirciana triádica (primeiridade, secundidade, terceiridade) da classificação do signo e a definição da semiose, segundo o estudioso, dão maior visibilidade ao fenômeno da leitura e à compreensão de textos verbais e não-verbais (PEIRCE, 2003, p. 9-13).

Recorrendo às matrizes sonora, visual e verbal como originárias da linguagem e do pensamento, torna-se possível compreender a evolução dos processos comunicativos humanos. A produção signica passa a ser, segundo Peirce, a estrutura que organiza o pensamento do homem para que este se converta em linguagens e códigos, podendo fazer com que o irrefletido torne-se signo e, conseqüentemente, passível de dar significado conforme cada intérprete. Segundo Peirce, a representação do efeito produzido pelo encontro entre sentido e mente se faz iconicamente (primeiridade), pela descrição das qualidades do "objeto-sensível", indicialmente pelo relato de suas relações de tempo e espaço com outros objetos sensíveis (secundidade) e simbolicamente por meio do discurso sobre o objeto (terceiridade) (PEIRCE, 2003, pp51-55).

A Semiótica é considerada como uma ciência da significação (ou semiose). Ela abrange o estudo dos signos em geral. Portanto, o som, a imagem, o balé, a pintura, o desenho, o escrito, o falado, o teatro etc., são linguagens possíveis. Tudo é matéria semiótica.

A tradução intersemiótica se efetivará, portanto, quando houver uma transposição de uma mesma informação estética de signos de uma natureza para outra. A Semiótica vai fornecer meios para identificar não só os signos com que se constrói o código utilizado, assim como os esquemas de construção textual, analisando-os como imagem, diagrama ou metáfora do mundo interpretado.

Gilsamara, em sua montagem de dança *Ursa Maior*, inspirada em *Macunaíma*, aborda questões da antropofagia e sua influência no corpo, digerindo e metabolizando informações. O estudo da tradução entre uma linguagem escrita, a literatura, para uma não-escrita, a dança, foi objeto de pesquisa de sua dissertação de mestrado. A coreografia possui três momentos definidos, segundo a bailarina: a crise, o ócio e a antropofagia. Temas que, segundo a coreógrafa, são marcantes no livro de Mario de Andrade.

### **Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias**

A tradução Intersemiótica ou “transmutação”, segundo Julio Plaza, foi definida por Jakobson como aquela que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (PLAZA, 2001, p. 01).

Na montagem de Gilsamara Moura pode-se notar esse aspecto com relação à cena do nascimento de Macunaíma. A dançarina colocou em cena uma banheira; Macunaíma nasceu de dentro da banheira. Ao se fazer uma ponte com o original, a idealizadora pensou na banheira como recipiente que acumula água que, por sua vez, leva ao ambiente no qual o bebê fica envolto no útero da mãe e que, além de representar o nascimento da criança, representa o nascimento da obra de Mario de Andrade, uma vez que, segundo pesquisas da dançarina, Mario de Andrade deu vida à parte de sua obra dentro de uma banheira, quando estava, a lazer, na cidade de Araraquara. Portanto, o signo banheira tem um significado por trás do significado concreto da palavra escrita, que faz um *link* com a obra literária na medida em que as possíveis leituras vão se aprofundando.

O signo possui um valor semiótico que possibilita, por meio das linguagens, a interação entre subjetividades; possui também um valor de troca de afetividade dentro de uma realidade virtual. Assim, realidade objetiva e realidade virtual se interpenetram. Nesse caso, o signo que possibilita a realização do reconhecimento social e de certa satisfação subjetiva é a apreensão do signo utilizado pelo tradutor, que é o seu suporte objetivo.

A multiplicidade de significados que cada signo pode assumir é uma das características mais exploradas pelo tradutor intersemiótico; portanto, é importante a compreensão do significado e da natureza polissêmica do signo.

#### **Da Literatura à Dança**

Na dança, especificamente no espetáculo *Ursa Maior*, os conceitos de crise e evolução foram tratados, a partir de *Macunaíma*, tomando como ponto central o corpo como elemento tradutório. O corpo funciona como uma ponte pansemiótica entre literatura e dança. A obra original é tratada como um sistema gerador de crises internas ou externas (PIRES, 2000, p10). Os signos que transitam nessa crise favorecem futuras alterações em outros sistemas sógnicos. O trânsito entre as diferentes linguagens pressupõe, portanto, primeiramente, uma desorganização para, logo em seguida, haver uma organização em outro sistema. Em uma tradução intersemiótica tem-se que levar em consideração o que se modifica e o que permanece, enfim, o que traz a possibilidade de



*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

reconhecer *Macunaíma* fora do sistema literário. Assim, temas mais específicos também foram abordados na tradução intersemiótica do espetáculo *Ursa Maior*, como, por exemplo, o tempo do ócio como tempo criador, no que se refere à preguiça do herói, e o corpo antropofágico como lugar em que se metaboliza a dança, pois o corpo deglute para depois transformar.

A primeira etapa da transposição da literatura para a dança foi ocupada pela experimentação nos corpos dos bailarinos e a segunda pela criação de um solo, objetivando sua transformação em espetáculo (PIRES, 2000, p21).

Os pontos de tensão foram tomados a partir do conceito de crise como geradora, pois *Macunaíma* passa por essas crises a cada vez que empreende algo criador. Assim, a relação do ócio com a criação, o corpo antropofágico como sistema criativo e a reconhecibilidade como traço evolutivo estão presentes no trabalho. A crise, portanto, não está somente no enunciado verbal, mas no próprio corpo de *Macunaíma*, evidenciando-se pela preguiça, o jeito de falar, andar, deitar na rede, que apresentam uma corporificação da crise (PIRES, 2000, p24).

O tempo, nesta montagem de dança, se apresenta como o tempo de ócio, brincadeiras, alienado e criador, e a antropofagia é simbolicamente representada – registra e processa informações.

A crise é, portanto, tratada como pressuposto básico para a criação do processo coreográfico; assim, o corpo sofre desdobramentos criativos se abrindo aos olhos do público de maneira pluri-dimendional. Segundo a dançarina, *Macunaíma* transita entre a preguiça e a perseguição de um objetivo (a recuperação da Muiraquitã). Reaver a pedra representa a recuperação do que é ser brasileiro. Assim, a tradução é feita nos corpos dos interpretes levantando a pesquisa ao redor dos conceitos de crise e de preguiça. O espetáculo passa a ser cheio de pausas e interrupções nas atividades dos bailarinos. Esse cruzamento da dança com a literatura é o cruzamento entre linguagem não-verbal e verbal, evitando-se, por seu intermédio, a linearidade e a seqüencialidade da leitura escrita (PIRES, 2000, p33).

As descontinuidades do corpo e dos movimentos vão representar a descontinuidade do herói e permitem, portanto, uma improvisação por parte dos bailarinos. O grupo de dança, inicialmente, leu o livro de Mario de Andrade e roteiros de leitura; depois foram feitas anotações das idéias de todos os envolvidos no espetáculo e, conseqüentemente, feitas experimentações de movimentos. Depois de escolhido o tema da crise como fio condutor,

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

a coreografia foi iniciada no nascimento e na ausência da linguagem nos primeiros seis anos de vida do herói, que foi associada ao tempo de ócio. Assim, a proposta foi focar o corpo buscando imagens a cada movimento e criando-se um jogo de formas e espelhos(PIRES, 2000, p34-35).

O perfil de ação de *Macunaíma* foi tratado como transitório dentro de um processo que não tem fim. Nas primeiras montagens do espetáculo, o blecaute foi utilizado no início e final das cenas, montadas a partir da seleção dos capítulos. O início da primeira cena é marcado pela sobreposição do nascimento do livro com o nascimento do herói, tendo sido utilizada uma banheira para simbolizar esse lugar de nascimento, uma vez que o autor escreveu parte do livro dentro de uma banheira francesa do século passado. A banheira, segundo a bailarina, passa a ser a metáfora da placenta materna (PIRES, 2000, p40). Outro aspecto importante é o sexo, que foi trabalhado timidamente na primeira versão.

Em uma segunda versão intitulada também de *Perfil Transitório*, o espetáculo reuniu quatro cenas, das quais duas permaneceram iguais à primeira versão e outras foram modificadas ressaltando mais a preguiça e o ócio. O cenário foi inicialmente colocado de maneira primitiva e o ócio foi levantado já no período de gestação (PIRES, 2000, p44); contrapondo-se a esse cenário, foram surgindo imagens surreais e fantásticas.

Foram incorporadas frases e vocábulos ditos pelos dançarinos, além de alguns sons como água e chocalho, nada tão selvagem, mas preservando o tropicalismo. Em determinada cena a questão da antropofagia se acentua. A imagem do dominador é vista em dois dançarinos que levam pedaços de bonecas pendurados pelo corpo, além de facões mostrando um certo sadismo exploratório. Em contraste, Macunaíma foge da exploração, brincando com duas dançarinas que passam pelo palco semi-nuas, vestidas apenas com folhas de bananeira (folhagem típica do Brasil), o que representa também o prazer (PIRES, 2000, p46).

Em uma cena intitulada Máquina São Paulo, foi acrescentada à trilha sonora “Viola Quebrada” de Mario de Andrade e Villa Lobos como fundo ao som da cidade, bonde, buzinas... para Macunaíma voltar à banheira e renascer, voltar à sua terra de origem (PIRES, 2000, p47). Assim, as passagens que foram escolhidas do livro foram traduzidas e recriadas para a dança de maneira que, mesmo que utilizadas outras relações signícas, a dança continue a tocar o original de Mario de Andrade pelas tangentes.

### *Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

Macunaíma reúne várias características, o negro o branco, o brasileiro e o estrangeiro, o urbano, o selvagem, sendo que a pesquisa coreográfica foi conduzida por esta imagem de ser e não-ser. O corpo, portanto, vai registrar e promover informações e se tornar, como a coreógrafa quer ressaltar, um corpo antropofágico (PIRES, 2000, p52).

### **Considerações Finais**

Na ação dos signos o transitório prevalece, uma vez que está sempre em transformação. A dança, ao procurar levar para o palco o *Macunaíma* literário, propõe mais uma forma de se comunicar no mundo, uma vez que ela é o pensamento do corpo que fala. No espetáculo, o corpo é, portanto, influenciado pela obra original e a leitura que traz não só retrata, mas recria novas experiências.

Na leitura da dança, corpo e palavra unem-se para criar um novo código estético, incorporando informações e experiências novas e mostrando mais uma vez que as leituras da Rapsódia de Mario de Andrade não param de cessar, de serem recriadas para novos códigos de linguagem, permitindo que a comunicação entre as linguagens não cesse jamais.

Como foi visto na dança, Macunaíma, de Mario de Andrade, também foi transposto para cinema, pintura e teatro. Isso vem a confirmar o caráter multifacetário da obra, rica em produções signícas que tornam a obra exemplo das várias possibilidades de comunicação entre as diferentes linguagens.

### **Referências**

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: ed. Klick, 1999.
- ARAÚJO, Luciana Correa. *Entrevista*. de [www.mec.gov.br/.../Mestres/PDF/revisão-Mário\\_06/02/2004](http://www.mec.gov.br/.../Mestres/PDF/revisão-Mário_06/02/2004).
- GATTO , Sonia M. G. & BRABO, Cimara S. “*Travessias / Travessuras de Macunaíma:O universo das linguagens e a (i)lógica das possíveis leituras*”, artigo redigido para a revista Gragoatá da UFF, 2003.( Preview)
- JAKOBSON Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- PEIRCE, Charles S. *Escritos Coligidos*, in: *Os Pensadores.*, São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

*Sonia M. G. Gatto - Literatura Brasileira e as Novas Tecnologias*

PIRES, Gilsamara Moura Robert. *Macunaíma somos nós: Mario de Andrade da literatura para dança*, tese de mestrado defendida na PUCSP. São Paulo, 2000

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

NÖTH, Winfried. *A Semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

SANTAELLA Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.



