

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Taciana Gava de Menezes

**AUGUSTO DE CAMPOS ENTRE DOIS SÉCULOS: POETA CONCRETO E
DIGITAL**

São Carlos

2020

Taciana Gava de Menezes

**AUGUSTO DE CAMPOS ENTRE DOIS SÉCULOS: POETA CONCRETO E
DIGITAL**

Monografia apresentada como um dos requisitos para a Colação de Grau no Curso de Licenciatura em Letras-Inglês, na Universidade Federal de São Carlos.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

São Carlos

2020

de Menezes, Taciana Gava

Augusto de Campos entre dois séculos: poeta concreto e digital. / Taciana Gava de Menezes -- 2020.

68f.

TCC (Graduação) – Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Rejane Cristina Rocha

Banca Examinadora: Giselia Rodrigues Dias

Bibliografia

1. Poesia Concreta. 2. Literatura Digital. 3. Poesia Digital. I. de Menezes, Taciana Gava. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática

(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

FOLHA DE APROVAÇÃO

TACIANA GAVA DE MENEZES

AUGUSTO DE CAMPOS ENTRE DOIS SÉCULOS: POETA CONCRETO E DIGITAL

Monografia apresentada como um dos requisitos para a Colação de Grau no Curso de Licenciatura em Letras-Inglês, na Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 15 de dezembro de 2020.

Orientador(a)

Dra. Rejane Cristina Rocha

Universidade Federal de São Carlos

Examinador(a)

Dra. Giselia Rodrigues Dias

Universidade Federal de Goiás

Dedicatória

*À Marlene Barbosa de Melo Anraku, minha avó, a quem sempre irei amar mesmo de longe,
na terceira margem do rio.*

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, Rejane Cristina Rocha, por toda a paciência e dedicação em me ensinar, por me acompanhar nessa jornada da Iniciação Científica e do Trabalho de Conclusão de Curso e por acreditar em mim.

Agradeço aos integrantes do Grupo de Pesquisa “Observatório da Literatura Digital Brasileira”, o qual faço parte desde 2018, pelas ricas discussões acerca da literatura digital brasileira. Todas as segundas-feiras são muito mais felizes e desafiadoras junto com vocês.

Agradeço a minha mãe, Luciana, que é a maior inspiração da minha vida, por me apoiar, me ouvir e me ensinar a ser uma mulher forte. “Mãe, o amor que eu tenho por você é seu”.

Agradeço ao meu pai, Otacy, que, apesar de nossas diferenças, sempre acalentou meus sonhos e me impulsionou para a frente. Meu pai sempre me disse que os estudos são a coisa mais importante para se correr atrás na vida e ele está certo.

Agradeço a minha irmã, Camila, por todas as conversas infinitas que sempre temos, por me inspirar a ser uma pessoa melhor e por me aceitar como sou, sem hesitar.

Agradeço às minhas avós, Marlene e Nadir, por todo o carinho e todas as broncas que me deram. Toda a minha ancestralidade e força vem dessas mulheres. Hoje, caminho apenas com Nadir ao meu lado e Marlene em meu coração.

Agradeço ao meu avô, Yoshio, que sempre esteve presente em minha vida e na vida de meu pai. Avô é quem nutre amor pelos seus filhos e netos, você é tudo isso e muito mais.

Agradeço a minha namorada, Bianca, por ser minha companheira de estudos, de conversas e de vida. “Minha mulher, meu amor, meu lugar. Antes de você chegar, era tudo saudade. Meu canto mudo no ar faz do seu nome hoje um céu da cidade.”

Agradeço a minha amiga e melhor veterana do curso de Letras em terras mineiras, Julia, por sempre ouvir as minhas lamúrias com paciência e por todos esses anos de amizade, carinho e apoio.

Agradeço a minha amiga, Daniela, por me ensinar, com muita paciência e carinho, os caminhos tortuosos da revisão de textos e por não me deixar sozinha em momentos difíceis.

Agradeço a minha professora do Ensino Médio, Lúcia, por ter me mostrado os caminhos dos “bosques da ficção” pelos quais segui com afinco até encontrar a minha profissão.

Epígrafe

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Giorgio Agamben. O que é o contemporâneo? e outros ensaios (2009).

Resumo

DE MENEZES, Taciana Gava. Augusto de Campos entre dois séculos: poeta concreto e digital. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

Este estudo objetiva analisar o processo de transposição de poemas impressos para o meio digital, realizado pelo poeta concreto Augusto de Campos, e, a partir da análise, compreender as alterações estéticas daí decorrentes à luz do conceito de remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000). Quando surge o contexto digital, as potencialidades dos textos, antes impressos, são transcodificadas para outro suporte (MANOVICH, 2001), agregando aos poemas concretos outros sentidos e trazendo para a história da literatura digital brasileira a configuração estética do movimento Concretista. A discussão teórico-crítica deste estudo conta com três eixos: 1. Poesia concreta: Aguilar (2005), Campos, A., Pignatari e Campos, H. (2006); 2. A convergência entre as novas mídias e as artes: Debray (1993), Lévy (2008) e Santaella (2003, 2005, 2018); e 3. Literatura digital: Bolter e Grusin (2000), Gainza (2012, 2016, 2017), Hayles (2008), Kozak (2015a, 2015b) e Rocha (2014, 2016, 2020). Os dados dos mapeamentos das obras digitais, realizados no âmbito do Projeto (CNPq) “Repositório da Literatura Digital Brasileira”, nos mostram que a poesia de Augusto de Campos aparece em grande escala e o protagonismo nestes dados sugere o delineamento de uma “pré-história” da literatura digital brasileira, construída pelo processo de refinamento de técnicas e procedimentos poéticos que o movimento Concretista sempre se propôs a realizar. Este projeto de pesquisa se insere nas discussões desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa (CNPq) “Observatório da Literatura Digital Brasileira”.

Palavras-chave: literatura digital, poesia concreta, novas mídias, literatura contemporânea.

Abstract

This study aims to analyze the process of transposing printed poems to the digital medium, carried out by the concrete poet Augusto de Campos, and, from the analysis, to understand the aesthetic changes resulting from this in the light of the concept of remediation (BOLTER; GRUSIN, 2000). When the digital context appears, the potentialities of texts, previously printed, are transcoded to another medium (MANOVICH, 2001), adding other meanings to concrete poems and bringing the aesthetic configuration of the Concretist movement to the history of brazilian digital literature. The theoretical-critical discussion of this study has three axes: 1. Concrete poetry: Aguilar (2005), Campos, A., Pignatari and Campos, H. (2006); 2. The convergence between new media and the arts: Debray (1993), Lévy (2008) and Santaella (2003, 2005, 2018); and 3. Digital literature: Bolter e Grusin (2000), Gainza (2012, 2016, 2017), Hayles (2008), Kozak (2015a, 2015b) and Rocha (2014, 2016, 2020). Data from the mapping of digital works, carried out within the scope of the Project (CNPq) “Repositório da Literatura Digital Brasileira”, show us that Augusto de Campos’ poetry appears on a large scale and the protagonism in these data suggests the delineation of a “pre- history ”of brazilian digital literature built by the process of refining poetic techniques and procedures that the Concretist movement has always set out to accomplish. This research project is part of the discussions developed by the Research Group (CNPq) “Observatório da Literatura Brasileira Brasileira”.

Keywords: Digital literature. Concrete poetry. New media. Contemporary literature.

Lista de Figuras

Figura 1 Computador IBM 5150 PC, de 1981	20
Figura 2 “Alguns poemóviles abertos”, por Augusto de Campos.....	35
Figura 3 Parte de externa de <i>Caixa Preta</i> (1975).....	36
Figura 4 Menu do site de Augusto de Campos	38
Figura 5 Código-fonte do poema “Subverter” (1968/1974)	40
Figura 6 Poema “Lygia Fingers” (1953) impresso (esq.) e digital (dir.).....	41
Figura 7 Poema “SOS” (1983) impresso.....	42
Figura 8 Progressão do Poema “SOS” (1983) animado digitalmente.....	43
Figura 9 Poema “Greve” impresso	44
Figura 10 Poema “Greve” animado digitalmente.....	45
Figura 11 “Poema-bomba” (1983): impresso (esq.), holograma (meio) e digital (dir.).....	46
Figura 12 Poema “Rever” (1997) impresso.....	47
Figura 13 Progressão do poema digital “Rever” (1997-1999).....	47
Figura 14 Poema “Rever” (1997) em neon	48
Figura 15 Primeira parte do romance de Labbé com cinco hyperlinks disponíveis: puerta principal, Miranda Vera, no identificada, perro e heridas	53
Figura 16 Página de abertura do livro <i>Poemóviles</i> (1974).....	55
Figura 17 Uma parte da progressão do poema “Cidadecitycité” (1999).....	56
Figura 18 Poema “Criptocardiograma” (s.d.) com algumas letras reveladas.....	56

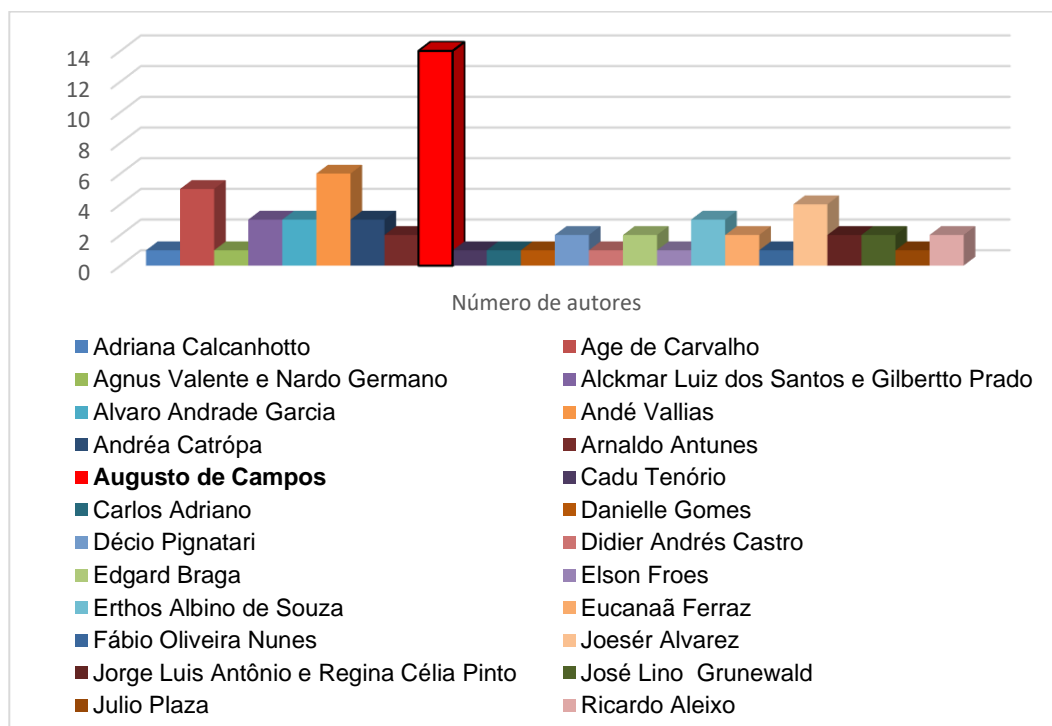
Sumário

1. INTRODUÇÃO	12
2. ENTRE PAPÉIS, HOLOGRAMAS E TELAS.....	18
2.1 Microcomputador e World Wide Web.....	20
2.1.1 Desigualdades digitais.....	21
2.1.2 Alguns comentários sobre o (quase extinto) Adobe Flash Player.....	23
3. ARTE CONCRETA E POESIA CONCRETA.....	26
3.1 “Tensão para um novo mundo de formas”.....	30
3.2 Poetamenos.....	34
4. TRANSCODIFICAÇÃO E REMIDIAÇÃO.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS	64

1. Introdução

Esta pesquisa se insere nas discussões do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Observatório da Literatura Digital Brasileira”. As atividades do grupo se iniciaram em fevereiro de 2018, e a sua primeira etapa (2019-2022) prevê a criação de um “Repositório da Literatura Digital Brasileira”. No primeiro ano de trabalho do grupo, houve um mapeamento massivo de obras digitais, sendo que este processo de coleta de dados ainda está em andamento. Entre 2018 e 2019, com alguns dados preliminares, notou-se o predomínio de obras de autoria de Augusto de Campos nos resultados dos mapeamentos, como se pode observar no gráfico 1. A partir desse dado e das discussões propostas pelo grupo, foi possível delinear este estudo, que busca entender como a perpetuação de técnicas de composição concretistas possibilitam a circulação desses poemas na web e como esses dados afetam as características e especificidades da literatura digital brasileira.

Gráfico 1 Número de obras mapeadas por autor. Fonte: dados das fichas de mapeamento do Grupo de Pesquisa “Observatório da Literatura Digital Brasileira” (2020).



Entre os três poetas fundadores do movimento concretista paulista, Augusto de Campos continua a criar poemas digitais que fazem referência ao Concretismo. Pode-se dizer que ele é o elo entre dois períodos importantes para a literatura e para o movimento de vanguarda da poesia concreta: a cultura impressa e a cultura digital. Se nos esforçarmos em transbordar o sentido de uma das metáforas presentes no texto de Agamben (2009, p. 65), o poeta concreto representa algumas das tantas “vértebras quebradas” da contemporaneidade, porque se posiciona diretamente “na fratura” entre dois séculos muito distintos entre si, carregados de mudanças e reorganizações nas estruturas sociais. É por isso que entre Décio Pignatari e Haroldo de Campos, poetas com trajetórias igualmente complexas, Augusto de Campos é quem nos oferece melhor o vislumbre dos efeitos da mudança de materialidade que as mídias e a era tecnológica provocam na literatura. A partir de seus poemas digitais, é possível observar a dualidade (e a ambiguidade) de uma obra transcodificada em outro suporte, trazendo não só essa curiosa “interferência” nos dados de pesquisa do grupo, mas o vislumbre de algumas facetas da literatura digital brasileira.

O estudo da literatura digital discute obras que, de alguma maneira, fogem dos modos de análise criados a partir da literatura em suporte impresso. O digital exige que consideremos outros elementos para que seja possível lançar um olhar analítico adequado. A literatura digital é, muitas vezes, perpassada pelos estudos midiáticos, pelos estudos de código computacional e pelos estudos semióticos em um esforço da crítica para considerar a dualidade entre a “camada cultural” e a “camada computacional” (MANOVICH, 2001, p. 46. Tradução minha) na análise de obras digitais, porque estas são características inerentes às novas mídias:

[...] As novas mídias em geral podem ser consideradas como consistindo de duas camadas distintas – a “camada cultural” e a “camada computacional”. Exemplos de categorias pertencentes à camada cultural são a enciclopédia e o conto; história e enredo; composição e ponto de vista; mimese e catarse, comédia e tragédia. Exemplos de categorias na camada do computador são processo e pacote (como em pacotes de dados transmitidos pela rede); classificação e correspondência; função e variável; linguagem de computador e estrutura de dados. (MANOVICH, 2001, p. 46. Tradução minha).¹

¹ “[...] *new media in general can be thought of as consisting of two distinct layers – the ‘cultural layer’ and the ‘computer layer’.* Examples of categories belonging to the cultural layer are the encyclopedia and the short story; story and plot; composition and point of view; mimesis and catharsis, comedy and tragedy. Examples of categories in the computer layer are process and packet (as in data packets transmitted through the network); sorting and matching; function and variable; computer language and data structure”. (MANOVICH, 2001, p. 46).

No caso dos poemas concretos em ambiente digital que serão analisados neste trabalho, os modos de leitura do poema impresso satisfazem apenas uma camada interpretativa do poema, há que se considerar que outros efeitos, possibilitados pela experimentação com o código e pela característica modular do ambiente digital, provocam, nele, mutações interpretativas.

Ainda que a definição de literatura digital se confunda com a de literatura eletrônica e que não exista um consenso definido entre a crítica sobre os limites entre esses termos, neste trabalho a definição de literatura digital segue os preceitos de Gainza (2012, 2016 e 2017), Hayles (2008), Kozak (2015a, 2015b) e Rocha (2020). Para Kozak (2015b), a literatura digital

é entendida aqui como uma espécie de prática literária que toma como base para sua produção e recepção os recursos possibilitados pela computação, desde a materialidade do hardware até o software de programação. Tudo isso sem perder de vista a experimentação verbal, ainda que as atuais facilidades multimídias tenham permitido ampliar os limites do verbal, tanto para as linguagens visuais e sonoras quanto para a animação. (KOZAK, 2015b, p. 93. Tradução minha).²

Para Hayles (2008), literatura eletrônica é “geralmente considerada por excluir a literatura impressa que foi digitalizada” e “é, por contraste, ‘nascida digitalmente’, um objeto digital de primeira geração criado em um computador e (usualmente) feito para ser lido em um computador” (HAYLES, 2008, p. 3. Tradução minha)³. Para Gainza (2016), que se baseia em Hayles (2008), literatura digital é, também, a experimentação com o código computacional:

Se refere a um tipo de escrita e textualidade criada para ser lida na tela de um dispositivo eletrônico. Nesse sentido, quando nos referimos a ela, não estamos falando de textos impressos digitalizados para leitura em formato digital, que geralmente obedecem ao formato de e-book. Embora nos e-books possamos observar um processo de tradução para a linguagem digital de zeros e uns, a estrutura do texto e a forma de escrever não se modificam. *Ao contrário, a literatura digital aponta para uma experimentação com a linguagem nesse formato, uma escrita em código que se desdobra na forma de textos escritos, imagens, animações e sons, que, na grande*

² “Se entiende aquí por literatura digital un tipo de práctica literaria que toma como base misma para su producción y recepción los recursos habilitados por la informática, desde la materialidad del hardware hasta la programación del software. Todo ello sin perder de vista la experimentación verbal, aun cuando las facilidades actuales del multimedia hayan permitido expandir los límites de lo verbal tanto hacia los lenguajes visuales y sonoros como hacia la animación”. (KOZAK, 2015b, p. 93).

³ “Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized, is by contrast ‘digital born’, a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer”. (HAYLES, 2008, p. 3).

maioria dos casos, estão dispostos em formas não lineares. (GAINZA, 2016, p. 235-236. Grifos meus, tradução minha).⁴

Rocha (2020) complementa a definição de Gainza (2016) e aborda a especificidade da literatura digital brasileira, que apresenta uma miríade de fatores socioeconômicos e culturais determinantes sobre os modos como as obras circulam no Brasil:

A definição proposta por Gainza tem o mérito de prever uma importante especificidade das criações digitais brasileiras recentes, que podem ser analisadas à luz do que Leonardo Flores (2017) identifica como a 3ª geração da literatura digital, aquela que se caracteriza pelo aproveitamento de interfaces já estabelecidas, caracterizadas pelo grande número de usuários, como as redes sociais, p. ex. Isso porque, na definição da estudiosa, **distinguem-se as obras que experimentam com o código, criando, simultaneamente à obra, a plataforma/programa que lhe dá formalização material, das obras que fazem uso de plataformas de uso massivo, que não foram criadas com finalidades estético/literárias, mas que são apropriadas e “desprogramadas” pelos autores que, ao fazê-lo, também reconfiguram os gêneros literários estabelecidos pela cultura impressa.** A pertinência da distinção está relacionada com o fato de que em países em desenvolvimento, como o Brasil, em que a educação digital se dá informalmente e se limita ao uso das ferramentas, uma vez que a desigualdade no acesso a equipamentos e à formação especializada é enorme, **o não reconhecimento desse uso criativo inviabilizaria o reconhecimento de grande parte da produção literária digital desses países.** (ROCHA, 2020, p. 83-84. Grifos meus).

Consideramos, então, que a literatura digital é feita para ser lida em uma tela e, além disso, experimenta com o código computacional, seja por meio de programação manual (digitação de código específico para construir ou reutilizar um software que abrigue a obra) ou através de programas que trazem esse experimento com o código traduzido em ferramentas modulares, em que é possível combinar diversos fragmentos de mídia para compor algo maior, a exemplo do Macromedia Director, Adobe Flash Player e correlatos. Além disso, nos estudos da literatura digital brasileira são pertinentes e necessárias as discussões que busquem entender o complexo cenário de disponibilidade de tecnologias e letramento digital no Brasil.

⁴ *“La literatura digital refiere a un tipo de escritura y textualidad creada para ser leída en la pantalla de un dispositivo electrónico. En este sentido, cuando nos referimos a ella no estamos hablando de textos impresos digitalizados para ser leídos en formato digital, lo cual generalmente obedece al formato e-book. Si bien en los e-books podemos observar un proceso de traducción al lenguaje digital de ceros y unos, la estructura del texto y la forma de escritura no se modifica. Por el contrario, la literatura digital apunta a una experimentación con el lenguaje en este formato, una escritura en código que se despliega en forma de textos escritos, imágenes, animaciones y sonidos, que, en la gran mayoría de los casos, son dispuestos de formas no lineales”* (GAINZA, 2016, p. 235-236).

Nesse entremeio da literatura em suporte impresso e literatura em suporte digital, as mídias modernas e as novas mídias têm um papel importante porque definem os modos de produção literária e interferem nestes processos de mudança de materialidade. Além disso, se posicionam em momentos históricos distintos e, em certos períodos, coexistem e se modificam para atender às demandas dos avanços tecnológicos. Para Manovich (2001), mídias modernas, mídias analógicas ou apenas “mídias”, compreendem a fotografia, o cinema, a televisão, o rádio etc. Por conseguinte, o autor considera que as novas mídias são uma tradução numérica (sistema binário) das mídias modernas em algoritmos de linguagem computacional, ou seja, as novas mídias são produtos de processos de digitalização das mídias anteriores e o computador pessoal é o protagonista destes procedimentos de tradução de uma linguagem ou de um conteúdo para códigos computacionais:

Mídia e computador – o daguerreótipo de Daguerre e a máquina analítica de Babbage, a Lumière Cinématographie e o tabulador de Hollerith – fundem-se em um só. Todas as mídias existentes são traduzidas em dados numéricos acessíveis para o computador. Resultado: gráficos, imagens em movimento, sons, formas, espaços e textos se tornam computáveis, ou seja, simplesmente conjuntos de dados de computador. Em suma, *a mídia se torna uma nova mídia*. (MANOVICH, 2001, p. 25. Grifos meus, tradução minha).⁵

Para a literatura digital, as regras de funcionamento impostas pelas novas mídias são as que devem ser consideradas nas análises das obras digitais, já que a literatura digital só se faz possível a partir do surgimento de novas mídias. Para Manovich (2001), as novas mídias são regidas por cinco princípios, que são a representação numérica, a modularidade, a automação, a variabilidade e a transcodificação. Tais princípios são diferenciações pontuais entre as mídias modernas e as novas mídias e fazem parte da proposta do autor em considerar a camada cultural e a camada computacional desse ambiente digital. O quinto e último princípio, a transcodificação, consiste na passagem de um conteúdo que está alocado em um meio para outro. Quando ocorre essa mudança de materialidade, o que foi transcodificado sofre alterações e se torna uma outra coisa, ou seja, não pode ser considerada como uma mera reprodução da

⁵ “*Media and computer – Daguerre’s daguerreotype and Babbage’s Analytical Engine, the Lumière Cinématographie and Hollerith’s tabulator – merge into one. All existing media are translated into numerical data accessible for the computer. The result: graphics, moving images, sounds, shapes, spaces, and texts become computable, that is, simply sets of computer data. In short, media become new media*” (MANOVICH, 2001, p. 25).

materialidade anterior. Nesse processo de transcodificar ocorre sempre, como defende Manovich (2001), uma “reconceituação cultural”.

Um dos resultados da transcodificação é a remediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) que é o “modo pelo qual um meio é visto por nossa cultura como reforma ou melhoria de outro” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 59. Tradução minha)⁶. Entendemos a remediação como um processo de reestruturação que as mídias estão constantemente realizando em uma lógica de superação das mídias anteriores, algo que poderia ser visto até mesmo como uma lógica mercadológica de superação característica de qualquer nova tecnologia. Apesar de a transcodificação ampliar suas possibilidades e facilitar sua ocorrência, a remediação não surge com as novas mídias, Bolter e Grusin (2000) classificam-na como um processo que ocorre em diversos momentos históricos, já que o seu *modus operandi* é propor reestruturações de algo anterior. A remediação em meio digital é um resultado da transcodificação porque esta última opera em um ambiente com alto poder de remixagem e combinação fragmentária de dados e, nesse contexto, a constante possibilidade de se propor algo novo é muito bem-vinda. Considerando que esta pesquisa está propondo uma análise de obras digitais com uma espécie de ancestralidade em obras impressas, é oportuno propor alguns limites para a utilização do termo remediação. Ainda que Bolter e Grusin (2000) constantemente utilizem palavras como “improving” e “reforming”, significando, respectivamente, “melhoria” e “reforma”, que sugerem uma lógica evolucionista, isso se refere apenas ao modo como as mídias surgem e se posicionam em uma lógica mercadológica, não significa necessariamente que os poemas digitais transcodificados e remediados sejam “melhores” do que os poemas impressos. Não há aqui uma hierarquia entre um e outro suporte, existem diferenças pontuais que serão discutidas a seguir e são essas diferenças que nos interessam.

É à luz dessas discussões que os processos de criação e circulação dos poemas de Augusto de Campos no meio digital serão analisados. A transcodificação e a remediação são modos de considerar esses poemas como portadores de significados distintos daqueles presentes nos poemas impressos, em vez de serem denominados como versões que só existem porque mantêm a relação privilegiada e consolidada com o suporte impresso.

⁶ “We have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another. This belief in reform is particularly strong for those who are today repurposing earlier media into digital forms” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 59).

2. ENTRE PAPÉIS, HOLOGRAMAS E TELAS

A temática deste trabalho se insere entre a passagem da sociedade industrial para a sociedade da informação, que é um período de surgimento de novas ferramentas e suportes e, conseqüentemente, novas possibilidades de criação artística. A convergência dos meios de comunicação e as artes é resultado do desenvolvimento vertiginoso das novas mídias, que adquire intensidade entre o fim do século XX e início do século XXI, e o acesso cada vez mais “amigável” às tecnologias pelo usuário comum. Santaella (2005) afirma que essa convergência resultou em uma hibridização das artes e dos meios de comunicação, o que afetou diretamente a produção artística desses períodos, porque são considerados períodos de assimilação de novos meios de comunicação e tecnologias disponíveis. A lógica por trás disso, *grosso modo*, é que a cada novo dispositivo ou a cada nova técnica, a produção artística tende a modificar o seu processo de criação em menor ou maior escala. A máxima do midiologista Debray (1993, p. 208) “quando muda o suporte, muda a grafia” é importante para entendermos as mudanças que correspondem à reorganização dos campos artísticos desencadeada pelo surgimento de novas tecnologias. Esta reorganização não é exatamente uma novidade do século XXI ou da literatura contemporânea, por assim dizer. Ao longo da história da humanidade, novas técnicas significam sempre a atualização de alguma prática. A caligrafia e a imprensa, a pintura e a fotografia, o teatro e o cinema são processos de reorganização e atualização.

A técnica da reprodutibilidade mecânica, discutida por Walter Benjamin (1892-1940) no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de 1936, surge nesta passagem da produção artesanal para a produção mecânica, com utilização de máquinas em estruturas fabris. O texto de Benjamin (1969) traz à luz como algumas tecnologias foram sendo desenvolvidas para atender à demanda da produção mecânica e como essa interferência traz conseqüências para os modos de produção, recepção e exibição artística. A reprodução técnica possibilitada, a princípio, pela xilogravura, depois pelo desenho e, posteriormente, pela imprensa (já consolidada e instalada no mercado industrial), provoca uma mudança de paradigma de produção, criação e reprodução em materiais que exigiam a utilização dessas técnicas. Benjamin (1969) defende que, nesses processos, “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1969, p. 22). O autor classifica o elemento ausente como “a aura da obra de arte”, que é composta por elementos espaciais e temporais e podem ser entendidos

como o contexto da obra, sua localização geográfica e, principalmente, sua autenticidade. Essa destruição da aura tem uma característica emancipadora, como resume Santaella (2005): “(...) embora a gravura e suas técnicas reprodutoras já fizessem parte do universo da arte, o advento da reprodutibilidade técnica maquinal foi sem precedentes. Seu impacto destruiu a aura da obra de arte, emancipando-a da tradição e dos rituais mágicos e religiosos” (SANTAELLA, 2005, p. 19). A produção crítica de Benjamin (1969) sobre a reprodutibilidade técnica marca o início de diversas discussões sobre como as tecnologias moldam a produção artística nos períodos em que exercem funções mais proeminentes:

Uma das grandes lições do texto antológico de Benjamin encontra-se na necessidade nele implícita de que **repensemos a própria noção de arte ao advento de cada nova tecnologia que é incorporada por ela**. Ora, no decorrer de todo o século 20, acentuando-se nestas primeiras décadas do século 21, o mundo foi sendo cada vez mais povoado de uma miríade de tecnologias que foram sendo incorporadas às mais diversas atividades da vida social, cultural e aderindo à nossa vida física e psíquica. A arte, na sua capacidade de apalpar o futuro no presente, é aquela que, com antecipação, sinaliza as mutações nas paisagens e no chão do mundo que habitamos. (SANTAELLA, 2018, p. 28. Grifos meus).

Neste trabalho, as mudanças de paradigma entre um poema impresso e um poema digital giram em torno das definições de analógico e de digital, ou, mídias modernas e novas mídias. Miskolci (2016), ao discutir a trajetória do surgimento do computador pessoal e as questões políticas e econômicas que perpassaram este processo, define que as mídias analógicas imprescindivelmente contêm uma “base material”, ou seja, os dados a serem coletados, gravados e reproduzidos por estas mídias analógicas precisam de um produto final material/concreto (fitas VHS, filme de câmera) para que a informação coletada fosse distribuída ao consumidor. O digital converte essa base material em “sequências numéricas, ou melhor, em dígitos, de onde deriva o termo digital” (MARTINO *apud* MISKOLCI, 2016, p. 283).

Portanto, as mídias modernas surgem e ganham importância neste longo período entre os séculos XVIII e XIX, em que a produção artesanal vai dando espaço para a produção mecânica, afetando diversas esferas de produção industrial e, a longo prazo, a esfera artística, até o século XX e o ponto de virada do século XXI, que é quando as novas mídias ganham espaço e popularidade. Santaella (2003) define as relações entre as mídias modernas e as novas mídias como “reajustamentos no papel social que [as mídias] desempenham” ou uma espécie de “complexificação (...) de uma cultura na outra” (SANTAELLA, 2003, p. 78). De fato, novas mídias surgem e apresentam formas de representação que herdaram de mídias anteriores, mas

uma mídia não anula a outra completamente. Nesse contexto, a princípio é a televisão que regula a reorganização das outras mídias, operando em uma lógica “unidirecional”: “a lógica da televisão é a de uma audiência recebendo informação sem responder”. (SANTAELLA, 2003, p. 79). Essa lógica unidirecional, que molda as formas de representação de todas as mídias modernas, tem início em meados de 1940 e 1950, atinge seu auge em 1960 e continua seu protagonismo mesmo em 1980 e 1990, com o surgimento do microcomputador e sua lógica de transmissão “bidirecional”. Pode-se dizer que a televisão continuou se adaptando às outras formas de difusão comunicacional, assim como mídias posteriores também continuaram a se adaptar. Considerando que essa adaptação não é exclusiva da mídia televisiva, Santaella (2003) afirma que não se pode estabelecer uma “linearidade na passagem de uma era cultural para a outra, pois elas se sobrepõem, misturam-se, criando tecidos culturais híbridos e cada vez mais densos”. (SANTAELLA, 2003, p. 85).

2.1 Microcomputador e World Wide Web

Entre o protagonismo inegável da televisão, surge o microcomputador, ou computador pessoal, nos anos 1960, mas é só em 1970 que se torna mais acessível monetariamente. Em 12 de agosto de 1981, surge o IBM 5150 – Personal Computer (PC) da empresa International Business Machines Corporation (IBM), que prometia ser fácil de adquirir por conter peças de fabricação barata, especialmente com o microchip de silício.



Figura 1 Computador IBM 5150 PC, de 1981. Fonte: <https://olhardigital.com.br/noticia/revolucionario-ibm-pc-5150-completa-31-anos-de-vida/28294>. Acesso em: 1 out. 2020.

Na década de 1990, a conexão WWW (World Wide Web) surge e conecta os computadores em uma rede de fluxos de informações que hoje chamamos de internet. O computador pessoal se populariza quando a internet atinge seu maior número de usuários, em 1993, com o primeiro navegador gráfico da web, o Mosaic. Inaugura-se a era da difusão bidirecional de informação, com a possibilidade de feedback do usuário⁷. O computador se insere em um período de reorganização das mídias antecessoras, entre o processo de transição da sociedade industrial para a sociedade da informação. A internet, com o microcomputador como meio de acesso, abre espaço para o desenvolvimento da função de meio de comunicação global. A partir desta abertura, o computador pessoal evolui para aprimorar a função de centralizador de mídias anteriores, as quais ele concentra sob um só “espaço” ou interface. Como resume Murray “não há nada criado pelo homem que não possa ser representado nesse ambiente multiforme”. (MURRAY, 2003, p. 41).

A presença do computador pessoal como novo centralizador de mídias acentua o processo de convergência dos meios de comunicação e as artes, todas as mídias anteriores passarão a se concentrar em uma interface. Conseqüentemente, novas formas de criação artística começam a surgir, incluindo o que estamos denominando de literatura digital. A bibliografia sobre o surgimento do computador pessoal e sua ligação com o campo artístico se refere a este momento como “incunabular” (MURRAY, 2003, p. 43), ou como uma “nova revolução (...) que trará conseqüências antropológicas e socioculturais muito mais profundas do que foram as da revolução industrial e eletrônica” (SANTAELLA, 2003, p. 173).

2.1.1 Desigualdades digitais

Este breve panorama sobre o surgimento do computador pessoal em 1970 e sua popularidade e conexão em rede nos anos 1990, se refere a um contexto histórico estadunidense. A IBM, pioneira na comercialização do computador pessoal, é uma empresa nova-iorquina. De fato, países desenvolvidos tiveram acesso a essas tecnologias computacionais sem muitos empecilhos (o primeiro computador custava em média US\$ 1.500,00), a IBM vendeu 1 milhão de unidades do modelo 5150 PC. No entanto, na América Latina, e especificamente no Brasil,

⁷ A retrospectiva das origens do microcomputador é baseada em: Murray (2003), Santaella, (2003, 2005 e 2018), Manovich (2001) e Miskolci (2016).

a história é bem diferente. A popularização do computador pessoal ocorre tardiamente, seguida pela popularização da internet. De acordo com Cardi (2002),

a partir de 1995, o uso comercial da internet no Brasil teve uma progressiva transformação. Em maio desse ano foi criado por uma Portaria Interministerial do Ministério das Comunicações e o Ministério da Ciência e Tecnologia, o Comitê Gestor Internet – CG, com a função de estabelecer leis e normas para a Internet brasileira e recomendar padrões e procedimentos técnicos e operacionais, através de grupo, ou seja, para acompanhar a expansão da rede no Brasil. Participam do CG, especialistas e representantes das áreas envolvidas; provedores, usuários, acadêmicos e membros do Governo. (CARDI, 2002, p. 63).

Apesar de a regulamentação do uso comercial da internet ser proposta em 1995, um período em que a internet ainda estava em seus primeiros momentos de utilização no país, apenas em 2014 foi criada a lei federal do marco civil da internet, que regulariza as atividades dos brasileiros na web. Esses 19 anos de diferença entre uma ação jurídica e outra são reflexos do atraso tecnológico do Brasil e um sintoma da falta de destreza do judiciário brasileiro ao lidar com questões cibernéticas⁸. Na América Latina, conforme ilustra o gráfico 2, o uso da internet tem um aumento significativo entre 2005 e 2006 e segue subindo exponencialmente. O brasileiro pôde ter acesso a um computador conectado em rede em meados dos anos 2000, com usuários em sua maioria provenientes de classe média/alta. O atraso tecnológico e a dificuldade de acesso aos equipamentos necessários são fatores que determinam a escassez de usuários de 1990 a 2010 em algumas regiões, especialmente aquelas que não faziam parte do sudeste brasileiro. Tais dados demonstram que a falta de acesso e, conseqüentemente, a baixa destreza em operar softwares e obter algum letramento em códigos computacionais, por parte dos autores, muitas vezes condicionam as especificidades da produção artística com ferramentas digitais em território brasileiro.

⁸ Grande exemplo foram as eleições de 2018. Notícias falsas impulsionadas por robôs em redes sociais se espalharam em todos os celulares brasileiros através do aplicativo WhatsApp. Em conferência do STF, a ministra Rosa Weber admite que o judiciário brasileiro não tem os aparatos ideais para investigar tais ações. Segundo ela “se tiverem uma solução para que se coíbam fake news, por favor, nos apresentem. Nós ainda não descobrimos o milagre”. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/politica/rosa-weber-fake-news-sao-problema-mundial-contra-o-qual-nao-ha-milagre/>. Acesso em: 5 maio 2020.

Gráfico 2 Assinaturas de tecnologias da informação e comunicação (TICs) por 100 habitantes e usuários de internet na América Latina (1990-2016). Fonte: União Internacional de Telecomunicações – UIT (2017). ICT facts and figures 2017.

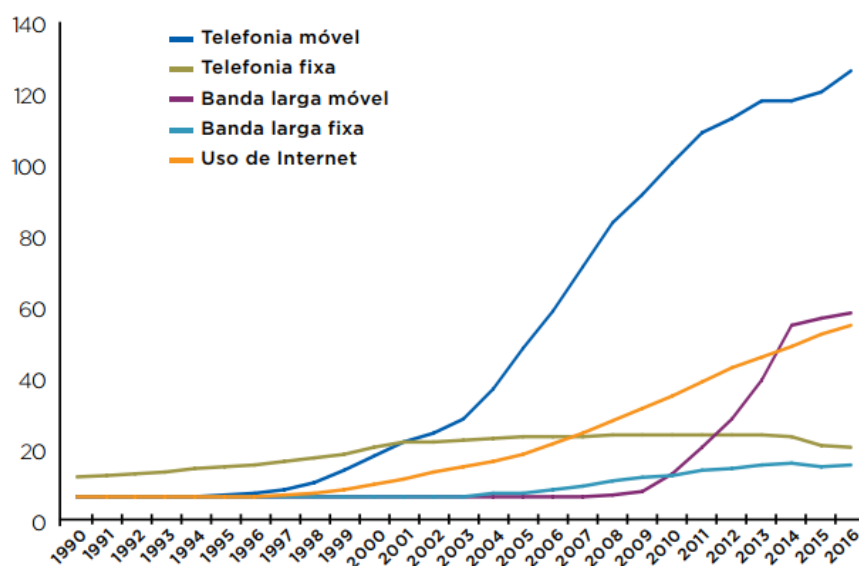


Tabela 1 Proporção de domicílios brasileiros com acesso à internet via banda larga fixa (2013-2016). Fonte: Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (CETIC.BR).

Total de domicílios com acesso à Internet (%)

		2016	2015	2014	2013	Varição relativa (2013/2016)	Varição em pontos percentuais (2013/2016)
TOTAL		63,8	68,0	66,5	66,2	-4%	-2,4
Região	Sudeste	68,8	72,7	67,5	67,8	1%	1,0
	Nordeste	54,0	57,9	61,6	61,6	-12%	-7,6
	Sul	71,0	74,0	77,1	76,3	-7%	-5,3
	Norte	44,7	46,9	44,8	36,1	24%	8,5
	Centro-Oeste	56,5	65,7	65,6	59,4	-5%	-3,0
Classe social	A	90,3	90,2	87,2	73,7	23%	16,5
	B	76,2	79,4	77,0	71,5	7%	7,9
	C	55,8	60,0	60,0	61,2	-9%	-1,3
	DE	38,5	41,7	36,2	50,0	-23%	-8,2

2.1.2 Alguns comentários sobre o (quase extinto) Adobe Flash Player

A grande maioria de obras digitais brasileiras, como os dados abaixo mostram, além de contarem com os cerceamentos que a disponibilidade tecnológica proporciona, também foram programadas e executadas em um software que cessará em operar em dezembro de 2020. Praticamente todas as obras de Augusto de Campos em seu site são dependentes da execução

do *plug-in* Flash. Criado em 1996 pela Macromedia e, posteriormente, adquirido pela multinacional norte americana Adobe Systems, em 2005, é um reprodutor multimídia que trabalha em navegadores de internet e reproduz arquivos em formatos Flash, como XML, SWF, FLV, entre outros. Nos primórdios da internet, o Adobe Flash Player foi pioneiro em reproduzir qualquer arquivo de mídia que contasse com movimento e som simultâneos, tanto que a plataforma YouTube utilizou o reprodutor por muito tempo até migrar para a reprodução de arquivos baseada em HTML5. Em julho de 2017, a multinacional anunciou que o Adobe Flash Player seria descontinuado em dezembro de 2020:

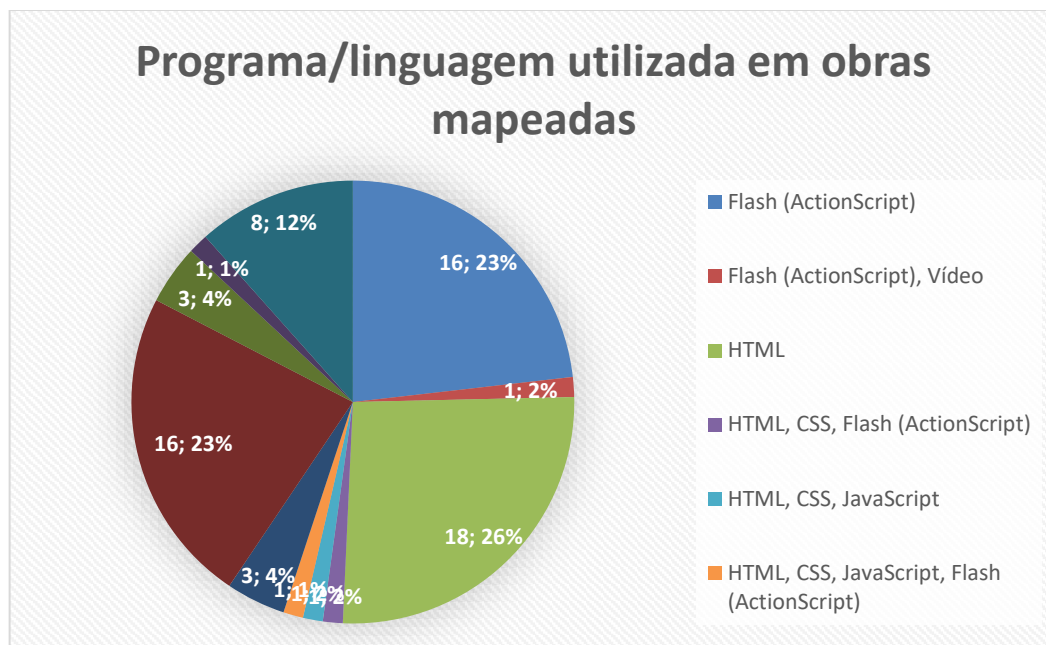
Por que a Adobe decidiu encerrar o Flash Player e selecionar a data final de 2020? Padrões abertos de código como HTML5, WebGL e WebAssembly amadureceram continuamente ao longo dos anos e servem como alternativas viáveis para o conteúdo Flash. Além disso, os principais fornecedores de navegadores estão integrando esses padrões abertos em seus navegadores e descontinuando a maioria dos outros plug-ins (como o Adobe Flash Player). Ao anunciar nossa decisão em 2017, com aviso prévio de três anos, acreditamos que permitiria tempo suficiente para desenvolvedores, designers, empresas e outras partes migrarem o conteúdo Flash existente conforme necessário para novos padrões abertos. (Adobe Flash Player EOL General Information Page. Tradução minha).⁹

O Adobe Flash Player seria inevitavelmente substituído por algum outro software melhor, afinal essa é a lógica dos programas computacionais. O problema, como dito anteriormente, é que o Flash foi um dos programas mais utilizados por artistas da web-art e da literatura digital no Brasil durante muito tempo. As obras mapeadas pelo Grupo de Pesquisa Observatório da Literatura Digital Brasileira são programadas e/ou reproduzidas em Adobe Flash Player, usualmente combinado com outras linguagens como HTML, CSS e Java/Action Script. Por isso o Flash aparece em diversas entradas de contagem da linguagem de programação das obras mapeadas, conforme ilustra o gráfico 3. Desde o início das discussões do grupo de pesquisa, notou-se que técnicas de preservação de obras digitais são pouco discutidas e, quando realizadas, ocorrem através de iniciativas de grandes organizações com apoio governamental. Entre muitas outras vias de interpretação deste problema, o grupo tem o objetivo de propor estratégias de preservação dessas obras digitais brasileiras, que são

⁹ “Why did Adobe decide to end Flash Player and select the end of 2020 date? Open standards such as HTML5, WebGL, and WebAssembly have continually matured over the years and serve as viable alternatives for Flash content. Also, the major browser vendors are integrating these open standards into their browsers and deprecating most other plug-ins (like Adobe Flash Player). By announcing our business decision in 2017, with three years’ advance notice, we believed that would allow sufficient time for developers, designers, businesses, and other parties to migrate existing Flash content as needed to new, open standards”. Disponível em: <https://www.adobe.com/products/flashplayer/end-of-life.html>. Acesso em: 29 mar. 2020.

consideradas efêmeras por natureza. Entre as muitas obras que desaparecerão dos confins da internet sem a devida manutenção estão os poemas digitais de Augusto de Campos.

Gráfico 3 Percentual de programa/linguagem utilizada nas obras digitais mapeadas. Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Repositório da Literatura Digital (2020).



Essas foram algumas variáveis relacionadas ao percurso tecnológico do recorte histórico desse trabalho. A poesia concreta se relaciona, naturalmente, com essas reorganizações tecnológicas em uma espécie de assimilação de novos suportes. A partir desse dado, essa continuidade de técnicas de composição da poética concretista permite a navegação do poema concreto do papel para hologramas, telões de projeção e luminosos até chegar, finalmente, na tela do computador e na web.

3. ARTE CONCRETA E POESIA CONCRETA

O movimento de vanguarda da poesia concreta nasce em meios às fervorosas discussões sobre arte concreta nos museus. Entre 1950 e 1960, o Brasil enfrentou mudanças intensas a nível político, tecnológico e artístico. Foi um período de desenvolvimento tecnológico e crescimento demográfico,¹⁰ mas de instabilidade política e crise econômica. O segundo mandato de Vargas terminou em 1954 com seu suicídio e, depois de Café Filho cumprir o mandato interrompido, a eleição de Juscelino Kubitschek ocorre em 1956. Neste momento, o desenvolvimento tecnológico e industrial se intensifica com o Plano de Metas de J. K. para modernizar o país, mas o cenário político nacional não poderia ser considerado estável. Com a renúncia do presidente subsequente, Jânio Quadros, em 1961 e a rejeição de João Goulart como governante, em 1964, o Brasil tinha em seu horizonte o Golpe Militar.

No mesmo período, novos meios de comunicação entram em cena e, com eles, a crença de que essas novas tecnologias ofereceriam uma espécie de redenção perpetrada pelo desenvolvimento tecnológico, o que abriria a possibilidade de a sociedade brasileira ser efetivamente moderna. A televisão, principal meio de comunicação dos anos 1950, representa grande poder de impacto cultural na sociedade brasileira, Philadelpho Meneses (1998) aponta que a televisão inicia “a criação de uma cultura urbana sob influência direta da cultura dos países economicamente adiantados, dando os primeiros passos de um longo e inexorável processo que atualmente se chama ‘globalização’” (MENESES, 1998, p. 21).

Neste cenário de efervescência política e cultural, a cidade de São Paulo inaugura dois grandes museus: o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1946) e o Museu de Arte Moderna – MAM (1948). A presença de duas grandes instituições promotoras da arte no Brasil era algo inédito, especialmente para a cena artística de São Paulo. Anteriormente, as exposições de arte eram realizadas em locais como bibliotecas, escolas ou hotéis, sem um espaço próprio:

A exibição das obras dos artistas modernos figurativos ou concretos deve-se, em larga escala, à abertura de museus, galerias e espaços de exposição nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sem essas instituições, as artes visuais não se posicionariam no mundo. Para se ter uma ideia da escassez desses espaços nas metrópoles brasileiras,

¹⁰ Nos anos 1950 e 1960 “somente a cidade de São Paulo ganha 1,6 milhão de novos habitantes, que aumentam de 2,2 para 3,8 milhões, enquanto o Rio de Janeiro, perdendo o título de maior cidade do País, passa de 2,4 milhões para 3,3” (Site da Câmara dos Deputados – Década de 50). Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/visitantes/panorama-das-decadas/decada-de-50>. Acesso em: 29 abr. 2020.

considere-se que, no Rio de Janeiro, as exposições de artistas modernos, na década de 1930, eram montadas em salões de livrarias, hotéis (a exemplo do Hotel Palace, na Avenida Rio Branco, que promoveu a primeira exposição individual de Tarsila do Amaral, em 1929), em bibliotecas (Biblioteca Nacional), clubes (Itatiaia Country Club), escolas (Liceu de Artes e Ofícios) e hospitais (Policlínica do Rio de Janeiro). (VILLAS BOAS, 2015, p. 269-270).

A iniciativa de Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho¹¹ foi fundamental para a construção dos museus. As propostas de intervenção cultural seguem a mudança de paradigma dos museus do período pós-guerra, afetada diretamente pela reprodutibilidade técnica. Essa nova formulação dos espaços de exposição tem como proposta a maior acessibilidade do espaço ao público, tanto relacionado à organização do acervo como com propostas de oferta de diversos cursos e palestras.

O movimento Concretista é concebido nos espaços de diálogo dos museus, principalmente em Bienais de Arte e Arquitetura, que “com suas amplas retrospectivas, nas quais se recuperavam movimentos como o futurismo italiano ou a Bauhaus, converteram as práticas de vanguarda em arquivo e as colocaram à disposição dos novos artistas”. (AGUILAR, 2005, p. 60). Mário Pedrosa, no Rio de Janeiro, e Waldemar Cordeiro, em São Paulo, iniciam o diálogo concretista nacionalmente nas artes plásticas, em meados de 1940. Não há exatamente um evento específico que determine o surgimento da poesia concreta no Brasil, o que Aguilar (2005) e Villas Boas (2015) consideram é que os museus e as Bienais de Arte e Arquitetura tiveram grande papel por possibilitarem espaços de diálogo da arte concreta e, ao longo desses diálogos, poetas concretos se envolveram nas discussões proeminentes das artes plásticas. A influência do universalismo das vanguardas europeias também contribuiu para o direcionamento das propostas da arte concreta. Max Bill, um dos designers gráficos de arte concreta mais influentes do século XX, vinculado à escola de Bauhaus e aluno de Kandinsky, é quem traz para os paulistas a arte concreta ligada às vanguardas europeias na I Bienal de São Paulo, em 1951, com sua obra *Unidade Tripartida*, vencedora na categoria escultura:

O grupo [paulista] era mais homogêneo quanto à sua procedência estrangeira, origem social e formação profissional. A coesão entre os artistas fundou-se no projeto comum que compartilhavam, sob a liderança de Waldemar Cordeiro. A legitimidade e a

¹¹ Fundadores do MASP e do MAM, respectivamente. As principais informações sobre a história destes museus são provenientes da tese de doutorado de Marina Barbosa, *MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época, 1947-1969* (2015) e do site Itaú cultural. Para mais informações, veja: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao16564/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mamsp> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao85/museu-de-arte-de-sao-paulo-assis-chateaubriand-masp>. Acesso em: 29 abr. 2020.

autoridade de Cordeiro são conquistadas em grande parte pela identificação com as concepções construtivistas de Max Bill, difundidas na primeira exposição do artista suíço, em 1950, e, no ano seguinte, com a premiação da obra *Unidade* tripartida na I Bienal de São Paulo. (VILLAS BOAS, 2015, p. 291).

No período dos anos 1940-1950, a arte concreta apresenta um protagonismo significativo nas artes plásticas, influenciada por correntes abstracionistas modernas, e entra em disputa com os figurativistas, o que “dividiu o Modernismo brasileiro em dois programas, um figurativo, outro concreto” (VILLAS BOAS, 2015, p. 265). A arte concreta propõe a ruptura com o modernismo brasileiro, que buscava construir uma identidade nacional do país. Essa cisão é provocada especialmente pelo caráter universalista das vanguardas europeias ou vanguardas históricas, que servem de base teórica e artística ao movimento concretista. Via de regra, a arte concreta é não-figurativa, não a interessa representar a identidade nacional. Essas ideias iniciais se chocam com o conteúdo programático do modernismo brasileiro pois “não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da figuração do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da imagem do país ainda muito incerto de si mesmo” (ARANTES *apud* VILLAS BOAS, 2015, p. 274).

O Concretismo na poesia, entre 1950-1960, começa a tomar forma com a publicação do livro de Ferreira Gullar “*A luta corporal*” (1954), que propõe a fragmentação da linguagem. Gullar teve a iniciativa de estabelecer uma poética que lidasse com a possibilidade de uma nova poesia, com uma sintaxe visual, o que despertou o interesse dos poetas paulistas. O grupo *Noigandres*¹² já estava formado desde 1952, com o lançamento da revista *Noigandres*, mas o movimento de vanguarda da poesia concreta só seria anunciado posteriormente em 1956, na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM. O grupo era composto, inicialmente, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Gullar afirma, em entrevista¹³, que a cisão entre o grupo paulista e o grupo carioca, que teve como resultado a diferenciação entre Concretistas e Neoconcretistas, se deu porque o grupo paulista seguia uma linha ortodoxa nas propostas de composição poética e almejava uma poesia concreta matemática, Gullar não acreditava que isso fosse possível.

¹² De acordo com os textos programáticos dos poetas concretos, *Noigandres* se refere a uma palavra extraída “de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, [...] cujo significado nem os romanistas sabem precisar (‘Noigandres, eh *Noigandres*/Now what the DEFFIL can that mean!’). Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 259).

¹³ “Entrevista com Ferreira Gullar”, Rio TV Câmara, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/qoJFUzn-hVE>. Acesso em: 29 abr. 2020.

O movimento de vanguarda da poesia concreta é considerado tardio, já que surge na década de 60, quase 50 anos depois das vanguardas históricas dos anos 1910 e 1920. As vanguardas tardias, principalmente o Concretismo, tendem interpretar o legado das vanguardas históricas como um fator atualizador do conteúdo programático do movimento. O Concretismo considera a tradição como um elemento que pode ser combinado com o tempo presente para que se crie uma nova poética:

O que fizeram as vanguardas das primeiras décadas foi criar os pressupostos da linguagem artística de nossa época, correspondendo à Revolução Industrial e antecipando a revolução tecnológica, no contexto da evolução científica e das transformações sociais do mundo moderno. E o que fizeram as novas vanguardas da segunda metade do século foi retomar e desenvolver essas propostas, que a catástrofe das duas grandes guerras e a intervenção opressora dos regimes totalitários de esquerda e de direita haviam interrompido e sufocado. (CAMPOS, A., 2015, p. 291).

Aguilar (2005, p. 22-23) classifica a trajetória do Concretismo em três fases: 1. Ortodoxa (1956 a 1960); 2. Participante (1960 a 1966); e 3. Concretos no trópico¹⁴ (1967 a 1969). Depois de 1969, a constante rigidez do regime militar e as polêmicas envolvendo os grupos concretistas de São Paulo e do Rio de Janeiro impediu que o movimento continuasse. Os poetas, então, seguem trajetórias individuais. Os processos de experimentação de Augusto de Campos com outros meios e suportes (holograma, instalações fixas com projeção e, algumas vezes, música) ocorreram em maior escala depois da fase três por dois motivos: 1. A parceria com a Tropicália abriu novas possibilidades de criação com a música, o que impulsionou o movimento a rever algumas diretrizes programáticas mais ortodoxas; e 2. Algumas tecnologias que permitiam a passagem dos poemas para outros meios estavam acessíveis a partir dos anos 1980 e 1990.

¹⁴ Este não é o nome definido por Aguilar para a terceira fase, não há um nome específico. Optei por colocar o nome do capítulo do livro em que o autor discorre sobre a terceira fase do Concretismo. “Concretos no trópico” se refere à parceria dos poetas concretos com o movimento tropicalista em 1967. Em 1969, um ano depois da instauração do Ato Institucional 5, Caetano Veloso e Gilberto Gil são exilados pela Ditadura Militar e isso põe fim nas manifestações da poesia concreta com o movimento tropicalista.

3.1 “Tensão para um novo mundo de formas”¹⁵

O caráter experimentalista da poesia concreta e os caminhos pelos quais os poetas seguiram experimentando com a linguagem se com o percurso histórico, tecnológico e artístico do Brasil e, de certa maneira, é uma chave interpretativa para a compreensão do modo pelo qual o poema concreto, proveniente de um movimento de vanguarda dos anos 1950, nasce em um contexto histórico específico em que a mídia central era a televisão e perpetua até a sociedade da informação, circulando na web. Essa proposta de experimentar com o suporte e com a sintaxe do poema, o que levou o poema concreto a diferentes suportes, é uma espécie de reorganização do movimento concretista, que apresentava em seu conteúdo programático propostas de não-conciliação e rompimento com a tradição. Ainda que se esteja afirmando que os poemas em versões diferentes carregam uma ancestralidade da “versão original” (impressa), não significa que o movimento de vanguarda da poesia concreta perdura até os dias atuais. É importante o reconhecimento do início e de seu fim, que ocorreu em um *setting* histórico específico, como propõe Gonzalo Aguilar (2005) em sua análise do movimento concretista no Brasil. O que se está efetivamente afirmando é que a ancestralidade, a conexão que os poemas digitais estabelecem com os impressos, é uma forma de organização estabelecida pelo autor. Neste trabalho não consideramos os poemas digitais de Augusto de Campos como versões dos poemas impressos, mas como *transcodificações* (MANOVICH, 2001). Essa proposta visa analisar como a perpetuação de técnicas de criação concretista afeta a configuração estética dos poemas concretos que estão circulando hoje pela internet e, por conseguinte, interfere diretamente no mapeamento de obras digitais, oferecendo pontos específicos de análise das especificidades da literatura digital brasileira. O caráter experimental do Concretismo perpetuou técnicas de produção dos poemas porque essa sempre foi a proposta do grupo *Noigandres*:

As possibilidades de uma **arte combinatória obtida através de meios eletrônicos, a cibernética etc., interessam extremamente, como perspectivas de organização do material poemático, ao poeta concreto**. A música criativa, por exemplo, é hoje representada pelos compositores que usam, como elemento de base, o som sinusoidal, fornecido por um gerador eletrônico de frequências, o que lhes permite chegar a uma organização total e sinteticamente serial. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006 [1957]. Grifos meus).

¹⁵ Trecho retirado do livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 2006, p. 75.

No período de atividade do movimento da poesia concreta (1950-1970), as tecnologias disponíveis nacionalmente ainda se limitavam à televisão e ao rádio. A preocupação poética dos concretos, inicialmente, era com a utilização dos espaços na página e com a tipografia, ou melhor, com o “uso especial da folha” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 33). O espaço gráfico era o “agente estrutural” do poema: “Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já importantes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico”. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 33). No famoso manifesto de Haroldo de Campos, *Olho por olho a olho nu*, publicado originalmente na revista *ad – arquitetura e decoração*, em 1957, o poeta afirma que a poesia concreta almeja ser “uma arte – não que apresente – mas que presentifique” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 73), ou seja, a poesia concreta propõe uma objetividade do poema. A palavra “tem uma dimensão gráfico-espacial, uma dimensão acústico-oral e uma dimensão conteudística” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 74). Para ler um poema concreto, é necessário olhar primeiro a sua forma e, depois, a grafia das palavras.

Todas essas diversas modalidades de se apresentar o poema partem da preocupação inicial dos poetas concretos em ultrapassar os limites do suporte papel e de quebrar as regras da sintaxe tradicional. Os poemas impressos contam com diversas potencialidades que podem ser exploradas em outras mídias, justamente porque o intuito da construção destes poemas é trazer algo diferente da orientação linear da página, uma espacialização se adequa muito ao que o computador viria a propor com seus gráficos. A crise do verso, segundo os concretos, sugere que o poema “não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H. 2006, p. 67). Neste trecho de Pignatari, não se pode deixar de notar que o anseio dos concretos em aproveitar o espaço do papel como condição de nova realidade poética e rítmica, configuraria, posteriormente, nas experimentações com meios que oferecessem outras possibilidades de composição poética.

O Concretismo se insere em um período em que os meios de comunicação apresentavam rápida evolução e essa característica impulsiona os poetas, especialmente Augusto de Campos, a transcodificar o poema para diversos meios, apresentando outras maneiras de leitura. Outra razão pertinente para os processos de mudança de suporte dos poemas é a circulação das obras. As produções editoriais dos poemas, pensando principalmente em algumas obras de Augusto

de Campos, como *Poemóviles* (1974) e *Caixa Preta* (1975) tinham alto custo de produção, o que prejudicava a sua circulação em ampla escala:

Explicou [Augusto] a dificuldade de editar aquela obra, porque era necessário um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóvil. Os editores fugiam do projeto como diabo da cruz, porque o custo de edição era simplesmente insustentável. A menos, claro, que um mecenas decidisse bancar a fundo perdido a edição. (REIFSCHNEIDER *apud* MATTAR, 2020, p. 4).

Villas Boas (2015, p. 267-268) afirma que “no Brasil, o surgimento do Concretismo é atribuído ora às influências dos movimentos estrangeiros de renovação da linguagem artística na primeira metade do século XX, ora à força da industrialização e urbanização acelerada dos anos 1950”. A socióloga ainda defende que os espaços de exposição e exibição artística, como museus e galerias, possibilitaram um trânsito dialógico de arte concreta no Brasil como nunca antes visto. Rio de Janeiro e São Paulo abrigaram movimentos de arte concreta que diferem entre si em diversos níveis, desde seu conteúdo programático até seus principais fundadores/organizadores.

Em 1951, a Bienal de São Paulo inicia todo um complexo processo de definição e construção da arte e poesia concreta brasileira. No ano seguinte, 1952, o grupo *Noigandres* se forma com os três poetas paulistas a partir do lançamento da revista homônima. Em 1953, a II Bienal de São Paulo ocorre, dessa vez com participação mais efetiva dos poetas paulistas. 1955 é o ano da publicação do segundo número da Revista *Noigandres*, neste ano surge a utilização do termo “poesia concreta” pela primeira vez, por Augusto de Campos. Já em 1956, a parceria do grupo com Eugen Gomringer marca a elaboração da “Antologia Internacional de Poesia Concreta”, em dezembro deste ano ocorre a “Exposição Nacional de Arte Concreta” no MAM de São Paulo. Em 1957, a exposição é transferida para o saguão do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Aguilar (2005), este ano marca a cisão do movimento concretista entre Concretistas e Neoconcretistas: “começa a época mais dura, disciplinada e fechada do Concretismo [...] os poemas são programados em fórmulas ou mecanismos prévios. Recusando essa postura, os poetas Oliveira Bastos, Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim rompem com o grupo *Noigandres* e formam o Neoconcretismo” (AGUILAR, 2005, p. 364). Entre 1960 e 1963, a equipe *Invenção* (Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie e Cassiano Ricardo) se forma em parceria com o grupo *Noigandres* para editar a página “Invenção” do *Correio*

Paulistano e, posteriormente, a *Revista Invenção* tem seu primeiro número em 1962 de forma independente do *Correio Paulistano*. Em 1968 a parceria com o movimento da Tropicália se acentua, mas é neste mesmo ano que Caetano Veloso e Gilberto Gil são presos e, em 1969, exilados. Entre 1969 e 1970, os poetas concretos paulistas começam a produzir obras que revisam suas trajetórias no movimento e, a partir de 1972, seguem trajetórias cada vez mais individuais.

Podemos considerar, então, que as propostas de romper com a estrutura vigente do poema e as ferramentas tecnológicas disponíveis em momentos diferentes para os poetas desde 1950 até depois da cisão do movimento para os dias atuais, possibilitaram a criação de uma miríade de obras. Em períodos iniciais, as obras eram impressas no papel, depois, ainda no mesmo material, se ensaiavam tentativas de trazer uma tridimensionalidade espacial para os poemas, noutras vezes a holografia reinterpretou os poemas concretos, depois a música, depois as instalações fixas em museus com jogos de luzes e, finalmente, o computador pessoal, o meio que combina diversos outros meios. O dado diferenciador nesta história da vanguarda concretista¹⁶ é que ela surge precisamente em um período de convergência dos meios de comunicação e das artes, essa convergência resulta em propostas de experimentação e renovação do campo artístico.

Desde os anos 1960, artistas e poetas sonhavam com o uso de novos recursos para **renovar os princípios da arte**. De fato, a arte cinética, a arte computacional emergente e as formas de arte da luz já estavam tentando resolver **a divisão entre a criatividade artística tradicional e as formas de criação científicas e industriais**. De um lado, os meios de reprodução, tais como Xerox, offset e dispositivos multiplicavam as possibilidades para a arte experimental. De outro lado, propagava-se o uso de audiovisuais e filmes super-8 e 16mm, por vezes registrando ações conceituais que promulgavam a imaterialidade da arte. (SANTAELLA, 2018, p. 31. Grifos meus).

Estes dois campos, inicialmente distintos, começaram a seguir “caminhos interatuantes” desde a Revolução Industrial. Portanto, o surgimento de uma nova técnica e um novo suporte definitivamente afeta e modifica os modos de produção literários que anteriormente eram

¹⁶ Gonzalo Aguilar (2005) oferece uma importante linha teórica que foca em historicizar o movimento concretista, ligando o contexto histórico brasileiro às atividades do movimento: “Considero que ao historiar e localizar os movimentos é possível mostrar como, em um campo determinado, pode surgir uma vanguarda e que tal denominação é possível dada as relações que estabelece nesse campo”. (AGUILAR, 2005, p. 30-31).

ligados ao impresso e ao papel. A produção literária, como manifestação artística, incorpora essas mudanças seguindo um curso natural.

Considerando o que foi colocado, três premissas são importantes: 1. Os espaços de exposição dos museus e as Bienais de Arte e Arquitetura trouxeram para São Paulo e Rio de Janeiro um alto fluxo de discussão sobre as artes em geral, incluindo a arte concreta; 2. O *modus operandi* da poesia concreta se deu em um momento de protagonismo de meios de comunicação. Estes meios operam em uma lógica de atualização constante e é por isso que o movimento teve o seu fim, mas as técnicas criativas perpetuaram; e 3. Para Augusto de Campos, transcodificar suas obras para outros suportes e sua circulação em outros meios foi um processo de perpetuação de técnicas poéticas “tensionadoras” que era previsto no conteúdo programático do movimento concretista e, por isso, tiveram seu início experimental no suporte do papel impresso.

3.2 Poetamenos

Poetamenos é o nome da coletânea de Augusto de Campos, publicada em 1953, que reúne seis poemas, entre eles, “Lygia Fingers”, “Eis os amantes” e “Dias, dias, dias”. Poetamenos é o efeito de apagamento da substancialidade do eu-lírico: “a substancialidade desse eu, porém, não se mede pela expressividade em si, mas pela soma de sons cujo sentido marca um apagamento – o do ‘poetamenos’” (POETAMENOS, 2020)¹⁷ e é, também, como Campos¹⁸ atualmente se identifica nas redes sociais, marcando sua presença atemporal na web.¹⁹

Para que se possa acompanhar a trajetória de publicações do poeta desde as intenções de um delineamento das propostas da poesia concreta até chegarmos ao poema efetivamente verbivocovisual e a renovação poética que novos suportes trazem à poesia de Campos, é necessária uma breve apresentação e descrição de algumas publicações. Algumas descrições das obras são retiradas de autores que comentam a trajetória literária de Campos ou, então, de sites de editoras que publicaram o livro, isso se deve à falta de acessibilidade de algumas obras

¹⁷ POETAMENOS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68610/poetamenos>. Acesso em: 02 set. 2020. Verbete da Enciclopédia.

¹⁸ A partir deste subcapítulo em diante, o sobrenome Campos se referirá somente a Augusto de Campos.

¹⁹ *Poetamenos* é o nome de usuário do Instagram do autor. Disponível em: <https://www.instagram.com/poetamenos/?hl=pt-br>. Acesso em: 02 set. 2020.

por motivos variados, muitas vezes é referente à tiragem pequena e à falta de reimpressões o que gera indisponibilidade.

Em 1951, Campos publica *O Rei Menos o Reino* que é “escrito em versos, porém algumas características já aparecerão ali, tais como as tmeses, as palavras-cabide e a parataxe” (CAMPOS, R., 2014, p. 12). Em 1953, a coletânea *Poetamenos* que apresenta algo de diferente das publicações anteriores, com versos deslocados do eixo linear tradicional, apresentando cores diferentes na tipografia, espacialização e uso consciente do “branco da folha”. 1957 é o ano de publicação de *Linguaviagem*. Em 1970 é publicado *Equívocabulos*, “composto inteiramente com fotos e letraset” (SANTAELLA, 2004, p. 173), neste ano, o autor cogitava elaborar *Poemóbiles* em parceria com Julio Plaza, mas Plaza estava com viagem marcada ao exterior, o que adiou a publicação.



Figura 2 “Alguns poemóbiles abertos”, por Augusto de Campos. Fonte: http://www.augustodecampos.com.br/05_02.htm. Acesso em: 29 set. 2020.

Em 1971, é publicado *Colidouescapo*, que Santaella (2004, p. 173) descreve como “folhas soltas, recombináveis; palavras em decomposição e recomposição”. O ponto de virada nas obras de Campos ocorre em 1974, quando *Poemóbiles* é publicado em parceria com Julio Plaza, obra que marca a ousadia editorial de elaboração dos poemas, se apresentando como livro-poema ou poema-objeto, Santaella (2004) descreve a obra como

coreografias de formas e cores que se atualizam na medida em que o leitor movimentava as páginas duplas de um livro desamarrado. Ao abrir cada uma das páginas soltas, as cores-formas vão surgindo como palavras, combináveis, recombinaíveis, livres no ar, entre os brancos, vazios do espaço. Sem deixar de ser palavra, a palavra salta de seu leito plano sobre o papel e passa a existir como corpo volumétrico que se mexe como coisa viva (SANTAELLA, 2004, p. 175).

No ano seguinte, em 1975, também em parceria com Julio Plaza, *Caixa Preta* é publicado com a mesma ousadia editorial, se colocando como poema-objeto: “uma proposta ainda mais radical de objetos poéticos para serem manuseados e mesmo montados pelo leitor” (SANTAELLA, 2004, p. 174).

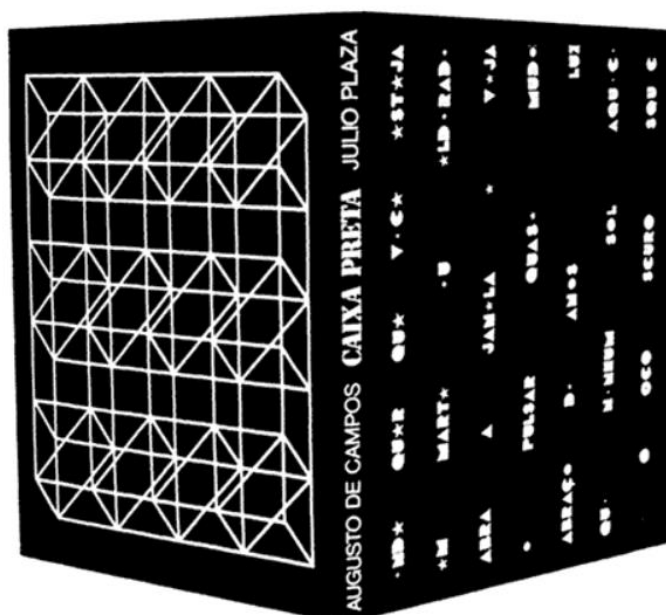


Figura 3 Parte de externa de *Caixa Preta* (1975). Fonte: http://www.augustodecampos.com.br/06_01.htm. Acesso em: 29 set. 2020.

Em 1985, é publicado *Expoemas*. Em 1990 e 1997, *Mão* e *Clip* são publicados. Em 2003, Augusto de Campos lança *Não poemas* que é descrito como “poesia em cor e movimento, de poemas palatáveis no papel e no livro e que reúne sua produção dos últimos dez anos, além de poemas estáticos, clip-poemas digitais e poemovies pulsados pela animação (classificações fornecidas por Augusto de Campos). Acompanha esse volume de título mínimo Não um CD-ROM pulsante”.²⁰

²⁰ O livro foi publicado pela editora Perspectiva e a descrição do livro reproduzida no texto foi retirada do site da editora. Disponível em: <https://editoraperspectiva.com.br/produtos/nao/>. Acesso em: 09 set. 2020.

Foi a partir dos anos 1980 que as produções do autor começaram a tomar corpo em direção a um viés experimentalista com as novas mídias. Nesta década, é publicado o CD/poema *Poesia é risco* (1987) em parceria com seu filho, Cid Campos. Neste período ocorrem as duas exposições de poemas holográficos *Triluz* (1986) e *Idehologia* (1987), em parceria com Moysés Baumstein, artista brasileiro, com diversos projetos relacionados à holografia. E, entre 1980 e 1990, aparecem os denominados “clip-poemas” animados em gráficos de computador, que circulam apenas na web. O poeta comenta que a transposição de seus poemas para o digital foi algo que sempre idealizou, mas só adquiriu um computador pessoal em 1991:

Nesse universo, a poesia concreta ou, adotando uma fórmula mais generalizante, as poéticas “verbivocovisuais”, vieram encontrar um espaço, a meu ver, congenial de desenvolvimento e expansão. Em minha experiência pessoal tive, em 1984, uma primeira e breve incursão no mundo digital ao participar da elaboração do “clip-poema” PULSAR, construído com recursos computacionais e, a seguir, animado e sonorizado em transposição para vídeo e TV. Mas só vim a ter meu computador pessoal em 1991. Era a concretização daquilo que eu sonhava quando, em 1953, no prefácio à série colorida do *Poetamenos*, eu proclamava aspirar, com os olhos da tecnologia da época: “Mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!”. Finalmente, quase quatro décadas depois, eu tinha agora ao alcance de meus dedos os meios para a produção e execução definitiva dos projetos que acalentara durante tanto tempo. **É nesse contexto que se situam os clip-poemas que venho criando a partir dos anos 1990.** Trata-se de poemas animados, produzidos em meu estúdio doméstico com programas como o Macromedia Director e o Flash, vários deles dotados de interatividade, e quase todos sonorizados e musicalizados por Cid Campos, tudo isso documentado por vídeos, DVDs, CDs e CD-ROMs em parte já difundido pela internet. (CAMPOS, A., 2015, p. 129. Grifos meus).

As publicações de Augusto de Campos nesse trabalho, tanto em suporte impresso quanto digital, apresentam recursos poéticos e técnicos que, ao longo dos anos, vão apresentando propostas diferentes porque acompanham as mudanças tecnológicas presentes durante a trajetória do poeta. Para entendermos o percurso de Campos nas diversas transcodificações que realizou, o primeiro dado a se considerar é o caráter experimentalista da vanguarda concretista ao propor as tensões no suporte impresso, pois foi o que permitiu a perpetuação de técnicas de composição concretista em outros suportes. No livro *Viva Vaia: 1949-1979* (1979) de Campos, principalmente na coletânea “O rei menos o reino” (1949), podemos ver que o conteúdo programático da poesia concreta, que surge principalmente para guiar os poetas nesse curso experimentalista, vai se complexificando ao longo dos anos, apresentando propostas cada vez mais ousadas em termos poéticos e editoriais. Os poemas iniciais de Augusto de Campos, entre 1949 e 1953, trazem alguns prelúdios de experimentação com o suporte impresso, ainda que

seus poemas continuem lineares e mais ortodoxos se comparados com os da fase seguinte. Chamo essa fase inicial de *Incunabular* porque nos permite ver como o poeta estava organizando os modos de propor as tensões no suporte impresso. Nesse momento, ainda não é explícita a organização não-linear dos poemas, o deslocamento das palavras e a utilização do espaço negativo da página. A fase seguinte, que chamo de *Tensionadora*, se refere principalmente aos poemas que vão de 1957 a 1985, em que o poeta trabalha com mais afinco na desprogramação da sintaxe e a tensão do suporte impresso, trazendo uma espacialização das palavras, muitas vezes organizadas em um eixo em espiral e utilizando o espaço negativo da página como elemento ativo na leitura do poema. Curiosamente, são esses poemas que vão ser transcodificados para o digital. Neste período podemos encontrar obras que apresentam uma certa ousadia tanto em sua poética, quanto em sua produção editorial, a exemplo de “Poemóviles” (1974) e “Caixa Preta” (1975). A terceira e última fase é a *Transcodificada*, que faz referência aos poemas digitais e surge entre 1990 e 2000, quando o site de Augusto de Campos é publicado na web. É precisamente nesta última fase que este trabalho se dedica a analisar.



Figura 4 Menu do site de Augusto de Campos com data de copyright e links para navegação. Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>. Acesso em: 28 set. 2020.

Em seu site, a aba clip-poemas conta com poemas que apresentam em sua composição o uso de ferramentas modulares, provenientes do Flash, já poemas que estão disponíveis na aba “Poemas”, alguns são digitalizações do poema impresso e outros estão em formato .gif²¹. O autor organiza as obras por ano de publicação, no site estão disponíveis 52 poemas, mas apenas 10 poemas são animados e/ou contam com ferramentas modulares computacionais, podemos citar quatro efeitos importantes causados por essas ferramentas:

1. clicar e arrastar
2. mover o mouse para revelar o poema
3. animação de disparo automático
4. movimento looping infinito

Os poemas citados a seguir, contêm um ou mais efeitos citados: “Poema-bomba” (1983-1997), “Greve” (1962), “Subverter” (1968/1974), “Rã de Bashô” (s.d.), “Cidade city citè” (1999)²², “Rever” (1999), “Instante” (1999), “SOS” (2000), “Criptocardiograma” (s.d.) e “Sem saída” (s.d.). De acordo com as informações no site e a arquitetura do código computacional ou código-fonte das obras²³, pode-se inferir que as obras estão em formato .gif e/ou foram elaboradas em Macromedia Director e Adobe Flash Player, estas últimas com exigência de instalação do Adobe Flash Player para reprodução das obras.

²¹ O acrônimo Gif significa “Graphics Interchange Format”, e se refere a imagens digitais que contêm animação e/ou movimento, mas não apresentam som. Fonte: Collins online dictionary, verbete “Gif”. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/gif>. Acesso em: 13 out. 2020.

²² Os poemas de 1999 em diante ficam alocados na aba “Clip-poemas”.

²³ Para coletar a informação da linguagem de programação das obras, o procedimento foi o seguinte: 1. Abrir a obra em questão, 2. Apertar a tecla F12 do teclado do computador, 3. Localizar, na parte direita da tela do computador, vestígios de estruturas do código computacional que indiquem a linguagem Action Script, Java Script e/ou C++ que são operadas nos softwares citados. Essa afirmação é uma estimativa, não necessariamente indica que a obra foi elaborada com esses programas, na verdade indica que as obras foram compostas com essas linguagens de programação. O que é assertivo é que as obras estão em formato .gif e exigem Adobe Flash Player para serem reproduzidas no navegador.

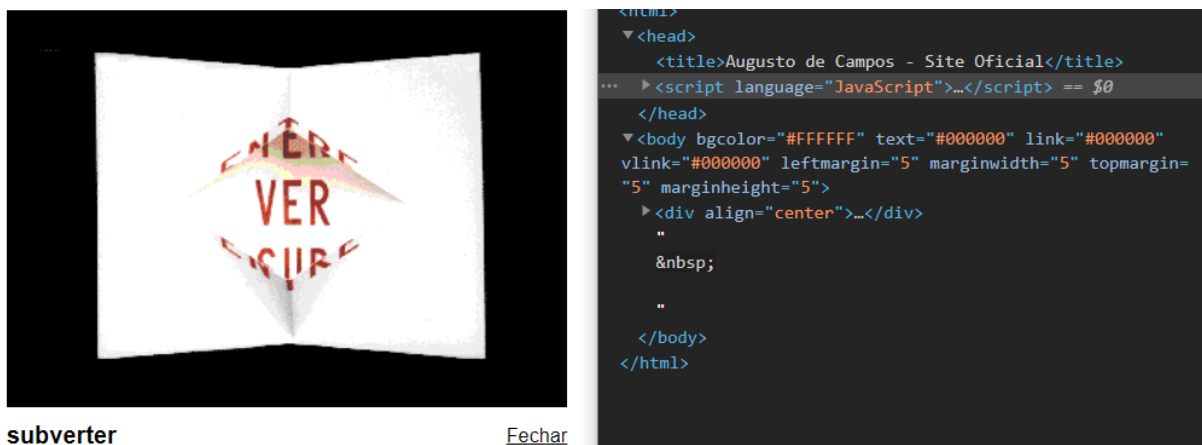


Figura 5 Código-fonte do poema “Subverter” (1968/1974) reproduzido em formato .gif. Fonte: http://www.augustodecampos.com.br/05_07.htm. Acesso em: 28 set. 2020.

Então, os objetos disponíveis no site são 52 no total, sendo 42 objetos que consistem em fotos ou reproduções estáticas dos poemas e 10 objetos que apresentam alguma sofisticação na utilização de ferramentas criativas computacionais. Essas ferramentas criativas, em sua maioria, são disponibilizadas por softwares de edição de vídeo e de imagem, no caso dos poemas concretos, pelo Adobe Flash Player e programas similares. Neste trabalho, o que nos interessa são os 10 objetos que apresentam uma utilização mais complexa de programação oferecida por esses programas, como a combinação de som, voz, movimento e a programação de ações específicas exigidas ao leitor para a leitura do poema. Esses efeitos e demandas do poema digital afetam a sua interpretação e leitura se comparados com os outros poemas que são digitalizações dos poemas impressos. Os outros objetos são entendidos como reproduções digitais estáticas, não há nenhum outro efeito de sobreposição e reinterpretação sobre o poema senão a reprodução de técnicas do impresso, é o exemplo do poema “Lygia Fingers”, na figura 6. A análise a seguir se pautará em comparar os poemas impressos e os poemas digitais que carregam o mesmo título.

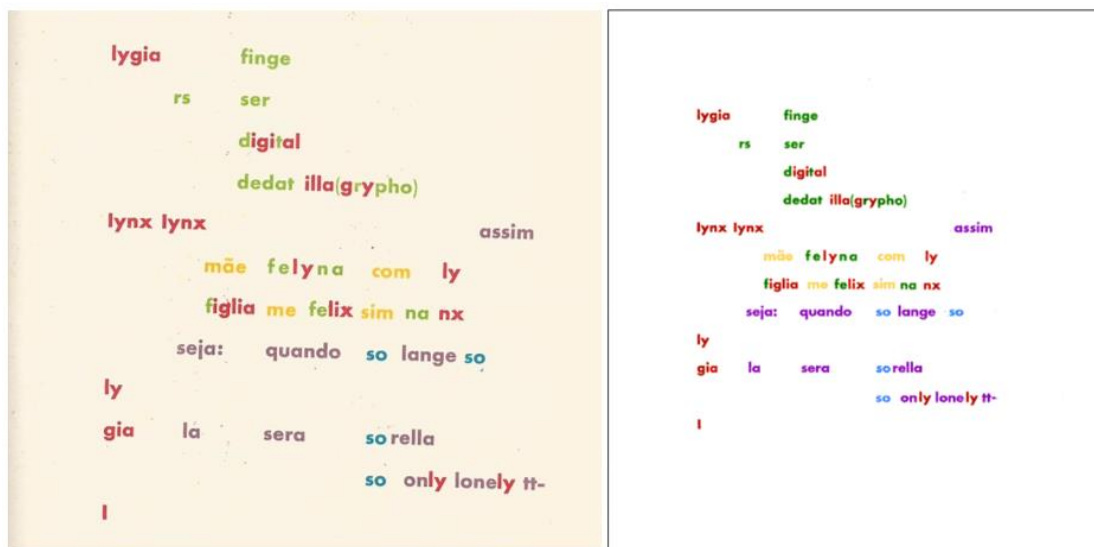


Figura 6 Poema “Lygia Fingers” (1953) impresso (esq.) e digital (dir.). Fonte: CAMPOS, A., 1979 (impresso); http://www.augustodecampos.com.br/01_01.htm. (digital). Acesso em: 28 set. 2020.

Para Aguilar (2005, p. 304), a poesia de Augusto de Campos, ao longo dos anos, principalmente após a cisão do movimento concretista, “se aproximou cada vez mais de uma valorização dos materiais sobre as estruturas”. Na fase ortodoxa do movimento, a quadrícula era privilegiada e os poemas tinham um certo eixo organizacional que seguia essa estrutura, o que contribuiu para uma “autonomização da linguagem poética, que anulava o sujeito e convertia o texto em uma estrutura autossuficiente” (AGUILAR, 2005, p. 272), os poemas de Campos, de 1964 em diante, já apresentam uma estrutura em espiral, como “SOS” (1983):

Nessa forma, mais que o espaço dividido em unidades discretas, predominam a continuidade e um efeito hipnótico que lançam o sujeito-leitor no próprio centro do poema. Nas artes de massa como o cinema ou as séries televisivas, a forma espiralada é usada com frequência para sugerir um estado de hipnose que apela a forças que escapam ao controle da consciência (pode-se pensar nos sonhos-pesadelos de *Vertigem*, 1958, de Alfred Hitchcock, ou no *Túnel do Tempo*, série televisiva dos anos 1960). Esta é uma das associações possíveis para explicar o uso da forma espiralada nos poemas de Augusto de Campos, como “Rosa para Gertrude” ou “SOS”. Neste último, o leitor precipita-se nessa espiral para se encontrar, no final do percurso, com sua própria ausência (trata-se da metamorfose do sujeito em linguagem). (AGUILAR, 2005, p. 273-274).

Diferente de “Lygia Fingers” (1953), alguns poemas disponíveis no site do poeta concreto exigem do leitor outros tipos de leituras e, conseqüentemente outras interpretações. Por vezes, a proposta de efeito do poema se intensifica com o poema digital, ou seja, é possível entender que no impresso havia uma potencialidade que, com ferramentas computacionais,

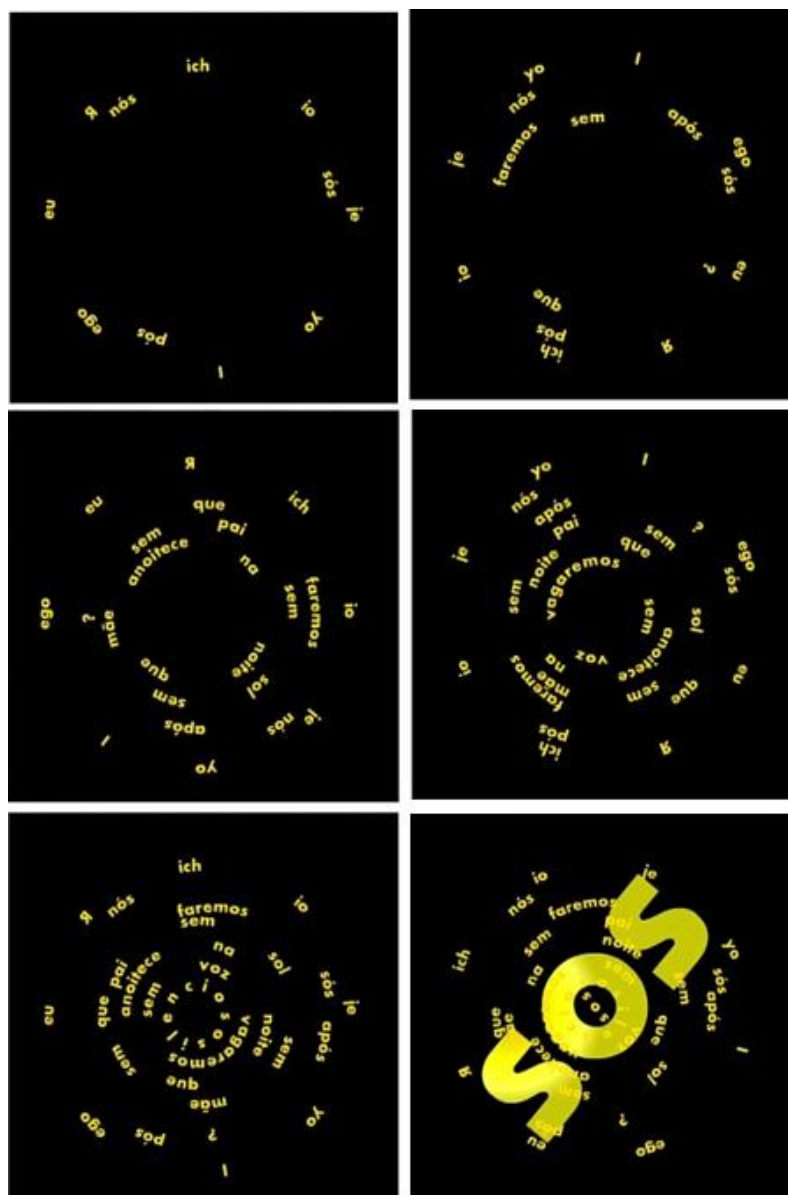


Figura 8 Progressão do Poema “SOS” (1983) animado digitalmente. Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/sos.htm>. Acesso em: 28 set. 2020.

As diferenças entre os poemas impressos e digitais são pontuais, mesmo que o digital proponha uma espécie de acentuação da intencionalidade de efeito do poema, as escolhas que o autor faz em quais palavras revelar primeiro, como elas giram no eixo do poema, a última palavra surgir na tela maior do que todas e “sobrepôr” ao eixo inteiro e, sobretudo, a voz de Augusto de Campos lendo o poema trazem alguns efeitos que não são inferiores, nem superiores aos do poema impresso. Na verdade, no caso de “SOS”, a leitura é muito mais guiada pela voz do autor e por certa ordem de colocação das palavras, o que pode impedir de lermos cada palavra fora da ordenação do eixo “de fora para dentro”. No poema impresso (figura 7), poderíamos muito bem começar a ler o poema a partir da palavra “SOS”, ao passo que, no

poema digital (figura 8), somos levados à revelação do poema na ordem que a reprodução estabelece e na ordem que a voz declama o poema. Existe, então, uma certa *imperatividade* na leitura de alguns poemas digitais guiada pela ordem de aparição das palavras e pela sonoridade, algo que no impresso seria guiado pela espacialização das palavras.

O efeito de imperatividade de leitura ocorre com “Greve” (1962). Na figura 9, o poema impresso conta com duas folhas, sendo a primeira de papel vegetal com os versos principais do poema representados de forma linear. A segunda folha, em papel com gramatura padrão, apresenta a palavra “Greve” escrita repetidamente de forma linear. Quando sobrepostas, a primeira e a segunda página apresentam a ideia do que deve ser lido primeiro (as palavras que estão mais evidentes), e a palavra “Greve” funciona como um eco ou até mesmo um refrão que ecoa junto aos versos principais. Há uma espécie de simultaneidade entre os versos principais e a palavra “Greve”.

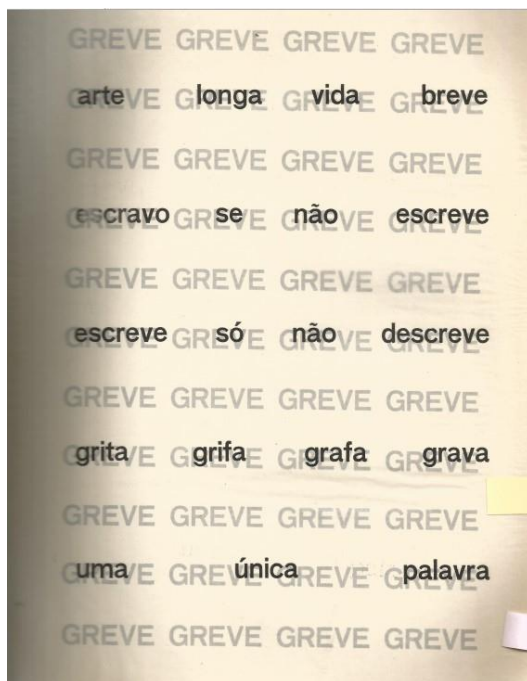


Figura 9 Poema “Greve” impresso. Fonte: CAMPOS, A., 1979, p. 71.



Figura 10 Poema “Greve” animado digitalmente. Fonte: http://www.augustodecampos.com.br/03_01.htm. Acesso em: 28 set. 2020.

No poema digital (figura 10), há uma imperatividade de leitura justamente nestes dois elementos que são apresentados de maneira sobreposta no poema impresso. O poema não contém som ou voz, está em formato .gif com disparo automático e reprodução em *loop*. A primeira fase do poema são os versos principais em letras brancas com um fundo roxo claro, a segunda fase do poema tem a palavra “Greve” disposta de forma linear e repetida, que ora aparece e ora desaparece em intervalos de dois segundos. Aqui, a palavra “Greve” não se apresenta como um eco dos versos principais, ela se impõe em primeiro plano. O leitor não tem tempo de finalizar a leitura da primeira linha dos versos principais sem perceber a palavra “Greve” repetidamente surgindo na tela em cores vermelhas saturadas.

Outros poemas de Augusto de Campos, como “Poema-bomba” (1983), apresentam transcódificações em mais de um suporte, a transposição do poema e as adições e ausências de cargas de significado acontecem de maneira gradativa: impresso, holograma e digital. Cada poema transcodificado perde e/ou ganha alguma característica específica que afeta sua interpretação e recepção. Para Aguilar (2005), o “Poema-bomba” (1983) impresso apresenta uma metamorfose que

se produz no cerne da própria língua: um “e” gira e se converte em um “m” um “p” em um “b”. a palavra “poema” se torna “bomba”, sintetizando ideograficamente uma série de discursos analíticos (“não conheço outra bomba que não seja o livro”, de Stéphane Mallarmé, e “o poema é a única bomba”, de Jean-Paul Sartre) dos quais se extrai – em um trabalho de condensação – a metamorfose sintética *poema-bomba*. A escritura sintético-ideográfica fragmenta e faz explodir os discursos analítico-discursivos, extraindo deles pequenas unidades carregadas de sentido que atuam por analogia, transformações e correspondências. (AGUILAR, 2005, p. 277).

As outras transcodificações do poema parecem seguir esse mesmo esquema de representação tipográfica “metamorfoseante” que Aguilar (2005) menciona, mas entre o impresso, o holográfico e o digital, o que muda é a representação da “explosão” do poema. No impresso e no holográfico, podemos entender que a disposição das letras organizadas em um centro e se “expandindo” para fora dele, trazem a ideia de uma bomba que foi detonada. No caso do poema digital, além do movimento de explosão proporcionado pelas ferramentas criativas computacionais, temos a voz de Augusto de Campos sobreposta por outras vozes enunciando constantemente o título do poema, o que traz não só a ideia da explosão como nas outras transcodificações, mas a noção de caos, de desorganização na metamorfose da tipografia.

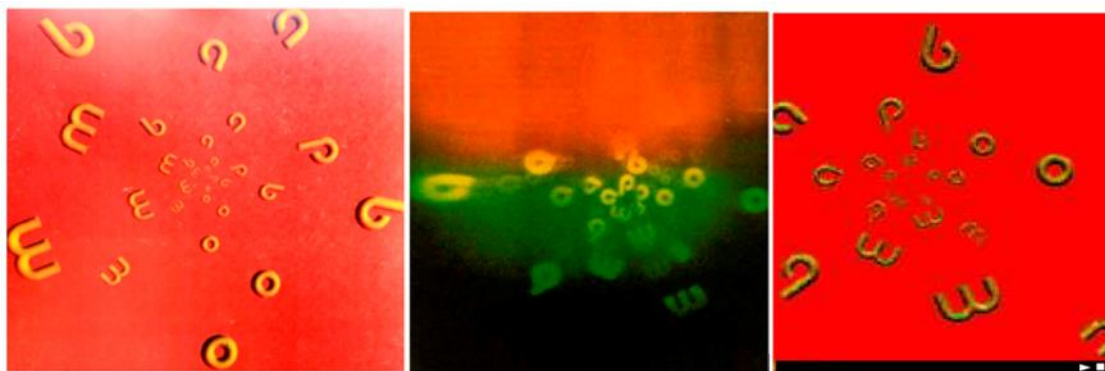


Figura 11 “Poema-bomba” (1983): impresso (esq.), holograma (meio) e digital (dir.). Fonte: AGUILAR, 2005, p. 273 (impresso); <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm> (holograma e digital). Acesso em: 28 set. 2020.

O poema “Rever” (1997) impresso e digital sofre mudanças que se diferenciam das mencionadas, já que a reinterpretação do poema traz elementos que são visualmente novos e que não estavam, de certa maneira, “anunciados” no poema impresso e apresenta mais de uma transposição de suporte. No poema impresso (figura 12), há uma página branca com a palavra REVER com o último “E” e “R” ao contrário. O poema digital (figura 13) adiciona cores, movimento, som e a palavra “Rever” gravada em uma espécie de moeda, que fica a girar a todo momento. O poema transcodificado na materialidade de luminoso e/ou neon é estático e também sofre mudanças na composição. Foi exposto na “Exposição REVER”, em 2016, organizada pelo SESC Pompéia.²⁴

²⁴ Mais informações sobre a exposição em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/augusto-de-campos-exposicao-sesc-pompeia/>. Acesso em: 18 set. 2020.

REVER

Figura 12 Poema “Rever” (1997) impresso. Fonte: CAMPOS, A., 1997.

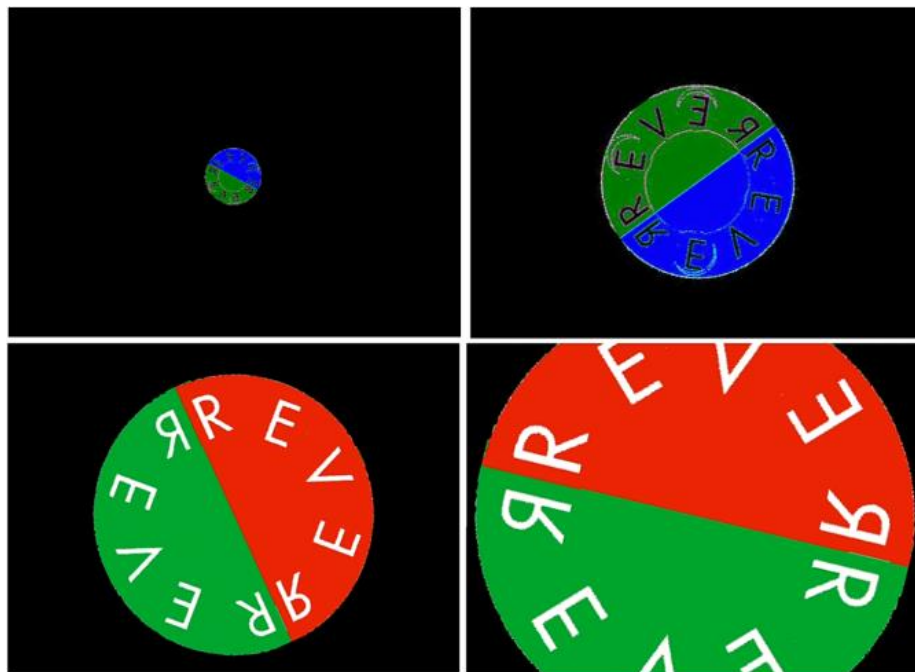


Figura 13 Progressão do poema digital “Rever” (1997-1999). Fonte: <http://www.augustodecampos.com.br/rever.htm>. Acesso em: 28 set. 2020.



Figura 14 Poema “Rever” (1997) em neon. Fonte: <https://www.facebook.com/PoesiaConcreta/posts/1258523327615664>. Acesso em: 28 set. 2020.

Esses poemas não são versões dos poemas impressos, na verdade, são outros poemas que apresentam uma ancestralidade impressa, que seria o suporte “zero” das criações de Campos. De certa maneira, todos os poemas do autor apresentam potencialidades que são exploradas em outros suportes, especialmente no digital. Essas potencialidades, principalmente no digital, aderem à proposta da poesia *verbivocovisual* concreta, que tem o intuito de imprimir no poema palavra, voz e forma. Segundo Mattar (2020): “As diferenças gráficas e, por vezes, materiais, como no uso de hologramas, esculturas e neon, repercutem no nível semântico das versões, agregando aos poemas uma espécie de **obra em processo**, que se renova, conforme se renovam as possibilidades de apresentá-lo” (MATTAR, 2020, p. 8. Grifos meus)²⁵. Por sua vez, o poema concreto, quando circula em suportes diferentes como o digital, precisa de ferramentas de análise que fogem àquelas utilizadas para analisar o poema impresso. O poema concreto é, antes de tudo, uma existência formal, para lê-lo é preciso primeiro olhar para a forma do poema e, depois, para o conteúdo que apresenta. Em outros suportes, além de ser uma existência formal, ele também está traduzido em outra materialidade que exige outros tipos de interações e interpretações. Como podemos ver, entre as obras transcodificadas surgem modos distintos de ler e de entender o poema, que nada mais é do que um efeito da transcodificação: a “reconceituação cultural”, mencionada anteriormente.

²⁵ Mattar expõe uma maneira muito interessante de olhar para os poemas impressos e digitais de Augusto de Campos, no entanto, determina que as transcodificações dos poemas são *versões*, o tipo de adjetivação que decidimos não utilizar neste trabalho.

4. TRANSCODIFICAÇÃO E REMIDIAÇÃO

O termo remediação originou-se do latim *remederi*, que significa remediar, restaurar, curar. Neste trabalho, escolhemos traduzir o termo para *remediação* e não *remediação*, pois a palavra “remediar” tem um significado específico na Língua Portuguesa e pode gerar ambiguidade. Em contraposição, a palavra remidiar tem “mídia” como radical e nos serve melhor para expressar a mudança e reformulação realizada por diversas mídias. Ainda que pareça óbvio o fato de que novas técnicas surgem para superar as antigas, o conceito de remediação, discutido por Bolter e Grusin (2000), esclarece as dimensões e os efeitos provocados pelo processo de reformulação de diversas mídias. Com o computador pessoal e a internet, os processos de remediação passam a operar em uma lógica de remixagem e reciclagem de diversos fragmentos de mídia, o que é um reflexo da proposta do ambiente de navegação que se iniciou com a internet e se distingue de outros momentos históricos anteriores a este em que a remediação ocorria, mas com outras variáveis.

É por isso que a remediação não pode ser considerada um processo ligado somente às novas mídias. Reformular uma técnica antiga é uma prática comum realizada pela humanidade ao longo dos séculos. Se considerarmos a oposição entre as mídias modernas e as novas mídias, podemos entender que a fotografia remidiou a pintura, a televisão remidiou o cinema e o computador remidiou praticamente tudo que o antecedeu: “O computador não está imitando uma realidade externa, mas sim um outro meio. (Afirmamos mais tarde que tudo isso é algo que qualquer nova tecnologia pode fazer: definir-se em relação a tecnologias anteriores de representação)” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 28. Tradução minha)²⁶. Dentro dessa configuração de coexistência, a mídia antiga se esforça para modificar seu formato de veiculação de informação/conteúdo e esse esforço é sempre regulado pela mídia atual, que representa maior influência nesses jogos hierárquicos entre as mídias.

Existem algumas ressalvas a se fazer sobre a discussão do conceito de Bolter e Grusin (2000) e a sua aplicabilidade ao contexto da poesia digital brasileira: o termo foi cunhado e aplicado em um contexto estadunidense, por autores estadunidenses. Claramente, a internet, o computador pessoal e a era tecnológica se apresentaram e se desenvolveram de modo diferente no Brasil, por diversas razões mencionadas anteriormente, principalmente políticas e

²⁶ “*In such cases the computer is imitating not an external reality but rather another medium. (We argue later that this is all any new technology could do: define itself in relationship to earlier technologies of representation)*”. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 28).

socioeconômicas. Há, também, o fato de que o livro *Remediation: understanding new media* foi publicado em 2000, duas décadas atrás. A discrepância entre a temporalidade da publicação do livro e a discussão a ser proposta aqui é significativa porque a era tecnológica avança vertiginosamente de maneiras muitas vezes difíceis de prever, como já mencionado. Ao longo da leitura do livro, podemos perceber como a tecnologia já está muito além da noção de “avanço” dos próprios autores. Um exemplo é quando mencionam a quebra de imersividade em softwares de realidade virtual apontando que gráficos de computador apresentam falhas específicas em representar a realidade:

Para criar um senso de presença, a realidade virtual deve chegar o mais perto possível de nossa experiência visual diária. Seu espaço gráfico deve ser contínuo e cheio de objetos, e deve preencher o campo de visão do espectador sem ruptura. Mas a tecnologia de hoje ainda contém muitas rupturas: taxas de quadros lentas, gráficos irregulares, cores brilhantes, iluminação branda e falhas no sistema. Algumas dessas rupturas são aparentes mesmo nas imagens estáticas únicas que vemos. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 22. Tradução minha).²⁷

Ao ler esta passagem, sabemos que programas de realidade virtual, gráficos de computador e imagens geradas virtualmente por softwares desafiam muito mais a nossa própria noção de realidade, propondo não só ambientes imersivos, mas uma visualidade que se parece muito com a realidade²⁸. É claro que as rupturas de imersividade ainda estão presentes, no entanto, os problemas citados pelos autores decorrentes do objetivo de se “manter a imersividade” se configuram como diferentes dos atuais. Por mais que os softwares estejam avançando e oferecendo cada vez mais verossimilhança com a realidade, ainda existem maneiras de enxergarmos rompimentos na realidade virtual, afinal, toda a realidade virtual é mediada. É por isso que, ao utilizarmos a remediação como uma maneira de ler o processo de passagem dos poemas concretos impressos para o digital, é necessário entender que existem especificidades brasileiras impostas a esses processos, por exemplo o uso do Adobe Flash Player em larga escala nas obras iniciais, o que demonstra que era um dos poucos softwares disponíveis para criar obras desse tipo no Brasil. Diferentemente, em um contexto

²⁷ “*In order to create a sense of presence, virtual reality should come as close as possible to our daily visual experience. Its graphic space should be continuous and full of objects and should fill the viewer’s field of vision without rupture. But today’s technology still contains many ruptures: slow frame rates, jagged graphics, bright colors, bland lightning, and system crashes. Some of these ruptures are apparent even in the single static images that we see.*” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 22).

²⁸ Um belo exemplo disso é o trabalho de Adriana Cardozo, que recriou a imagem de Machado de Assis no Adobe Photoshop com uma quantidade absurda de detalhamento. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/99027151/Machado-de-Assis?tracking_source=search_projects_recommended%7Cmachado%20de%20assis. Acesso em: 25 set. 2020.

estadunidense, outras referências literárias e outras referências de softwares estavam disponíveis, o que permite a existência de obras que se configuram distintamente, bem como uma produção crítica que aborda questões geradas por essas configurações distintas.

O processo de remediação conta com dois componentes muito importantes, que são opostos e complementares, denominados *Hypermediacy* e *Immediacy*²⁹. Os autores definem como as “duas lógicas da remediação”:

As duas lógicas de remediação têm uma longa história, pois sua interação define uma genealogia que remonta pelo menos ao Renascimento e à invenção da perspectiva linear. Nós não estamos afirmando que *immediacy*, *hypermediacy* e remediação são verdades estéticas universais; em vez disso nós os consideramos como práticas de grupos específicos em tempos específicos. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 21).³⁰

Os autores ainda defendem que “As duas lógicas da remediação podem funcionar de forma explícita ou implícita, e podem ser rerepresentadas de maneiras diferentes” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 55. Tradução minha):

Tabela 2 Diferentes maneiras de atuação da dupla lógica da remediação. Fonte: Bolter e Grusin, 2000, p. 55-56. Tradução minha.

Remediação como mediação da mediação	Cada ato de mediação depende de outros atos de mediação. A mídia está continuamente comentando, reproduzindo e substituindo a si mesma e esse processo é integral para a mídia. Ela precisa de outras mídias para funcionar como mídia.
Remediação como a inseparabilidade da mediação e da realidade	Apesar de a noção de simulação e simulacro de Baudrillard sugerir algo oposto, todas as mediações em si são reais. Elas são reais como artefatos (mas não como agentes autônomos) em nossa cultura mediada. Nossa cultura ainda precisa reconhecer que toda mídia pode remidiar o real, apesar de toda mídia depender de outras mídias nos ciclos de remediação. Do mesmo modo que não há como se livrar da mediação, não temos como nos livrar do real.
Remediação como reforma	O objetivo da remediação é reformular ou reabilitar outras mídias. Ademais, porque todas as mediações são ambas reais e mediações do real, a remediação também pode ser entendida como um processo de reforma da realidade.

²⁹ Escolhi manter estes dois termos em inglês para não gerar nenhum tipo de ambiguidade.

³⁰ “*The two logics of remediation have a long history, for their interplay defines a genealogy that dates back at least to the Renaissance and the invention of linear perspective. We do not claim that immediacy, hypermediacy, and remediation are universal aesthetic truths; rather, we regard them as practices of specific groups in specific times.*” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 21. Tradução minha).

Então, *Immediacy* e *Hypermediacy* podem ser entendidos como processos que têm como objetivo atingir dois efeitos, respectivamente, a *transparência* e a *opacidade*. A tecnologia é irrevogavelmente mediada por alguma interface, não há internet, computador pessoal nem dispositivos digitais em geral sem mediação, sem um formato ou organização visual. É precisamente nessa condição de existência de uma tecnologia que os processos de transparência e opacidade operam. Toda nova tecnologia quer ser transparente a ponto de o usuário incorporá-la em seu dia-a-dia sem perceber que existe uma mediação, mas, se existe uma tentativa de ser transparente ou de não mediação, automaticamente surge a opacidade que é justamente a ruptura de imersão. *Immediacy*, poderia ser entendido como uma espécie de desejo de “imediatismo” das mídias e o objetivo de parecerem “não mediadas”, ou seja, que sua interface, seus controles, botões e todos os outros elementos que fragmentam a ideia de imersividade desta mídia desapareçam. Visão em primeira pessoa, ambientes imersivos com óculos de realidade virtual, imagens tridimensionais e até mesmo o formato de operar um computador (com lixeira, arquivos e pastas, elementos que lembram o ambiente de um escritório), têm o objetivo primário de substituir ou de apagar a sua mediação, de colocar o espectador, o leitor e/ou usuário diretamente em contato com aquilo que quer representar. *Hypermediacy* funciona como o oposto de *Immediacy*, ou seja, a apresentação da ruptura de imersividade ou a opacidade:

Na tecnologia digital, como muitas vezes na história anterior da representação ocidental, *Hypermediacy* manifesta-se como multiplicidade. Se a lógica do *Immediacy* leva tanto a apagar quanto a automatizar o ato de representação, a lógica do *Hypermediacy* reconhece múltiplos atos de representação e os torna visíveis. (BOLTER; GRUSIN, p. 33-34. Tradução minha).³¹

Tomemos como exemplo uma obra digital que se difere radicalmente das de Augusto de Campos, o romance digital de Carlos Labbé, *Pentagonal: incluidos tú y yo* (2001), nos permite o acesso a fragmentos de textos impressos digitalizados com palavras hiperlinkadas que nos levam a diversas narrativas interligadas. Nesta obra há a proposta de trazer fragmentos de jornais, bilhetes e cartas. A ruptura da apresentação destes objetos se dá pelo clique nos

³¹ “In digital technology, as often in the earlier history of Western representation, hypermediacy expresses itself as multiplicity. If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible”. (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 33-34).

hyperlinks, que tem como consequência a abertura de uma aba no navegador, apresentando outro fragmento e outros hyperlinks.



Figura 15 Primeira parte do romance de Labbé com cinco hyperlinks disponíveis: *puerta principal*, *Miranda Vera*, *no identificada*, *perro* e *heridas*. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/hipertul/pentagonal/>. Acesso em: 29 set. 2020.

A ruptura provocada por *Hypermediacy* pode ser entendida ou como o produto das escolhas de cada autor na composição de suas obras digitais ou das limitações da programação da obra. Neste caso, Labbé escolheu trazer a dualidade do impresso e do hyperlink em um contexto digital, Augusto de Campos escolheu trazer suas obras animadas com som, voz e movimento organizadas pela data de publicação do poema impresso. No caso de Labbé, é possível inferir que o autor teve a intenção de imprimir essa ruptura de modo visível ao leitor, pois conforme se vai “navegando” na obra, outras abas do navegador se abrem em um sistema de hiperlinkagem que é muito diferente daquele apresentado por um sumário ou notas de rodapé em um livro impresso ou com as seções temáticas de um jornal impresso.

Nos processos de remediação das obras de Augusto de Campos, existe maior ou menor grau de experimentação com o código, como foi abordado anteriormente. Ainda que sejam apenas considerados na análise os 10 poemas digitais que não são digitalizações, os outros 42 poemas também são processos de remediação. Entre os processos de remediação, existem

diferenças pontuais na leitura e navegação dos poemas, uma dessas diferenças, a princípio, parece remeter ao conceito de agência de Murray (2003), que é definido pela autora como

a capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas. Esperamos sentir agência no computador quando damos um duplo clique sobre um arquivo e ele se abre diante de nós, ou quando inserimos números numa planilha eletrônica e observamos os totais serem reajustados. No entanto, normalmente não esperamos vivenciar a agência dentro de um ambiente narrativo. (MURRAY, 2003, p. 127).

Ao longo da descrição dos processos distintos de remediação, segue-se alguns comentários sobre como as escolhas de navegação do poema, o que estamos chamando de agência, acompanham a complexificação do trabalho com o código de cada obra. Entendemos que a remediação nos poemas de Augusto de Campos apresentam três níveis, cada um diz respeito ao *corpus* disponível no site do autor como um todo, sem a distinção das imagens estáticas com os poemas digitais. 1º nível: Corresponde às imagens estáticas, que apresentam informações normalmente ligadas à edição impressa, como ano de publicação, informações sobre a página etc. A ruptura provocada pela intencionalidade de apresentar o poema como uma “versão” do impresso, vem através da noção do leitor estar acessando um poema concreto em um contexto digital, ou seja, é preciso entrar em um site, abrir uma imagem constituída de pixels e observá-la, mesmo com uma data um tanto anacrônica para o ambiente digital. Ainda que algum trabalho com o código esteja presente, não parece ser proposital, e sim produto inerente ao próprio contexto digital, já que tudo que é digitalizado passa por esse mesmo processo de codificação e atinge esse mesmo efeito:



augusto de campos e julio plaza (1974)
página de abertura

[Fechar](#)

Figura 16 Página de abertura do livro *Poemobiles* (1974) no site de Augusto de Campos. Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/05_01.htm. Acesso em: 29 set. 2020.

2º Nível: As obras animadas com disparo automático e reprodução em *looping* apresentam essa ruptura pelo efeito desse mecanismo de repetição e pelas outras características imprimidas ao poema como som, movimento e/ou voz, como “Cidadecitycité” (1999), que apresenta essas características citadas e a voz de Augusto de Campos declamando o poema. Essas novas características, que não poderiam existir no poema impresso e tampouco na versão digitalizada dos poemas, são um tipo de ruptura, justamente porque trazem o “mesmo” poema sob uma ordem diferente de composição e organização, o que o torna outro poema:



Figura 17 Uma parte da progressão do poema “Cidadecitycité” (1999) no site de Augusto de Campos. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>. Acesso em: 29 set. 2020.

3º Nível: Obras programadas com outras complexidades, que incluem a necessidade de clicar e arrastar o mouse para que o poema se revele. Neste caso, a ruptura ocorre justamente nesta atividade imperativa do poema, o nível de ruptura é maior porque a sensação de agência por parte do leitor é maior, ou seja, é preciso que se faça algo que não é meramente clicar para dar início a alguma reprodução. No caso da figura 18, se o leitor não colocar as letras nos locais corretos ou passar o mouse por determinado espaço da tela, o poema nunca se revelará, como pode ser observado em “Criptocardiograma” (s.d.):

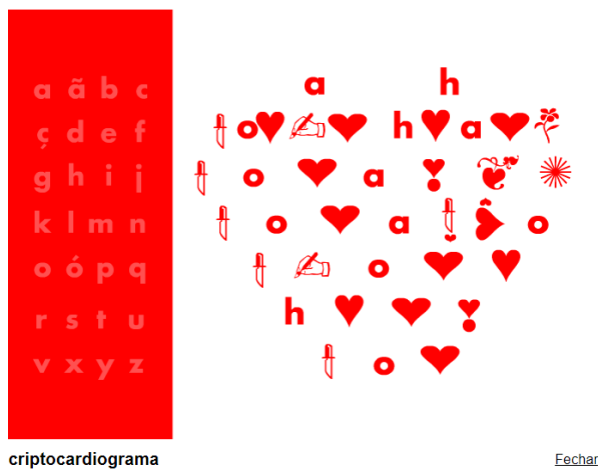


Figura 18 Poema “Criptocardiograma” (s.d.) com algumas letras reveladas. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/criptocardiograma.htm>. Acesso em: 29 set. 2020.

As rupturas têm ligação direta com os modos de interação exigidos pelas obras, isso significa que elas ocorrem porque as obras de Augusto de Campos tinham alguma intencionalidade de trazer a obra impressa nesta nova “versão”, mas a exigência/programação de outras ações, provocadas pelo ambiente modular digital, apresentam não só outras formas de interpretação do poema, mas também a mudança de materialidade desse objeto, fazendo com que outros modos de análise surjam e se apresentem como não derivados dos modos de análise dos poemas impressos. Essa diferenciação provocada pelas ferramentas modulares não é estática, ou seja, se comporta diferentemente dependendo do tipo de trabalho com essas ferramentas. É por isso que, a partir das diferenças no processo de composição de uma obra digital, níveis distintos de remediação irão ocorrer, como os níveis descritos anteriormente.

Para que tudo isso faça sentido, é importante lembrar que as obras de Augusto de Campos são programadas e executadas em Adobe Flash Player. Este programa define completamente os modos de criação e remediação dos poemas, porque tudo depende das ferramentas que oferece e da linguagem de programação com a qual opera. Ou seja, as rupturas são moldadas pelas ferramentas que estão disponíveis ao criador e/ou programador dos poemas digitais. Essa interferência das ferramentas do Flash é algo que Manovich (2002) chama de “Estética Flash”: as características dos poemas digitais apontados anteriormente como o loop, o disparo automático, o uso de movimento com imagens e sons distintos, e todos esses elementos combinados com a animação em vídeo são traços das possibilidades que as ferramentas do Flash disponibilizam ao autor/programador. Essas ferramentas também marcam um momento específico da arte computacional que circulava na internet no momento em que o Flash e programas semelhantes como o Shockwave e o Quick Time foram lançados, em 1996. Ferramentas de reutilização e combinação de fragmentos de outras mídias marcaram a “geração Flash”:

Mais do que apenas o resultado de uma situação particular de software/hardware (baixa largura de banda levando ao uso de gráficos vetoriais), *a estética do Flash exemplifica a sensibilidade cultural de uma nova geração*. Essa geração não se importa se seu trabalho é chamado de arte ou design. Esta geração não está mais interessada na “crítica da mídia” que preocupou os artistas da mídia nas últimas duas décadas; em vez disso, está envolvida na crítica de software. Essa geração escreve seu próprio código de software para criar seus próprios sistemas culturais, em vez de usar amostras de mídia comercial. O resultado é o novo modernismo de visualizações de dados, redes vetoriais, grades e setas de pixels finos: o design Bauhaus a serviço da informação Projeto. Em vez do ataque barroco à mídia comercial, a geração do Flash nos serve a estética modernista e a racionalidade do software. O design da informação é usado como ferramenta para dar sentido à realidade, enquanto a programação se

torna uma ferramenta de empoderamento. (MANOVICH, 2002, p. 1. Grifos meus, tradução minha).³²

A Estética Flash, sendo um produto gerado por ferramentas de um software e pelas produções artísticas daí recorrentes, é regida pelos cinco princípios das novas mídias que Manovich (2001) discute em um texto anterior, apresentados na Tabela 3. A modularidade é um dos princípios que predominam nas características que o Flash oferece e nos efeitos que ele usualmente provoca, dependendo do programador, ainda que todas as obras digitais sejam regidas pelos cinco princípios, em maior ou menor grau. No caso da poesia concreta, essa facilidade de manipulação e combinação de diversos elementos foi o que provavelmente atraiu Augusto de Campos ao software, já que a proposta da poesia concreta no suporte impresso já era a combinação de outros elementos não-verbais. Podemos dizer que a modularidade é o princípio responsável pela transcodificação do poema concreto no ambiente digital, é o que permite explorar todas as potencialidades que os poemas concretos apresentavam no suporte impresso. A modularidade, como se pode inferir, é manipulável: podemos reorganizar os fragmentos em um ambiente digital da maneira que quisermos, dependendo do software criativo que utilizamos. Segundo Manovich (2001), toda a web é modular, ou seja, consiste de diversas partes/fragmentos descontínuos que têm existência independente e compõem um todo, nessa composição, tornam-se diferentes do que eram individualmente.

³² “More than just a result of a particular software / hardware situation (low bandwidth leading to the use of vector graphics), Flash aesthetics exemplifies cultural sensibility of a new generation. This generation does not care if their work is called art or design. This generation is no longer interested in ‘media critique’ which preoccupied media artists of the last two decades; instead it is engaged in software critique. This generation writes its own software code to create their own cultural systems, instead of using samples of commercial media. The result is the new modernism of data visualizations, vector nets, pixel-thin grids and arrows: Bauhaus design in the service of information design. Instead the Baroque assault of commercial media, Flash generation serves us the modernist aesthetics and rationality of software. Information design is used as tool to make sense of reality while programming becomes a tool of empowerment”. (MANOVICH, 2002, p. 1).

Tabela 3 Cinco princípios das novas mídias por Manovich (2001, p. 27-47). Tradução minha.

1. Representação Numérica	Todos os novos objetos de mídia, sejam criados do zero em computadores ou convertidos de fontes de mídia analógicas, são compostos de código digital; eles são representações numéricas. Esse fato tem duas consequências principais: 1. Um novo objeto de mídia pode ser descrito formalmente (matematicamente). Por exemplo, uma imagem ou forma pode ser descrita usando uma função matemática. 2. Um novo objeto de mídia está sujeito à manipulação algorítmica. Por exemplo, aplicando algoritmos apropriados, podemos remover automaticamente o “ruído” de uma fotografia, melhorar seu contraste, localizar as bordas das formas ou alterar suas proporções. Resumindo, a mídia se torna programável. (p. 27).
2. Modularidade	Este princípio pode ser denominado “estrutura fractal das novas mídias”. Assim como o fractal tem a mesma estrutura em escalas diferentes, um objeto de nova mídia tem a mesma estrutura modular. Elementos de mídia, sejam eles imagens, sons, formas ou comportamentos, são representados como coleções de amostras descontínuas (pixels, polígonos, voxels, personagens, scripts). Esses elementos são montados em objetos de grande escala, mas continuam a manter suas identidades separadas. Os próprios objetos podem ser combinados em objetos ainda maiores – novamente, sem perder sua independência. (p. 30-31).
3. Automação	A codificação numérica da mídia (princípio 1) e a estrutura modular de um objeto de mídia (princípio 2) permitem a automação de muitas operações envolvidas na criação, manipulação e acesso de mídia. Assim, a intencionalidade humana pode ser removida do processo criativo, pelo menos em parte. (p. 32).
4. Variabilidade	Um novo objeto de mídia não é algo fixo de uma vez por todas, mas algo que pode existir em diferentes versões potencialmente infinitas. Esta é outra consequência da codificação numérica da mídia (princípio 1) e da estrutura modular de um objeto de mídia (princípio 2). (p. 36).
5. Transcodificação	No jargão da nova mídia, “transcodificar” algo é traduzi-lo para outro formato. A informatização da cultura realiza gradualmente uma transcodificação semelhante em relação a todas as categorias e conceitos culturais. Ou seja, categorias e conceitos culturais são substituídos, no nível do significado e/ou da linguagem, por novos que derivam da ontologia, epistemologia e pragmática do computador. As novas mídias atuam, portanto, como precursoras desse processo mais geral de reconceituação cultural. (p. 47)

Um poema concreto, como já foi dito, é, antes de tudo, uma existência formal, é preciso olhar para a sua forma e, depois, para o seu conteúdo. A principal intencionalidade do poema concreto, proposta pelos criadores do movimento, é apresentar um conteúdo em si mesmo ao leitor: “o poema é forma e conteúdo em si mesmo, o poema é” (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 70). No entanto, todos esses princípios das novas mídias afetam o poema digital, e a modularidade é aquela que auxilia na criação de efeitos de leitura do poema que ocorrem na passagem de um suporte a outro. Um poema concreto impresso traz a escolha de uma leitura linear ou não-linear, ainda que exista certo direcionamento pela organização

visual ou fonética das palavras dispostas no poema. Então, não há exatamente uma invalidação da leitura proposta nos textos programáticos do movimento, a diferença entre esses modos de análise do poema concreto é que foram elaborados a partir dos poemas impressos. Como já foi dito, as produções críticas sobre a poética concretista satisfazem uma camada interpretativa do poema digital. Em um ambiente digital, alguns procedimentos afetam o poema em maior ou menor grau e o poema digital nem sempre apresentará um modo de leitura que se configure como “melhor” do que o poema impresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os meses de mapeamento do Grupo de Pesquisa “Observatório da Literatura Digital Brasileira”, passamos a entender os poemas digitais de Augusto de Campos não apenas como poemas independentes dos impressos, mas como obras literárias digitais que circulam neste campo e estabelecem relações de diálogo com outros autores de literatura digital brasileira. As experimentações e as transcodificações de Augusto de Campos trazem a poesia concreta para um ponto no tempo que ultrapassa os limites do movimento de vanguarda, o que faz com que o poema exija outros modos de leitura que não necessariamente excluem as interpretações realizadas no suporte impresso, mas que sinalizam a necessidade de considerar a modularidade do ambiente digital e a combinação de fragmentos de mídia proporcionados pelas ferramentas computacionais que estão presentes na poética desses poemas. Se estes poemas fossem considerados apenas como versões dos poemas impressos, estaríamos perdendo dados importantes de análise dessas obras, concernentes a sua circulação e relação com outras obras digitais e com o ambiente digital. A interferência dos ecos da poesia concreta nos dados do mapeamento, que não é proveniente apenas dos poemas de Campos, deve ser considerada como um dado característico da literatura digital brasileira.

Por vezes, durante o período de realização da pesquisa, surgiram textos que apontavam a mesma relação que apontamos entre os poemas impressos e os poemas digitais de Campos quanto ao título e ao ano de publicação, no entanto, entendiam os poemas digitais como versões que não eram, de maneira alguma, independentes da versão impressa, esta que tinha toda uma aceitação e validação por conta de seu suporte³³. A diferença entre o que está sendo proposto aqui e outros modos de análise é a discussão do grau de interferência dos poemas concretos digitais nas especificidades da literatura digital brasileira e essas interferências nada têm a ver com o peso dos poemas impressos. Na realidade, como foi abordado anteriormente, os poemas digitais são poemas novos, apresentam outros tipos de composição e estabelecem ligações com os poemas impressos apenas ao primeiro vislumbre, pois para lê-los são necessários outros modos de análise, já que eles assumem outros significados, suplementares, quando remidiados. Uma das hipóteses iniciais dessa pesquisa também seguia a linha argumentativa de que os

³³ O texto de Perloff é destaque nessa discussão, mas também tomo como exemplos textos que utilizam a palavra “antecipação” para classificar os poemas digitais de Augusto de Campos, como os de Motta (2016) e Santaella (2004), ainda que esta última tenha desenvolvido uma análise mais rica e tenha adotado um percurso diferente do de Perloff.

poemas impressos eram uma espécie de antecipação do que viria a ser o ambiente digital, por parte dos concretistas. O problema em aderir a esse pressuposto é que traz dois argumentos equivocados: 1. Se os poetas concretistas anteciparam o ambiente digital, então o movimento de vanguarda da poesia concreta se estenderia até hoje, já que os poemas foram feitos para existir e, finalmente, atingir seu propósito no meio digital. Tal ideia é anacrônica e desconsidera todo o cenário histórico do movimento, incluindo sua cisão em 1970; 2. Se os poemas digitais de Augusto de Campos são versões fixas dos poemas impressos sem nenhum outro tipo de trabalho com o código e/ou interferência de ferramentas modulares, então não deveriam interferir no mapeamento que o grupo de pesquisa vem realizando há dois anos e, portanto, não deveriam ser considerados literatura digital. O livro de Marjorie Perloff, *O gênio não original: poesias por outros meios no novo século* (2013, p. 95-133), traz esta argumentação problemática no capítulo 3, intitulado “Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira”, em que ela desenvolve premissas como:

(...) Demorou até a vinda da Web para vermos o quanto a poética concretista foi pré-ciente em prever sua própria e calorosa recepção meio século depois. De imediato, compreendi que o que faltava para a poesia concreta era um ambiente apropriado em que ela pudesse florescer. Por muitos anos, a poesia concreta tem estado num limbo: um gênero deslocado em busca de um novo meio. E agora, ela o encontrou. (PERLOFF, 2013, p. 95).

Perloff também aponta mais adiante que: “tem-se a impressão de que só agora, meio século após a sua origem, é que esse movimento poético particular [poesia concreta] está se firmando.” (PERLOFF, 2013, p. 133). Isso nos leva aos problemas apontados anteriormente e a um problema ainda maior, apontado por Kozak (2015b): considerar como legítima toda a validação do livro impresso e, portanto, não considerar a materialidade das obras digitais:

Embora existam atualmente várias formas de literatura digital e o campo esteja se expandindo dia a dia, seu desenvolvimento ainda não está tão massivamente naturalizado como a literatura de “livro”. E justamente por não ser tão naturalizada, a materialidade na literatura digital deveria se tornar mais facilmente evidente, uma vez que a interpelação material dos sentidos não é relegada apenas a “reduções” imaginativas – imaginação que é claro que é desejável que persista desses novos estímulos sensoriais. Assim, por exemplo, a questão torna-se mais evidente cada vez que se transferem linguagens artísticas com suas diversas materialidades: imagens que têm dimensões, cores e movimento; sons envolvendo tons e ritmos; corpos que interagem por meio de movimentos de atualização de obras interativas, segundo um dos aspectos da definição da literatura digital como literatura ergódica (Aarseth, 2004). (KOZAK, 2015b, p. 94. Tradução minha).³⁴

³⁴ “Aunque existan en la actualidad variadas formas de literatura digital y el campo se expanda día a día, su desarrollo no está aún tan naturalizado masivamente como la literatura ‘de libros’. Y justamente por no estar tan

É justamente por essas questões problemáticas que um poema digital exige outros modos de análise, os quais foram abordados anteriormente: 1. A contextualização do momento histórico da vanguarda concretista e a sua forte relação com o desenvolvimento tecnológico e industrial; 2. A transcodificação e remediação como forma de entender os procedimentos de passagem de uma mídia a outra, bem como as reformulações das potencialidades perpetradas pelas ferramentas disponíveis do Flash e 3. Para complementar os outros dois, o entendimento de que os poemas digitais, por serem regidos por outras formas de materialidade, são outros poemas que mantêm apenas superficialmente sua ligação com os poemas impressos. Portanto, temos que considerar que os poetas concretistas, em especial Augusto de Campos, concederam entrevistas afirmando que era de interesse do movimento criar com outros suportes e mídias³⁵. Não obstante, um movimento de vanguarda, que tem como característica principal o caráter experimentalista, localizado em um momento histórico específico em que novos meios de comunicação emergiam e novas tecnologias estavam por vir, não poderia antecipar o computador pessoal, tampouco a internet e suas ferramentas. O que eles podiam ter feito (e fizeram) era experimentar com cada nova ferramenta disponível, com cada novo meio de trazer uma “desprogramação da técnica” (MACHADO, 2007) explorando as potencialidades da poética concreta. Isso não significa antecipação, significa experimentalismo que, quando aplicado em diferentes suportes, permite chegar a determinados resultados que se moldam tanto pelas ferramentas de criação disponíveis quanto pelo ímpeto de criação do poeta concreto.

naturalizada, la materialidad en la literatura digital debería hacerse más fácilmente evidente, ya que la interpelación material a los sentidos no queda relegada solo a 'reducciones' imaginativas –imaginación que por supuesto es deseable que persista a partir de estos nuevos estímulos sensoriales–. Así, por ejemplo, la materia se hace más patente toda vez que se trasvasan lenguajes artísticos con sus diversas materialidades: imágenes que tienen dimensiones, colores y movimiento; sonidos que implican alturas y ritmos; cuerpos que interactúan a través de movimientos para actualizar las obras interactivas, según uno de los aspectos de la definición de literatura digital como literatura ergódica (Aarseth, 2004)”. (KOZAK, 2015b, p. 94).

³⁵ “O mundo digital oferece, no entanto, novos e inspiradores instrumentos para a criação poética, livro inclusive, e eu diria que aqueles que assimilam a linguagem digital, que combina o verbal ao não-verbal ou icônico, hão de encontrar nesse ambiente muita motivação para levar a poesia a caminhos que serão sempre imprevisíveis, mas não serão nunca o caminho do meio”. Folha de S. Paulo, entrevista “Antes e depois: uma entrevista com Augusto de Campos”, 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/12/1717866-antes-e-depois--uma-entrevista-com-augusto-de-campos.shtml>. Acesso em: 19 out. 2020.

REFERÊNCIAS

AARSETH, E. J. **Cybertext: perspectives on Ergodic Literature**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.

AGUILAR, G. **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: EdUSP, 2005.

AUGUSTO de Campos. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acesso em: 09 set. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

BARBOSA, M. **MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época, 1947-1969**. 2015. 74 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

BEIGUELMAN, G. Museus do inacabado para memórias efêmeras: notas sobre a conservação de obras de net art. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 6, n. 12, jul./dez. 2017.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: GRÜNNEWALD, J. L. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Editora Vega, 1993.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. Baltimore: MIT Press, 2000.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

CAMPOS, A. **Viva Vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____. **Hopkins: a beleza difícil**. São Paulo: Perspectiva, 1997

_____. **Poesia antipoesia antropofagia & cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Teoria da poesia concreta:** textos críticos e manifestos – 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *In:* _____. **Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, R. B. **Rumo a Noigandres:** os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

CARDI, M. L. **Evolução da computação no Brasil e sua relação com fatos internacionais.** 2002. 273 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Computação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral.** Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

EAGLETON, T. Pós-estruturalismo. *In:* _____. **Teoria da Literatura:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 191-226.

FOSTER, H. What's Neo about the Neo-Avant-Garde?. **October:** MIT Press, v. 70, 1994, p. 5-32. Disponível em: www.jstor.org/stable/779051. Acesso em: 13 set. 2020.

FUNKHOUSER, C. T. **Prehistoric digital poetry:** an archeology of forms, 1959-1995. The University of Alabama Press: Alabama, 2007.

GAINZA, C. Dossier de Literatura Electrónica en América Latina. **Laboratorio,** n. 7, 2012. Disponível em: <http://www.laboratoriodeescrituras.cl/dossierliteratura-electronica-en-america-latina/>. Acesso em: 05 mar. 2019.

_____. Literatura chilena en digital: mapas, estéticas y conceptualizaciones. **Revista Chilena de Literatura**, n. 94, dez., 2016.

_____. ¿Cómo leemos un texto hipertextual?: una exploración de la lectura de literatura digital. **Revista de Humanidades**, n. 35, jan./jun., 2017.

GULLAR, F. **A luta corporal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HAYLES, K. **Electronic Literature: new horizons for the literary**. Notre Dame: University of Notre Dame, 2008.

KLUCINKAS, J.; MOSER, W. A estética à prova da reciclagem cultural. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 2007.

KOZAK, C. Mallarmé e IBM: los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, p. 191-200, jan./jun. 2015a. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19506>. Acesso em: 14 set. 2020.

_____. Literatura digital y materialidad: cómo se lee. **Artnodes**, n. 15, 2015b.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: 34, 2008.

MACHADO, A. **Arte e mídia**. São Paulo: Editora Schwarcz/Companhia das Letras, 2007.

MANOVICH, L. **The Language of New Media**. MIT Press, 2001.

_____. **Generation Flash**. 2002. Disponível em: http://manovich.net/content/04-projects/038-generation-flash/35_article_2002.pdf. Acesso em: 17 out. 2020.

MATTAR, M. R. Poemóviles: o livro além do livro. **Estud. Lit. bras. Contemp.**, Brasília, n. 59, 2020.

MENESES, P. **Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MISKOLCI, R. Sociologia Digital: notas sobre pesquisa na era da conectividade. **Contemporânea**, v. 6, n. 2, jul./dez. 2016. p. 275-297.

MOTTA, L. T. **Uma arqueologia da ciberliteratura e da cibercrítica**: estudo sobre as antecipações vanguardistas das infopoéticas contemporâneas. 2016. Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPQ. Vigência: março de 2008 a março de 2011.

MURRAY J. H. **Hamlet no Holodeck**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003 [1997].

NUNBERG, G. The places of books in the age of electronic reproduction. **Representations**, n. 42, p. 13-37, 1993.

PERLOFF, M. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

REIS, P. Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade. **Revista texto digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, jul./dez., 2012.

ROCHA, R. C. Contribuições para uma reflexão sobre a literatura em contexto digital. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 36, p. 160-186, jan./jun., 2014.

_____. “Monstro esperançoso”: a respeito de Oratório, de André Vallias. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 157-184, jan./jun. 2016.

_____. Literatura digital. In: RIBEIRO, A. E.; CABRAL, C. A. (org.). **Tarefas da edição**: pequena mediapédia. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.

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

_____. A poética antecipadora de Augusto de Campos. *In*: SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. C. (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2005. Coleção Questões fundamentais da comunicação.

_____. Arte, ciência e tecnologia um campo em expansão. *In*: GOBIRA, P. (org.). **Percursos contemporâneos realidades da arte, ciência e tecnologia**. Belo Horizonte EdUEMG, 2018. p. 27-50.

SANTOS, A. L. **Leituras de nós**: ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOS, A. L.; SALES, C. Notícia da atual literatura brasileira digital. **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, 2^o sem., 2011.

SAVIANI FILHO, H. A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade. **Economia e sociedade**, Campinas, v. 22, n. 3, p. 855-860, dez. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-06182013000300010. Acesso em: 28 dez. 2018.

VILLAS BOAS, G. K. Concretismo. *In*: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira: da pré-história até os anos 1960**. São Paulo: SESC Edições, 2015. p. 263-293.

XAVIER, H. A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 29, n. 17, p. 161-190. 2002.