

PHILADELPHO MENEZES E A INTERPOESIA: ENTRE BITS E LINKS

Vinícius Silva de Lima (UNOPAR)¹

Resumo: Este artigo aborda o trabalho poético experimental produzido por Philadelpho Menezes com o meio digital, que resultou na produção do CD-ROM *Interpoesia*, lançado em 2000. Destacamos o pioneirismo, concepção, teorização e execução do projeto que introduziu a interatividade na poesia brasileira. Entendemos que toda obra de Menezes é fruto de uma fusão do discurso verbal, visual e sonoro, que se amplia ainda mais com a introdução da tecnologia digital, expandindo a linguagem poética para ambientes até então nunca explorados.

Palavras-chave: Philadelpho Menezes; poesia digital; interatividade.

Abra a janela
Há alguns dias
Aprendi a voar

(Werner Herzog)

A intersecção da poesia com a informática possibilitou à primeira dar um passo para fora do papel, e colocou palavras, imagens e sons em movimentos fluidos e movediços, expandindo as dimensões do material poético e sua recepção. Desta forma, “a poesia que, em sua origem, já é um texto aberto, sai da fixidez que prepondera no papel, e se abre potencialmente a processos cuja lei é a negação de fronteiras” (Ferreira 2011: 35).

¹ Professor do curso de Graduação em Comunicação Social – Jornalismo, Unopar. Doutor em Letras (UEL). E-mail: viniciuslima@sercomtel.com.br

O que o computador permitiu à arte poética foi ampliar os campos de ação do poema, que passa a dialogar com outros sentidos de forma mais direta, como a audição e visão, além de facilitar a produção textual ao possibilitar a inserção de trechos de outros textos, além de imagens e sons. A hipermídia abre a possibilidade de o poeta atingir diretamente o leitor em seus sentidos, pois todos os elementos estruturais que constituem o poema estão em movimento e se comunicam com os órgãos sensoriais de forma direta. É perceptível, aí, uma aproximação das artes com as mídias de massa, como a televisão e o cinema.

Os elementos de interação que deixam o “leitor” modificar a direção do poema e, com isso, alterar a experiência estética do indivíduo, conduzem a obra em direção a uma linguagem hipertextual, marca da Internet, e aproxima a linguagem poética da linguagem dos *games* e dos jogos virtuais.

No trabalho de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa* (2000)², esses elementos encontram-se em abundância, o que o torna produto poético pioneiro nas pesquisas em poesia e tecnologia digital, além de ter projetado os nomes dos dois autores dentro do cenário artístico brasileiro e internacional.

Menezes: um pioneiro da poesia digital

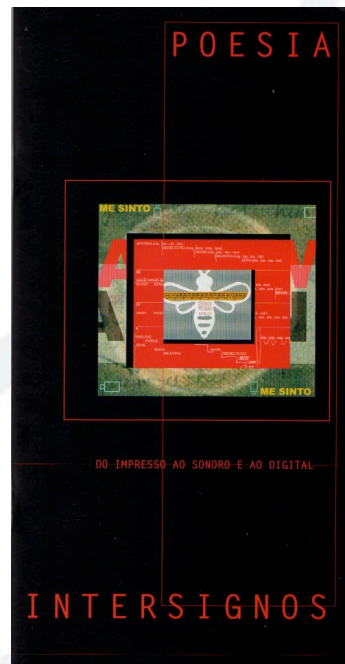
Há vinte e oito anos (1985), realizou-se, no Centro Cultural São Paulo sob curadoria de Philadelpho Menezes, a primeira exposição de Poesia Intersignos com cerca de trinta poemas visuais expostos em painéis, todos produzidos por poetas brasileiros. Nesse evento, foi delimitado um segmento da poesia visual brasileira que se afastasse do poema visual eminentemente verbal e que desse prioridade para os aspectos gráficos do texto, colocando no centro da comunicação poética as imagens em todas as suas formas, como fotos, numerais, desenhos, gráficos, entre outros. Um poema exemplar para ilustrar a Poesia Intersignos é o *Poema Cartaz de Agitação*.



(Menezes 1980: s.n)

Nesse poema, Menezes presta uma homenagem ao poeta russo Vladimir Maiakovski, realizando uma montagem com a foto do poeta em uma de suas célebres performances, a imagem de soldados russos (talvez uma alusão à revolta em *O Encouraçado Potemkin*) e a frase “O poeta é a antena da praça”. A figura de Maiakovski, de pronto, representa a filiação de Menezes aos poetas radicais e revolucionários, para os quais não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Acrescenta-se aí o fato de o poema pertencer ao livro-objeto *Vermelho*, produzido pelo poeta em parceria com Ana Aly, em 1980, mostrando um claro posicionamento de Menezes frente aos temas política e artes. A frase dialoga com aquela proferida por Ezra Pound (2007: 78) de que os artistas seriam a “antena da raça”, ou seja, aqueles que primeiro captam o que se passa no mundo, em seguida o reinterpretem e deixam seus testemunhos. Essa obra pode ser classificada de intersignos, pois se constrói a partir da intersemiose dos elementos visuais com o elemento verbal.

Em 1998, Philadelpho Menezes mais uma vez colocou a Poesia Intersignos em foco, desta vez no *Paço das Artes*, e adicionou alguns elementos novos ao caldeirão poético capitaneado por ele.



(Capa catálogo Mostra, 1998a)

Atento às novidades tecnológicas que estavam aparecendo na época, principalmente com a sedimentação do computador pessoal, o poeta se abre para outras formas comunicacionais que, apenas com o advento das novas tecnologias, puderam ser utilizadas na produção artística. De acordo com Menezes:

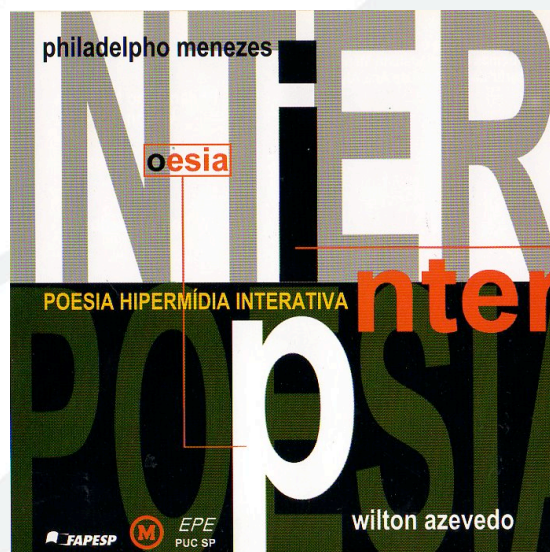
A presente exposição dá continuidade a essas ideias, mas agora tendo em vista a explosão das formas comunicacionais que levou a poesia a experimentar com o universo do som, da imagem videográfica e com o vasto campo das novas tecnologias, sem deixar de lado o registro impresso. Se a poesia visual intersignos efetuava a exploração das possibilidades do impresso na fusão palavra/imagem, os poemas que

aqui se exibem ultrapassam o *espaço material* do livro para se dar enquanto poemas-objeto, penetram no *espaço ambiental* do som para produzir a poesia sonora e incidem no *espaço virtual* das tecnologias para criar poemas digitais (Menezes 1998a: s.n).

Da mesma forma que a Poesia Intersignos, proposta por Philadelpho Menezes, em 1988, não tinha a pretensão de inventar a poesia visual, a nova modalidade de poesia intersignos, situada no final dos anos 1990, buscava criar um poema que saísse dos livros e se propusesse a mostrar como a poeticidade se realiza, em uma interação formal entre os signos verbais e os demais signos provenientes de cada uma das tecnologias que o poema utiliza. O poema se distancia, portanto, de uma postura ingênua que enxerga a mera aplicação da palavra, dentro de um aparato tecnológico, como a grande invenção do mundo poético marcado pelo universo midiático. A exposição realizada no Paço das Artes teve, como principal intenção,

incitar o observador a deslocar sua atenção das técnicas usadas para os modos como os signos se combinam e se articulam dentro dessas técnicas, em processos poéticos intersigníficos que destacam as funções formais, estruturais e semânticas de todos os signos envolvidos no poema (Menezes 1998a : s.n).

Nessa mesma mostra, é exibido pela primeira vez o CD-ROM *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa*, produzido por Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, tendo conquistado diversos admiradores, dentre os quais estão os poetas italianos Enzo Minarelli e Renato Barili, o uruguaio Clemente Padín e o poeta português Ernesto Melo e Castro, graças à novidade hipertextual e a qualidade do material que, naquele momento, expandia a poesia para pontos jamais atingidos anteriormente pela arte poética.



(Capa do CD-ROM, 2000)

O projeto desenvolvido por Philadelpho Menezes dá continuidade a um processo já iniciado com os poetas concretos que, por sua vez, é uma revisitação às

experiências das vanguardas poéticas e que só se realiza com o surgimento das novas mídias. Com o aparecimento das tecnologias digitais, a poesia concreta tem servido, para vários artistas, de fonte criativa para suas produções poéticas no meio virtual, permitindo desde a mais simples animação computadorizada de textos lineares até experiências intermídias em que dialogam o verbal, o sonoro (música eletroacústica) e o visual. Augusto de Campos, maior representante do Concretismo em atividade no Brasil, na introdução ao seu CD-ROM *Não* (2003), afirma que:

a possibilidade de dar movimento e som à composição poética, em termos de animação digital, vem repotencializar as propostas da vanguarda dos anos 50. VERBIVOCOVISUAL era, desde o início, o projeto da poesia concreta, que agora explode para não sei onde, bomba de efeito retardado, no horizonte das novas tecnologias. Desde que, no início da década de 90, pude pôr a mão num computador pessoal, percebi que as práticas poéticas em que me envolvera, enfatizando a materialidade das palavras e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinham tudo a ver com o computador (Campos 2003: s.n).

Nesse trabalho, pode ser encontrada uma série de *Clip-Poemas*, conforme definição do próprio autor. De acordo com Campos, o CD-ROM é fruto do trabalho de dois anos em que o poeta primeiramente criou animações para poemas visuais já existentes no formato impresso, produzindo, na sequência, outros que foram sugeridos pelo próprio veículo digital, principalmente a partir de programas como o Macromedia Director e o Morph.³ Com o intuito de guiar o leitor, Campos agrupa os poemas em três eixos: *animogramas*, *interpoemas* e *morfogramas*.

No geral, os *animogramas* não passam de poemas concretos digitalizados e expandidos a partir de alguns truques eletrônicos. No CD são encontrados quatro *interpoemas*, construídos com o intuito de interação física do leitor. O primeiro poema, *conversogramas*, se realiza a partir de uma transconversa entre os poetas Cesário Verde, Fernando Pessoa e Maiakovski; *caoscage* surge de ensaio de Roland de Azevedo Campos sobre a aproximação entre as palavras *caos* e *Cage*; *inistante* explora de forma interativa o surgimento de palavras a partir das mudanças do primeiro morfema da palavra *instante*, que se desdobra nas palavras *instante*, *restante*, *distante* e *bastante*; *portas do ouver*, último *interpoema* do CD, é constituído pelo jogo a partir das possibilidades semânticas de um ideograma chinês inventado para representar a palavra *porta*. São cinco os *morfogramas* contidos em *Não* (*Pound* *Maikovski*, *João Webern*, *Stein Pound*, *Poesia é risco* e *Cage Boulez*) que, no geral, fazem a mescla de imagens em movimento e sons referentes aos artistas, expondo as relações estéticas existentes entre eles.

Ao longo de todo CD, é constante a presença da intermedialidade entre poesia concreta e poesia eletrônica, sendo que o recurso intermedial mais explorado é o da *hibridação medial*, ou seja, quando ocorre uma fusão efetiva entre diferentes suportes de expressão. Essa diferenciação permite, ao autor, definir a *hipertextualidade medial*, em texto eletrônico, como uma *intermedialidade stricto sensu*, de um lado, e a *hipertextualidade conceitual*, em texto impresso ou mesmo em outras mídias não eletrônicas, como uma *intermedialidade lato sensu* (Wirth 2006: 34).

³Ferramentas de autoria multimídia para CD-ROMs e Internet.

Basta analisar qualquer um dos clip-poemas desenvolvidos por Campos para se detectar uma mescla entre diferentes suportes, como no poema *Caracol*⁴, em que som (voz e trilha sonora), imagem (desenho e letras) e elementos verbais se unem e se movimentam, expandindo os efeitos resultantes do poema visual apenas impresso.

Da mesma forma, o trabalho intermídia desenvolvido por Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo percorre as trilhas do multimídia, buscando, com as ferramentas digitais, ampliar o campo de alcance do poema e introduzir o leitor dentro da obra, exigindo dele uma participação que se distancia de uma passividade. Os dois trabalhos surgem praticamente no mesmo período, sendo que ambos estavam sendo produzidos em meados dos anos 1997 e 1998, mostrando a visão empreendedora tanto de Augusto de Campos, como de Philadelpho Menezes, que já enxergavam a necessidade de abrir o diálogo entre as artes e a tecnologia digital. Esta mudança de visão sobre o objeto artístico pode ser entendida como uma postura de autor-produtor, pois captura como os poetas contemporâneos estão desenvolvendo estratégias de produção e circulação de suas obras de forma atualizada com as movimentações de outros polissistemas e em diálogo com as mudanças advindas da globalização.

O projeto *Interpoesia* surgiu, de acordo com declaração de Wilton Azevedo (2009), em 1997, do encontro entre ele e Philadelpho Menezes em um evento de Arte e Tecnologia⁵:

Naquela noite, no Instituto Cultural Itaú, eu reencontrei, depois de mais de dois anos, Philadelpho Menezes. Ele estava em uma sala cheia de fones de ouvido, em que o público podia acessar as poesias sonoras produzidas no mundo inteiro, as quais ele havia reunido com o rigor de sua curadoria, que era sua marca. Nesta ocasião falei sobre as experiências que estava realizando em meu estúdio com *softwares* de autoria e sobre o potencial visível que havia nestes experimentos para realizar um novo formato do fazer poético. Na semana seguinte, Philadelpho veio ao meu estúdio e mostrei-lhe então o que eu estava fazendo com imagens, sons e textos em um *software* de autoria. Todo aquele movimento disponível em apenas uma mídia o encantou, entusiasmando-o para fazer um trabalho em parceria (Azevedo 2009: 4).

Naquele momento nascia a *Interpoesia*, fruto do diálogo entre dois poetas ao perceberem que, unindo forças, poderiam dar corpo a um projeto inovador para o panorama das artes no Brasil ao colocarem em evidência uma modalidade de poesia situada no estrato periférico do polissistema literário nacional e distante do centro canônico povoado pela poesia do papel.

Philadelpho Menezes entrou com a parte poética, passando para Azevedo poemas visuais que já havia realizado e publicado no meio impresso. A partir daí, Azevedo se encarregou de pensar em uma forma de traduzi-los para o meio digital. Nota-se, nesse processo de criação da *Interpoesia*, algo semelhante com as estratégias de Augusto de Campos em seus *Clip-poemas*, sendo que, no primeiro, existe, em

⁴ O poema *Caracol* pode ser acessado em <http://www.youtube.com/watch?v=VHiVIAKhYW0>

⁵ 1997 – São Paulo Arte e Tecnologia. Poesia Sonora. Itaú Cultural.

minha opinião, um maior domínio do arsenal tecnológico por parte de Azevedo. Isso porque Wilton Azevedo já vinha trabalhando com a hipermídia há algum tempo:

Apesar da relevância histórica do *Interpoesia*, meu trabalho com a poesia digital não começou com este CD-ROM; eu já havia feito uma exposição em 1987, no Clube de Criação de São Paulo, onde apresentei pela primeira vez a Poesia Alegórica. Mais tarde, em fevereiro de 1988, no Museu de Imagem e do Som de São Paulo, apresentei o trabalho *Signação*, em que apontava o *software* como uma escritura da imagem fixa. É importante ressaltar que estes dois trabalhos fizeram parte da Mostra Internacional da Poesia Visual, em 1988, e que tive a oportunidade de apresentá-los publicamente a Eugen Gorringer (Azevedo 2009: 7).

O projeto inovador do CD-ROM está na matriz conceitual criada por seus autores. Menezes e Azevedo estabeleceram um conceito para a produção de poesia digital que se caracteriza por reunir “poemas em que sons, imagens e palavras se fundem, num processo sempre intersignífico complexo, em ambientes tecnológicos que propiciam precisamente a presença de signos verbais, visuais e sonoros em conjunção com os programas de hipermídia” (Menezes e Azevedo, 1999/2000: 62). Esse trabalho visa, portanto, reunir as poesias verbal, visual e sonora em um contexto em que a interatividade supera a ideia de intertextualidade, ou seja, contexto em que o diálogo estabelecido entre as obras e autores se dá em ambiente eletrônico-digital e não transposto, traduzido ou adaptado. Tal poesia se caracteriza principalmente por dialogar com outros formatos de textos, já que:

A fusão de gêneros é natural na interpoesia: poesia visual, poesia sonora, texto teórico, informação enciclopédica, ficção, mentira, jogo, tudo se funde nos caminhos da interpoesia, inclusive a possibilidade de novamente trafegar (e dialogar com) suportes não tecnológicos, em contraposição à eugenia da arte tecnológica (Menezes e Azevedo 1999/2000: 62).

Elemento bastante importante a se destacar no projeto da *Interpoesia* é o aspecto multidisciplinar que a obra propõe e que é uma marca da produção artística contemporânea. Isso ocorre porque a tecnologia digital pede um trabalho em equipe, reunindo profissionais de diversas áreas do conhecimento ao redor de um projeto comum. Grande parte dos projetos que envolvem arte e tecnologia ocorre com o apoio de empresas, indústrias, produtores ou pesquisadores da área de informática, além do amparo das universidades com os laboratórios de pesquisa. Somando-se a isso, há os festivais, encontros e outras instituições culturais sustentando e divulgando os artistas e pesquisadores na área da arte digital, fortalecendo assim os trabalhos em conjunto.

Uma equipe que se organiza com fins de produção artística, constituída por profissionais de diversas áreas do conhecimento, e cujos conhecimentos convergem de forma satisfatória no produto final, deve permitir uma inter-relação de sistemas mais coerentes. Dessa maneira, é preciso que a equipe envolvida esteja bem

entrosada, ou seja, com um respaldo técnico benéfico, para que esse processo atinja sua melhor execução. Assim, “mais do que mediadores do artista com o processo e as tecnologias que compreendem sua obra, a equipe vai trabalhar conjuntamente, de modo sinérgico, para a produção da obra” (Santos e Neto 2010: 699).

O projeto *Interpoesia: Poesia Hiperfídia Interativa* (2000) é um produto cultural surgido a partir de uma produção cultural coletiva, podendo ao mesmo tempo ser considerado um projeto experimental e uma pesquisa acadêmica, já que envolveu uma ampla equipe de artistas e intelectuais ligados às universidades do Brasil e internacionais, liderada por Philadelpho Menezes, como aponta Jorge Luiz Antônio:

Além dos pesquisadores que ele orientava no Estúdio de Poesia Experimental do COS-PUC-SP, Philadelpho contou com a parceria de Wilton Azevedo, artista multimídia, *designer* e professor de Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Mackenzie; de David Scott, professor e chefe do Departamento de Francês do Trinity College, em Dublin (Irlanda), e secretário-geral da Associação Internacional dos Estudos Palavra e Imagem; e de Sérgio Bairon, professor do COS-PUC e da Universidade Mackenzie, além de produtor de material educativo e cultural em multimídia (Antônio 2001: 256).

Mais uma vez, pode ser observada nesse trabalho a presença da figura do *produtor coletivo*, definido por Itamar Even-Zohar como uma marca da produção cultural contemporânea, sendo o perfil de produtor visto como uma estratégia para penetração nos estratos periféricos ou até mesmo centrais do polissistema literário.

Poesia e Intermídia: a escritura em expansão

A intersecção entre a literatura e a informática tem se tornado uma prática comum na produção poética contemporânea e acentua a tendência do texto de transpor os limites do papel, intensificando os processos de interpenetração dos materiais verbais, sonoros e visuais, já presentes em diversas modalidades da poesia experimental histórica, como já apontado aqui. Conforme Pedro Reis (2012: 256), “a intrusão da informática no domínio da literatura pressupõe, desde logo, atender às implicações complexas entre máquina (*hardware*), programa (*software*) e texto”. Sendo assim, o poeta passa a também desempenhar o papel de programador, ratificando a configuração dos poetas que se desdobram em outras funções, transformando-se em um produtor cultural.

De acordo com Lúcia Santaella (2004: 160), a literatura no meio digital possibilita repensar o papel do artista ou poeta dentro de uma configuração em que passam a exercer não só a função criativa, mas também a função de programador, ou seja, eles se inserem de maneira direta no meio de realização da obra. Em suportes impressos, o desdobramento do artista em outras funções não se faz tão necessária. O poeta não precisa obrigatoriamente acompanhar a produção do livro em todas as suas etapas, como diagramação e editoração, ficando tais atividades nas mãos das editoras. No meio digital, em poemas que se apresentam como animações, o poeta soma às suas reflexões estéticas a linguagem do computador. Com isso, o material poético sofre também modificações profundas em nível formal, como aponta Reis:

A literatura digital constitui um novo terreno para a inovação, por exemplo, no facto de as questões estéticas se colocarem não só ao nível do produto, mas também ao nível da produção: ao implicar programação, a literatura digital torna-se imaterial, dinâmica, múltipla. De facto, muitas obras literárias criadas em ambiente electrónico já não têm uma actualização única, o que provoca perplexidade num imaginário habituado a considerar o texto como uma manifestação singular (Reis 2012: 257-258).

Menezes, ao travar contato com Azevedo, profundo conhecedor das poéticas digitais, pode, em um trabalho de cooperação, produzir uma obra inovadora e norteadora para todas as produções poéticas futuras realizadas no terreno experimental. Wilton Azevedo comenta como se deu esta parceria:

Quando eu conheci o Philadelpho Menezes, o convidei a fazer um CD-ROM de poesia intermídia. Unimos o trabalho dele sonoro com o meu com o computador. Na época o “Phila” trabalhava o dado sonoro, mas de forma analógica, pois até então ele não tinha trabalhado com a hipermídia. Ele já conhecia a poesia sonora, intersignos, mas não a hipermídia [...]. Eu, como *designer* e poeta, tinha o conhecimento dos dois. Quando começamos a trabalhar juntos em 1997, eu mostrei ao Philadelpho as possibilidades do som digital. Foi a partir daí que começamos a trabalhar no Projeto Interpoesia (Azevedo apud Pena 2007: 85).

De acordo com Azevedo, poucos são os poetas que trabalham com a poesia intermídia no mundo e isso se deve a alta complexidade técnica que a mesma exige. Portanto, “não adianta entender de *software*, sem entender de poesia para fazer um poema em meio digital” (Azevedo apud Pena 2007: 85).

Longo foi o caminho percorrido da poesia visual ao ciberpoema, ou poema digital. O computador permitiu a realização de qualquer experiência com o texto poético. Seja verbal, visual ou sonoro, o poema feito para o suporte digital sofre profundas transformações, tanto no aspecto formal, quanto na sua circulação e relação com o receptor, ou consumidor, como sugerido por Even-Zohar. No Brasil, Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes foram pioneiros nos estudos da poesia digital, que o mesmo nomeia de poesia intermídia pelo seu aspecto de intersecção entre diversas mídias em um produto semelhante ao da poesia intersignos, com o acréscimo dos elementos cinéticos possíveis devido às novas tecnologias.

Grande parte da produção poética digital contemporânea se dá dentro do universo da intermídia, porém o conceito não é tão novo assim. O termo *Intermedia* nasceu em 1966 com o poeta Dick Higgins, objetivando criar uma categoria formal capaz de dar conta do material produzido dentro de uma inter-relação entre diferentes meios, que se fundem conceitualmente em um novo meio, ou seja: “Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam intermedia. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte” (Higgins apud Longhi 2002: 1). Higgins emprestou o termo de Samuel Taylor

Coleridge, que o usou em 1812 para definir obras que se situam entre meios já conhecidos. Na década de 1990, alguns autores brasileiros, como Philadelpho Menezes e Augusto de Campos, retomaram o conceito proposto por Higgins com o intuito de definirem suas práticas poéticas que trafegavam por esta zona de intersecção de mídias.

As experimentações de transpor o poema do papel para os novos suportes, e que conseqüentemente convergiram para o computador, mostraram aos poetas que o meio digital seria a resposta para as tendências que vinham se notando no universo artístico e funcionou como uma válvula de escape criativa para os poetas que queriam expandir suas obras para fora do impresso, mas não possuíam tecnologia apropriada para tal produção. As palavras desejavam, a todo custo, romperem os limites do papel, moverem-se na tela e fundirem-se com a imagem e o som. Assim, os conceitos de hipermídia e hipertexto caíram como uma luva para a nova poética digital.

O que conduziu Higgins para o desenvolvimento do conceito de intermídia foi o surgimento dos *happenings* no final dos anos 1950 e início dos 1960. Com origem na ideia de colagem, o *happening* surge com artistas plásticos americanos e alemães que passaram a adicionar ou remover, substituir ou alterar componentes de suas obras visuais. Começaram incluindo objetos para, em seguida, realizar colagens que envolviam o espectador, as quais nomearam de “ambientes”. A partir de 1958, incluíram pessoas como parte das colagens e chamaram esta arte de *happening*. O *happening*, para Higgins, funcionava como um intermeio, “pois era um terreno desconhecido que ficava entre a música, a colagem e o teatro” (Higgins 1984: 22).

Sendo assim, os recentes experimentos com a poesia sonora e a poesia concreta foram imediatamente categorizados pelo autor como obras intermídia, haja vista que habitam uma região entre a literatura e as artes visuais. As obras produzidas nesse contexto ficam impossíveis de serem rotuladas em uma ou outra categoria por se realizarem exatamente pela fusão operada no nível de sua significação. É preciso lembrar que, na época que Higgins desenvolve sua teoria, os computadores estavam longe do formato conhecido hoje em dia e iniciavam-se ainda os primeiros ensaios para o desenvolvimento de uma rede de comunicação e informação. Em 1959, na Alemanha, surgiram os primeiros programas de computador geradores de texto e o hipertexto não passava de uma mera ideia, mais tarde retrabalhada e batizada por Theodor Nelson⁶.

O conceito da intermídia está embasado na fusão conceitual de meios distintos que produzem um terceiro meio diferente dos anteriores, sendo esta fusão conceitual mais do que uma simples mistura de elementos, é “uma relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos reunidos em um mesmo modo de representação” (Longhi 2002: 3). Deve ser salientado, ainda, que o conceito de intermídia não pode ser datado, pois, na concepção de Higgins (1984), sempre que existir o desejo de unir dois ou mais meios existentes, sendo que desta fusão nasça um terceiro, existe a obra intermídia. Assim, “intermídia é uma possibilidade, sempre existiu e sempre existirá” (Longhi 2002: 4).

⁶Theodor Holm Nelson, ou simplesmente Ted Nelson, é um filósofo e sociólogo estadunidense nascido em 1937. Pioneiro da Tecnologia da Informação, inventou os termos hipertexto e hipermídia, em 1963, e os publicou em livro, no ano de 1965. Também inventou os termos transclusão, transcopyright e virtualidade. (Fonte: Wikipédia)

Para o professor e poeta Wilton Azevedo, a produção de poesia intermídia é bastante praticada no Brasil, mas ainda não é relevante, pois não atingiu um nível qualitativo satisfatório:

Hoje se faz muito trabalho no Brasil no suporte digital, mas, na minha opinião, é de baixa qualidade. Pelos *softwares* serem muito semelhantes, os conceitos são confundidos. Alguns trabalham interatividade, chamando isso de realidade virtual, outros trabalham *caves* com *softwares* interativos chamando isso de Imersão, outros trabalham com jogos com conceitos da realidade virtual e hipermídia e tem pouca gente trabalhando a E-poetry ou poesia digital que trabalha a interação do dado sonoro, com as imagens em uma escritura expandida (Azevedo apud Pena 2007: 86).

Acredito que isso se deve ao fato de que as mídias digitais ainda são bastante novas em relação a outras tecnologias como a voz e a escrita e, portanto, é normal que os artistas ainda estejam começando a experimentar com os novos suportes, produzindo muitas vezes obras não muito elaboradas e aquém do potencial existente nestas tecnologias. Importante pensar que essa poesia está sendo construída após longo período de sedimentação da escrita como expressão máxima da literatura, como aponta Katherine Hayles:

[...] a literatura eletrônica chega em cena após quinhentos anos de literatura impressa (e, naturalmente, após bem mais do que isso de tradição oral e manuscrita). Os leitores chegam a uma obra digital com expectativas formadas no meio impresso, incluindo um conhecimento extenso e profundo das formas de letras, convenções do meio impresso, e estilos literários impressos. Por necessidade, a literatura eletrônica deve preencher essas expectativas mesmo à medida que as modifica e as transforma (Hayles apud Costa 2011: 4).

O conceito de escritura expandida é uma contribuição de Azevedo para os estudos de poesia digital e ajudam a explicar e compreender o fenômeno de que os suportes digitais da hipermídia proporcionaram uma diferente noção de espaço no que diz respeito à representação. Para Wilton Azevedo, nada no ambiente digital se dá de forma isolada ou ao acaso, ou seja, tudo está sujeito a uma escritura programada, uma escritura expandida. Sendo assim, “o poema pode ser desprovido de palavras, a enunciação não está no discurso, a narrativa não conta histórias, o que é poético é a expansão dos signos, fazer poesia digital é construir ambientes – ambiência – em mutação constante, uma experiência que não se preocupa em criar fórmulas” (Azevedo 2009: 8).

Essa poesia não se manifesta seguindo os moldes literários de gêneros e regras de composição. São produtos do *não lugar* e se constroem com a convergência de diferentes artes como cinema e literatura, além da programação de *softwares*, edição sonora, animação e, mais recentemente, os *games*. Na escritura expandida, há uma preocupação com o aspecto hipertextual, em que o poema surge de equações

matemáticas. Sendo assim, “a técnica agora não diz mais respeito à manipulação de materiais, mas à manipulação de tecnologia” (Santaella 2005: 61).

O leitor de poesia digital tem que se abrir para a desordem presente naturalmente na poesia hipertextual, já que ele está constantemente sendo bombardeado por estímulos intermediados pelas linguagens dos videoclipes, vinhetas de televisão, internet, CD-ROM, *blogs* e câmeras digitais. Tal maneira de se relacionar com a informação produz uma mudança na própria definição de imagem, som e verbo. De acordo com Lucia Santaella:

[...] Texto, imagem e som já não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns nos outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam-se, unem-se, separam-se e entrecruzam-se. Tornam-se leves, perambulantes. Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestava. Viraram aparições, presenças fugidias que emergem e desaparecem ao toque delicado da pontinha do dedo em minúsculas teclas (Santaella 2007: 24).

É inevitável considerar os avanços tecnológicos como fatores decisivos para a escritura expandida, pois é a partir das ferramentas digitais que a produção artística e o fazer poético são reconfigurados, com transformações na própria construção da escritura poética. Para Wilton Azevedo:

Assim como as primeiras navegações foram um dos principais fatores para a expansão humana de cultura e misturas étnicas, a cultura digital, por meio de seus sistemas hipermediático, ofereceu este mesmo diagrama de transformação por meio da migração virtual. Não à toa, usamos o mesmo verbo, navegar, para esta ação do clicar e adentrar este labirinto narrativo, uma nova etapa para que códigos, que viviam em sistemas matriciais isolados (verbal, visual e sonoro) passem, a partir da era do *software*, a explorar novas formas de se fazer perceber como linguagem. (Azevedo 2009: 13).

As mudanças apontadas por Azevedo vão direcionar a produção poética para os meios digitais rumo a uma ruptura com as noções fechadas de gêneros e espécies, existindo algumas formas recorrentes, mas que estão sempre se reinventando a cada trabalho.

O texto com característica expandida e maleável acaba com a ideia do registro estável, de um memorial determinista, do saber analítico e acumulativo. É uma escritura disposta em arquivos para serem articulados no sentido polissigno, e não se trata aqui de um eufemismo semiótico, e sim de começarmos a ver com mais atenção um signo que não necessita transitar para ter outros sentidos taxionômicos: é um signo que se apresenta como escritura expandida, é uma escritura de síntese do conhecimento, a da poética (Azevedo 2009: 82).

Importante salientar ainda que o processo de expansão da escrita não se faz apenas a partir do domínio técnico da tecnologia digital, mas também “pelo uso desta como manifestação do fazer hipermidiático, levado adiante pelos artistas, poetas, filósofos, educadores e muitos outros que encontraram nesses *softwares* de autoria uma nova forma de se fazer compreender ou experimentar” (Azevedo 2009: 14).

Dentro da produção poética realizada em contexto digital, excluindo aquelas que são meras publicações de textos impressos no formato virtual, existem inúmeras experiências que envolvem releituras de poemas convencionais, inicialmente produzidos em formato impresso, e outros que são pensados e produzidos diretamente em formato digital, não podendo existir nos suportes convencionais de poesia. A exploração da linguagem varia muito de trabalho para trabalho. Em certos casos, existem obras que se abrem à interação e em outros que são realizadas com a estrutura do digital, mas que se executam apenas quando assistidas pelo espectador.

O projeto *Interpoesia* trafega por algumas destas linguagens digitais, mantendo sempre uma preocupação em criar uma zona de interação do leitor com o poema. O CD-ROM é constituído de dez poemas divididos em dois grupos nomeados de “i” e “p”. No lado “i”, de *Inter*, estão os poemas de Philadelpho Menezes: “O Lance Secreto”, “Reviver”, “O Inimigo” e “Máquina”. Do lado “p”, de *Poesia*, estão os poemas “Missa”, “Lábios”, “Atol”, “Somatória”, “O Tigre” e “Vírus”, de autoria de Wilton Azevedo. Importante destacar ainda que os interpoemas pertencentes a Menezes, contidos no projeto, já existiam em formato impresso e possuem a arte final realizada por Ana Aly.

Tais dados apresentam uma faceta bastante comum dentro das poéticas digitais, que consiste nas adaptações dos poemas já preexistentes em outro formato para as novas mídias eletrônicas. Esta é mais uma marca das poéticas realizadas com estas tecnologias, tendo Philadelpho Menezes também desenvolvido trabalhos a partir de poemas visuais já concebidos para o formato impresso.

Porém, não se pode deixar de observar que os trabalhos de Menezes não se constituem apenas como meras adaptações para outras mídias, fazendo proveito das ferramentas digitais de maneira vazia e pouco criativas. Pelo contrário, os poemas contidos no CD-ROM, mesmo tendo sido primeiramente publicados como poemas visuais, já possuíam elementos que os conduziram ao formato hipermidiático, mantendo a principal característica da *intermídia* e da obra hipermídia que se fazem intersígnos.

O processo de adaptação das obras para outros formatos é denominado por Jay Bolter e Richard Grusin (1999) de *remediação*. De acordo com esses teóricos, as criações de obras em ambientes digitais se utilizam de meios anteriores ao surgimento destas tecnologias e funcionam como um jogo entre o antigo e o novo que se processa em um nível de fusão de técnicas e significados. Isso porque, na hipermídia, “criar é rearranjar formas existentes. Em fotomontagem, as formas pré-existentes são as fotografias; no hipertexto literário são os parágrafos da prosa; e na hipermídia elas podem ser prosa, gráficos, animações, vídeos e sons” (Bolter e Grusin apud Longhi 2002: 9).

Esses autores sustentam a ideia de que existe uma lógica oscilante entre a imediação (*immediacy*) e a hipermediação (*hypermediacy*), também conhecidas como “transparência” e “opacidade”. A *immediacy* torna o meio imperceptível aos olhos do

ciberleitor⁷, ao passo que a *hypermediacy* possibilita a consciência da presença do meio pelo observador da obra. Para Raquel Longhi:

A lógica da opacidade e da transparência dá uma ideia das formas pelas quais ocorre a fusão de meios. A presença marcante do meio resultante é algo que sempre fascinou o artista e o técnico, na verdade: o meio como referencial, como algo que se mostra na sua especificidade e nas suas características. Por outro lado, a ilusão de transparência do meio também tem sua importância, já que com isso privilegia-se o conteúdo, que, desta forma, adquire mais força e poder de significação (Longhi 2002: 10-11).

Nas obras intermédias, a presença dos meios anteriores, ao se fundirem ao meio digital, não seria notada. Tal lógica explica também a tensão que se configura entre o técnico (programador) e o artista produtor de obras em ambientes digitais. Enquanto o técnico busca manter a ilusão de transparência, principalmente no *design* de interface, o artista investe na própria interface, explorando seus significados e, conseqüentemente, expondo a “opacidade” do meio.

Outro teórico que se preocupou com as transposições de obras impressas para a tela do computador foi Júlio Plaza, principalmente em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2010). Para Plaza, as poéticas desenvolvidas pelas vanguardas artísticas foram potencializadas pela linguagem computacional através de um processo que o autor chama de *tradução intersemiótica*. De acordo com Júlio Plaza, esta modalidade de tradução funciona:

como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação [...] como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (Plaza 2010: 14).

É importante destacar que na operação de tradução, por envolver informações estéticas, jamais ocorrerá uma tradução literal, sendo que, na verdade, a tradução intersemiótica de um texto poético se realiza com perdas e ganhos semióticos, caracterizando a tradução como uma recriação poética. Isso ocorre, pois:

a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (Plaza 2010: 1).

A modalidade de tradução criativa deve levar em conta o que Jakobson (2010) chama de *função poética* da linguagem, que envolve a mensagem em um tom que se distancie do pragmatismo referencial da linguagem comunicacional cotidiana,

⁷ O termo *ciberleitor* é usado por Jorge Luis Antonio em sua tese *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais* (2005).

criando uma tendência para uma linguagem que indica sua própria materialidade e seu próprio processo construtivo. No caso da função poética, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância o que [...] constitui-se num princípio fundamental para as operações de tradução estética” (Plaza 2010: 27).

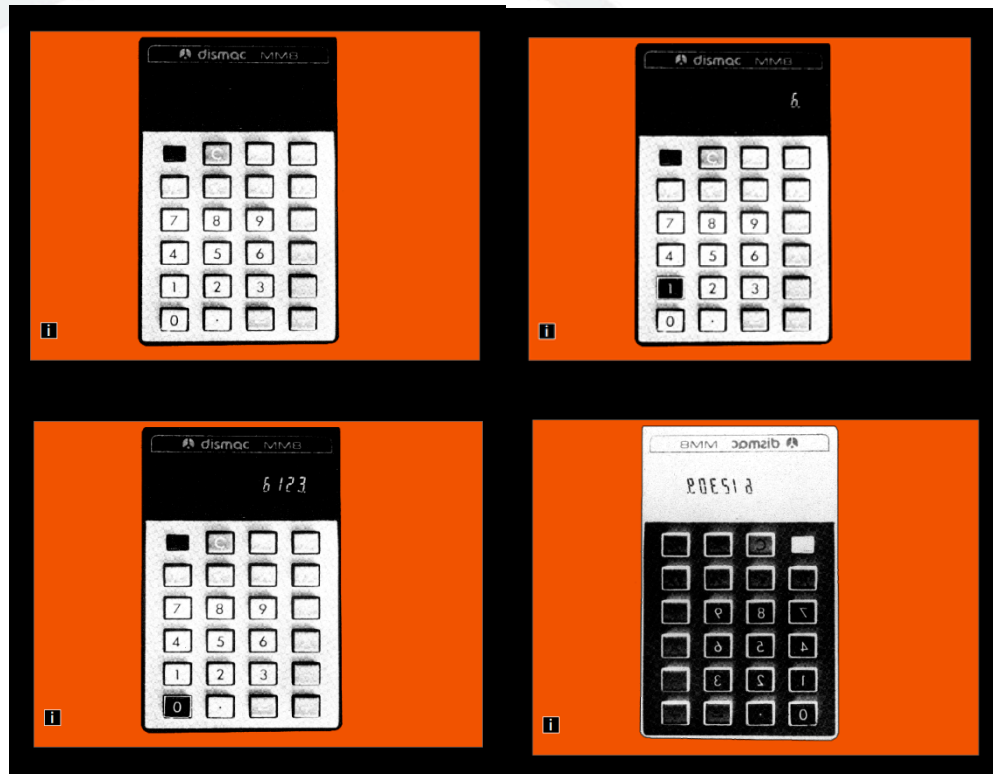
Em muitos casos, o rearranjo de um poema visual para o formato digital aprimora a obra e adiciona qualidades que superam o original. Um bom exemplo contido no CD-ROM *Interpoesia* é o poema “Máquina”, primeiramente publicado no livro *4 Achados Construídos* (1980).



(Menezes 1980: s.n)

O poema, em sua versão digital, inicia-se com a foto de uma antiga calculadora da marca *Dismac*, em princípio com o visor apagado. A partir daí começam a piscar alguns números no teclado da calculadora. Inicialmente nota-se o número “6” piscando, o que funciona como um convite ao ciberleitor para a interação. Ao clicar sobre esta tecla, surge o dígito “6” no visor, simultaneamente com o som de uma voz gravada que pronuncia “a”.

Na sequência começa a piscar o número “1” e repete-se o mesmo procedimento anterior, e assim sucessivamente até chegar ao número “612309”. Logo, a tecla “=” começa a piscar e, ao ser acionada, surge no lugar desta calculadora uma segunda máquina com as cores invertidas e a palavra “POESIA” estampada no visor. Desta vez, uma voz gravada soletra as letras, convertendo os elementos visuais em sonoro.



(Sequência telas -Máquina)

Ao se referir a esse trabalho, Menezes afirma que:

In my poem, an inverted number becomes the word “poesia” = “poetry” in English, suggesting that poetry flows from the interior of machine and calculation, but, at the same time, the poetry works as opposite or the reverse side of technology. The number out of the machine doesn’t have the same meaning. The visual sign (machine) gives its own meaning to the association of signs (MENEZES 1998d: 6).⁸

Nesse poema existe apenas um único percurso a ser realizado pelo ciberleitor, que consiste em seguir as indicações das teclas que piscam, portanto, mesmo que haja uma interatividade, é visível a linearidade da execução da obra. Ou o leitor segue o comando dado, ou o poema não se desenvolve.

Ocorre no processo de construção do poema, um fenômeno de tradução intersemiótica, em que os números são convertidos em letras pela relação de semelhança física (icônica) que possuem ao serem lidos ao contrário. É possível observar, portanto, que os três elementos (verbal, icônico e sonoro) que constituem o poema interagem entre si, produzindo a semiose da obra. Ainda com relação ao poema de Menezes, Giuliano Tosin afirma que:

⁸No meu poema, um número invertido torna-se a palavra “poesia” = “poetry”, em Inglês, sugerindo que a poesia flui a partir do interior da máquina e do cálculo, mas, ao mesmo tempo, a poesia funciona como o oposto ou o lado reverso da tecnologia. O número da máquina não tem o mesmo significado. O sinal visual (máquina) dá o seu próprio significado para a associação de signos. (Tradução nossa)

O leitor, à medida que insere os dígitos no visor, está inserindo informações no meio, reduzindo seu estado entrópico ao aplicar-lhe redundância. Este procedimento vai permitir que, antes mesmo que os números sejam postos ao contrário, já possa ser prevista a metamorfose da obra, uma vez que, a cada dígito inserido, uma voz pronuncia a letra correspondente a ele (Tosin 2005: 10).

Mesmo não sendo um trabalho em que o suporte hipermídia é utilizado em toda sua complexidade, “Máquina” configura-se como um trabalho importante na trajetória das poéticas digitais e pode ser considerado um poema para hipermídia, como defende Wilton Azevedo no documentário *A Poética de Philadelpho Menezes* (2001): “A máquina, por exemplo, que é uma calculadora, é um poema para hipermídia. No impresso ela perde muito. Porque você tem o som, você tem o virar, você tem a cor” (Azevedo apud Goifman e Müller 2001).⁹

Além do aspecto intermídia, presente em todo o trabalho incluído no CD-ROM *Interpoesia*, foi o elemento interatividade, ainda de forma bastante primitiva nesse trabalho, que possibilitou um dos primeiros exercícios de poesia hipertextual no Brasil. A preocupação com a participação do leitor na construção do poema foi uma constante em toda a obra de Menezes e se potencializou conforme as tecnologias digitais vinham sendo criadas e inseridas em suas pesquisas, tanto acadêmicas quanto poéticas. Desta forma, tinha consciência das limitações de suas experiências em poesia digital, já que essas tecnologias ainda eram novidade. Para Menezes:

In the case of hypertext poem, the interactivity may be really new, since the reader must choose the sequence of the poems. But, even there, we must consider that the trends to be chosen by the reader are given by the poet in a closed number of combination. So it is only a partial interactivity and variability. Until now, interactivity and a shared responsibility of poet and reader is only a promise of new technologies. (Menezes 1998d: 6).¹⁰

No projeto *Interpoesia*, considerado hoje obra de referência para qualquer pesquisador que se aventure a percorrer as poéticas digitais, Menezes, em parceria com Wilton Azevedo, conseguiu construir uma obra em que os aspectos técnicos se apresentam muito bem-estruturados, dando corpo ao trabalho que já vinha realizando no campo da poesia visual e sonora, em que prevalece uma postura crítica frente à tradição poética brasileira e sua predileção pelas experiências advindas das vanguardas poéticas, incluindo a Poesia Concreta brasileira.

Para realizar suas obras, Menezes não titubeou em se utilizar de qualquer tecnologia para dar forma as suas ideias, o que possibilitou ao poeta ampliar seu próprio campo de ação, que se estendeu também para as áreas de programação,

⁹ O documentário *A Poética de Philadelpho Menezes* pode ser visto no link: www.youtube.com/watch?v=Vb8FI2X6wCQ

¹⁰ No caso do poema hipertextual, a interatividade pode ser realmente nova, uma vez que o leitor deve escolher a sequência dos poemas. Mas, mesmo lá, é preciso considerar que os caminhos a serem escolhidos pelo leitor são dados pelo poeta em um número fechado de combinações. Por isso, é apenas uma interatividade parcial e variável. Até agora, a interatividade e uma responsabilidade compartilhada do poeta e leitor é apenas uma promessa das novas tecnologias (Tradução nossa).

gravação sonora, auto-editoração, além das organizações de Festivais, coletâneas poéticas e ensaísticas e Mostras de Poesia no Brasil e exterior. Com isso, Menezes problematizou, assim como já havia sido feito pelos concretistas, além de Enzo Minarelli, Clemente Padín e outros, o papel do autor e da obra poética.

Em primeiro lugar, o autor deixa de exercer apenas esse ofício e, ao acumular outras funções, transforma-se em produtor cultural. Em segundo lugar, ao aproximar a obra poética do leitor, possibilitando inclusive a sua intromissão física no poema, Menezes coloca em cheque até o conceito de obra de arte fixa, que começa a desaparecer porque:

Como ela não é fixa e é mais um processo de interação, de uma coisa pré-fabricada, pré-oferecida, incluindo a atuação do usuário, induz, inclusive, à ideia de desaparecimento do conceito de obra fixa. O que vale passa a ser o processo de criação. Assim, muitas obras que se estabelecem em tecnologia de rede funcionam como processo sugerido, um processo que é dado ao usuário (Menezes apud Machado, Antonio e Mirault 2001: 117).

É, portanto, o fator de interação que se apresenta como a grande contribuição de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo para os estudos e produções poéticas contemporâneas, elemento que já existia em potência nos trabalhos intersígnos de Menezes e que ganha força com sua aproximação das tecnologias digitais.

PHILADELPHO MENEZES AND INTERPOETRY: BETWEEN BITS AND LINKS

Abstract: This article discusses the experimental poetic work produced by Philadelpho Menezes with the digital medium, which resulted in the production of CDROM *Interpoesia*, released in 2000. Featuring the pioneering, design, theory and implementation of the project that introduced interactivity in Brazilian poetry. We understand that every work of Menezes is the result of a fusion of verbal discourse, visual and audible, which further expands with the introduction of digital technology, expanding the poetic language to never exploited environments.

Keywords: Philadelpho Menezes; digital poetry; interactivity.

REFERÊNCIAS

ANTONIO, Jorge Luiz. Um exemplo de poesia digital brasileira. In: *Revista Galáxia*, n.1, p. 255-259. 2001

AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: o início da escritura expandida*. (Trabalho de Pós-Doutorado) Paris: Universidade Paris 8 – Laboratoire de Paragraphe, 2009.

CAMPOS, AUGUSTO DE. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

COSTA, Cristiane. Novas estratégias narrativas nos meios digitais. In: *Deslocamentos Críticos*. São Paulo: Babel/Itaú Cultural, 2011. Disponível em <www.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/Artigo_Itau_Final_CristianeCosta.pdf>. Acesso em: 24 set. 2013.

FERREIRA, Ana Paula. Espaço e ambiência em poesia digital. In: *Revista o eixo e a roda*. v. 20, n. 02, p. 35- 55. FALE - UFMG: Belo Horizonte, 2001. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2020,%20n.2/02-Ana%20Paula%20Ferreira.pdf>. Acesso em: 7 out. 2014.

GOIFMAN, Kiko; MÜLLER, Jurandir. *A Poética de Philadelpho Menezes*. Curta-metragem. 26 min. Exibido na TV Cultura/2001.

HIGGINS, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondalle and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1984.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 22.ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

LONGHI, Raquel Ritte. Intermedia, ou Para entender as Poéticas Digitais. In: *INTERCOM - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Salvador/BA - 1 a 5 Set 2002*. Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/499856f339c6e86abf483beecedb4e52.pdf>. Acesso em: 18 set. 2014.

MACHADO, Irene; ANTÔNIO, Jorge Luiz e MIRAULT, Maria Angela. Philadelpho Menezes: crítica a cultura e experimentação poética. In: *Revista Galáxia* n.2, p.171-183, 2001.

MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa*. São Paulo: Universidade Mackenzie/EPE PUC-SP/Fapesp, 2000. 1 CD-ROM.

MENEZES, Philadelpho. *4 Achados Construídos*. Arte - Ana Aly. São Paulo: Edição do autor, 1980.

_____. Poesia Intersignos: Do impresso ao sonoro e ao digital. In: *catálogo homônimo*. Paço das Artes, São Paulo, 1998a.

_____. From Visual to Sound Poetry: the technologizing of the word. In: *Revista Face. Pós-Graduação Comunicação e Semiótica PUC-SP*. S1, 1998b. Disponível em: <www.pucsp.br/~cos-puc/face/s1_1998/poesia2.htm>. Acesso em: 3 out. 2014.

_____. Interpoesia: poesia hipermídia interativa. In: DOMINGUES, D. (coord.), 1999/2000, *II Bienal de Arte Visuais do Mercosul*. Julio Le Parc - Arte e Tecnologia. Porto Alegre, RS. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 5 nov. 1999 a 9 jan. 2000. p. 62.

PENA, Brenda Marques. *A Poesia Sonora como expressão da oralidade: História e desdobramentos de uma vanguarda poética*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da UFMG, 2007.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

REIS, Pedro. *Media digitais: novos terrenos para a expansão da textualidade*. Texto Digital. v.8, n.2. p.256-272. UFSC: Florianópolis, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, Nara Cristina; NETO, Henrique Telles. O processo sistêmico e interdisciplinar na arte. In: *Entremeios II/SCIARTS*. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira, Bahia. 20 a 25 nov. 2010.

TOSIN, Giuliano. Aspectos do Panorama Contemporâneo da Poesia Experimental: Tecnologia, Significação, Hipermídia, Interatividade e Autoria. In: *NP 15 - Semiótica da Comunicação*. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da INTERCOM. Rio de Janeiro, 5-9 set. 2005. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1674-1.pdf>. Acesso em: 3 out. 2014.

WIRTH, Uwe. Hypertextuelle Aufpropfung. In: MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph. *Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Wallstein Verlag, 2006.

ARTIGO RECEBIDO EM 10/06/2015 E APROVADO EM 13/08/2015