

CIBERTEXTUALIDADES 03

Conhecimento e(m) Hipermédia

Publicação do CECLICO - Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento

Universidade Fernando Pessoa



ficha técnica

DIRECTOR

Rui Torres

DIRECTOR-ADJUNTO

Pedro Reis

CONSELHO DE REDACÇÃO

**Rui Torres, Pedro Reis, Pedro Barbosa, Jorge Luiz Antonio,
Luís Carlos Petry e Sérgio Bairon**

COMISSÃO DE HONRA

Maria Augusta Babo

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Jean-Pierre Balpe

Université de Paris VIII, França

Jay David Bolter

Georgia Tech, Atlanta, E.U.A.

Phillipe Bootz

Université de Paris VIII, França

Claus Clüver

Indiana University, Bloomington, E.U.A.

José Augusto Mourão

Universidade Nova de Lisboa

Winfried Nöth

Universität Kassel, Alemanha

Manuel Portela

Universidade de Coimbra, Portugal

Lúcia Santaella

PUC-São Paulo, Brasil

Alckmar Luiz dos Santos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alain Vuillemin

Université d'Artois, França

TÍTULO

Revista Cibertextualidades 03 (anual) - 2009

© Universidade Fernando Pessoa

EDIÇÃO

edições UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 | 4249-004 Porto

edicoes@ufp.pt | www.ufp.pt

DESIGN E IMPRESSÃO

Oficina Gráfica da UFP

ACABAMENTOS

Gráficos Reunidos

DEPÓSITO LEGAL

241 161/06

ISSN

1646-4435

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

CIBERTEXTUALIDADES 03

Conhecimento e(m) Hipermédia

Publicação do CECLICO - Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento

Universidade Fernando Pessoa

<http://cibertextualidades.ufp.pt>

org. **Rui Torres** e **Sérgio Bairon**

Flash script poex: A recodificação digital do poema experimental

Manuel Portela¹²

Resumo: Neste artigo analiso as releituras digitais dos poemas experimentais contidas no arquivo digital *PO-EX: Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos*, projecto desenvolvido pelo Centro de Estudos sobre Texto Informático e Ciberliteratura (CETIC) da Universidade Fernando Pessoa (Porto, Portugal). Considero, em particular, a forma como a poética experimental é aplicada e transformada nos processos de remediação electrónica de um conjunto de textos de E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, José-Alberto Marques, Salette Tavares e António Aragão. Ao mesmo tempo em que reconfiguram os textos através de códigos de programação específicos, as recriações digitais revelam a complexa codificação linguística e gráfica da página impressa.

Abstract: In this article I analyze digital re-readings of experimental poems contained in the digital archive *PO-EX: Poesia Experimental Portuguesa - Cadernos e Catálogos [PO-EX: Experimental Portuguese Poetry - Chapbooks and Catalogues]*. This project was developed by the Center for the Study of Informatic Text and Cyberliterature (CETIC) at Fernando Pessoa University (Porto, Portugal). I consider how experimental poetics is applied and transformed in the processes of electronic remediation of visual and concrete texts by E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder, José-Alberto Marques, Salette Tavares and António Aragão. While digital recreations redefine the source texts by means of specific programming codes, they also reveal the complex linguistic and graphical coding of the printed page.

1. O poema como escrita e performance

A poesia experimental dos anos 1960 inflectiu a auto-reflexividade característica da estética modernista no sentido de uma crítica da discursividade com um duplo alcance: como

crítica da discursividade interior ao próprio discurso poético, isto é, a modos de produção discursiva do poético; e como crítica de formas de discursividade social enquanto modos de produção do sujeito e de uma determinada ordem de representações políticas do real. *Experimental*, neste contexto histórico, implica

12 Manuel Portela é Doutorado em Cultura Inglesa (Univ. Coimbra, Portugal) e Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Contacto: mportela@fl.uc.pt [Este artigo foi realizado com apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, Bolsa SFRH/BPD/37860/2007].

operações de crítica da língua realizadas quer através de uma sintaxe e semântica combinatoria, quer por meio da visualização e sonorização do poema. A materialidade gráfica, diagramática e ideogramática de espacialização dos significantes na página, e de tridimensionalização escultórica e plástica constitui-se como recurso poético específico, redefinindo a materialidade e a forma do poema.

A valorização da materialidade acústica, aural, oral e gestual recupera a eventualidade do poema como acontecimento temporal e temporário. Enquanto escrita, a sua visibilidade pressupõe uma voz e um corpo no corpo do poema. Num e noutro conjunto de operações, o texto na página revela-se como mera notação ou registo de uma interpretação poética que tem de produzir-se de novo como performance singular através de um acto concreto de leitura. E este constitui talvez o contributo particular da poética experimental: combinar muitos dos procedimentos modernistas e pós-modernistas – escrita processual, serialismo, aleatoriedade, fragmentação do significante, crítica da transparência referencial da língua, auto-referencialidade do poema, poema como acontecimento sonoro, poema como figuração visual, objectualidade, intermedialidade, presença performativa da leitura no próprio poema – para investigar as condições de produção de sentido, e de sentido poético em particular, na linguagem.

O poema concreto é uma das manifestações específicas da estética experimental dos

anos 1960. O poema concreto pode definir-se como poli-signo auto-referencial que, por meio da auto-semelhança fractal entre forma gráfica e forma semântica, ambiciona encerrar na sua própria materialidade o seu campo de referência. Sob este ponto de vista o poema concreto é a forma linguística do abstraccionismo e do minimalismo nesse desejo de referir a sua própria objectualidade – ainda que os contextos externos das palavras e das formas gráficas, muitas vezes, recolorem os significantes no espaço das interacções sociais de onde foram isolados. Augusto de Campos é certamente o expoente deste procedimento de conceptualização abstracta que estetiza os signos encerrando-os na sensorialidade da sua forma gráfica e tipográfica como se signo e referente pudessem coincidir.

Mas há, evidentemente, outros procedimentos não menos processuais, como os que se manifestam através da colagem aleatória ou dos chamados poemas encontrados. Parte da poesia visual feita com materiais pré-existentes (extraída de jornais, revistas, e de todo o tipo de materiais impressos) funciona com base na tensão entre a significação original e a ressignificação obtida através da recontextualização. Neste tipo de textos, ao contrário dos poemas concretos clássicos em que o texto surge como um microcosmos pretensamente auto-suficiente, os signos conservam a sua contiguidade com os contextos comunicacionais e discursivos de onde provêm. E esta é uma das formas através das quais o discurso é representado dentro do

poema, isto é, como *ready-made* susceptível de reapropriação e reciclagem crítica. Os «Poemas Encontrados» (1964) de António Aragão são exemplares nessa ressignificação operada sobre a linguagem dos cabeçalhos da imprensa periódica.

Duas outras características formais e materiais explicam a naturalidade com que muitos poemas parecem prestar-se a recriações e releituras digitais: a *intermedialidade*, em particular a tripla codificação verbal, visual (que é tipográfica e topográfica) e sonora, que tende a associar a voz e a escrita em formas grafofonéticas; e a *cinematicidade*, isto é, a sugestão de movimento grafémico. Espacialidade e temporalidade são assim incorporadas no poema, propondo uma poética da leitura e da linguagem, através da qual os textos se mostram como produtos dos seus próprios procedimentos gerativos e dos movimentos perceptuais e cognitivos da leitura. O texto é o lugar dos seus próprios efeitos, estruturados numa série de ecos inter-semióticos entre os níveis fonético, sintáctico e semântico da linguagem verbal, por um lado, e a dimensão representacional e não-representacional da escrita, por outro. Os efeitos miméticos e expressivos são deslocados para o interior da linguagem e dos seus códigos e práticas, questionando os modos discursivos de referência ao sujeito e ao mundo. Correlata dessa metatextualidade da escrita, é justamente a tentativa de figuração da materialidade da leitura nos seus movimentos neurológicos e mentais. A consciência dos códigos de leitura e de escri-

ta confere a muitos dos textos experimentais propriedades digitais.

2. O princípio da incerteza hermenêutica

As releituras digitais da poesia experimental e concreta dos anos 1960 e 70 foram, em alguns casos, iniciadas pelos próprios autores, como aconteceu com E. M. de Melo e Castro, na série *Signagens* (1986-89), e com Augusto de Campos, em vários poemas na década de 1980 e na série *clip-poemas* (1999-2000). Nestas versões digitais de textos originalmente feitos sobre papel, os múltiplos percursos de leitura são transformados em sequências de animação, que temporizam o aparecimento e o movimento dos caracteres, actualizando um conjunto de possibilidades combinatórias da constelação ou do algoritmo textual original. O texto expõe-se assim enquanto performance da sua escrita e da sua leitura: uma vez animado, torna-se claro para o/a leitor/a a forma como o movimento das letras-enquanto-escrita reproduz no seu algoritmo próprio as regras combinatórias da linguagem e a forma como o movimento das letras-enquanto-leitura materializa o movimento físico e cognitivo de interpretação da notação verbivocovisual. O/A leitor/a experimenta a materialidade da leitura e a co-dependência entre significação e operações semióticas e hermenêuticas particulares, que desnaturalizam os usos pragmáticos da linguagem. A poética experimental explora a natureza probabilística e estocástica da linguagem para a produção de sentido.

Na leitura dos «Ideogramas» (1962) de E. M. de Melo e Castro¹³, Américo Rodrigues interpreta como notação vocal a disposição gráfica das palavras, combinando a leitura em linha com a leitura em coluna em vários padrões de iteração e variação. O eixo sintagmático da associação sintáctica e o eixo paradigmático da substituição lexical, enquanto propriedades estruturais da linguagem verbal, tornam-se operadores combinatórios das sequências poéticas. Sobre essa combinatória vocal, uma actualização possível dentro das possibilidades codificadas pela espacialização gráfica, Américo Rodrigues insere, livremente, variações de intensidade sonora e variações de ritmo, sugerindo tons, ênfases, intenções e emoções diferentes. Da mesma forma, iterações e reiteraões definem recorrências e padrões construídos pela leitura sobre o conjunto semiótico formado pelos signos escritos e pela sua topografia. A co-dependência entre escrita e leitura fica inequivocamente clara neste exercício: a leitura recodifica a escrita, através dos seus protocolos próprios e da sua realização numa performance única do texto, revelando a significação como um acontecimento singular resultante da leitura enquanto acto material concreto.

É como se a natureza notacional da notação ficasse definida apenas *a posteriori*, quando a interpretação vocal lhe atribui um valor sonoro e emotivo. No caso em que o texto escrito

é constituído apenas por traços negros e espaços em branco, o que Américo Rodrigues faz é encontrar equivalentes vocais, pré-linguísticos, que possam equivaler ao tracejado. A relação entre a extensão relativa do traço e a extensão relativa dos intervalos entre traços funciona como notação livre dos tempos dos sons e das pausas, que são interpretados livremente. Os sons agrupam-se por afinidades articatórias, com variações crescentes ou decrescentes no ritmo respiratório e na projecção sonora. A relação destas variações com as variações gráficas é quase inteiramente arbitrária, já que a sua vocalização tem também uma ordem interna que ressignifica os sinais gráficos, como se o som precedesse e originasse a representação gráfica. Também neste caso, a convencionalidade e a arbitrariedade do sinal escrito depende de um acto de produção e de uma intencionalidade que se produz através do acto de leitura enquanto ocorrência irrepitível de uma vocalização.

A voz reescreve o traço no acto de o ler. E este exercício de Américo Rodrigues revela, no «Ideograma Nº 1» como nos restantes ideogramas da série, a co-dependência entre leitura e escrita: o som, tal como o sentido, funciona num *loop* retroalimentado entre a forma da leitura do texto e a forma da escrita do texto. A interpretação dá sentido à notação e a notação dá sentido à interpretação de um modo sempre assimétrico e inesgotável,

¹³ Todas as releituras digitais aqui comentadas podem ser consultadas em rede, no Portal da PO.EX, em <http://www.po-ex.net> na secção *Releituras*.

que torna a notacionalidade uma função da interpretabilidade e vice-versa. Essa parece ser a particularidade do modo disseminativo de significação da escrita: a presença da ausência do sentido, que tem de ser representificada a cada leitura, só pode ocorrer através da inscrição temporal da voz do intérprete na eventualidade da sua própria interpretação. O registo sonoro, na sua singularidade performativa, é uma ocorrência dessa co-dependência fenomenológica entre escrita e leitura. É como se o algoritmo que determina a estrutura dos elementos do texto permanesse incompleto sem a recombinação própria do acto de leitura.

3. A linguagem como máquina gerativa

Em «A Máquina de Emaranhar Paisagens» (1964), Herberto Helder reescreve o *Génesis* a partir da recombinação de palavras, deste modo sugerindo a co-extensibilidade entre criação do texto e criação do mundo no texto, e mostrando a atracção metafórica como forma de criação do mundo enquanto linguagem. As palavras, nas suas recombinações metafóricas, exibem o maquinismo da linguagem, isto é, a sua capacidade ilimitada de transferência de sentido, cuja produtividade gerativa permite, a partir de um conjunto limitado de elementos permutáveis, evocar toda a metamorfose da criação. A sintaxe transformacional que sustenta as recombinações lexicais é um correlato das variações morfológicas da matéria orgânica do mundo. Revelar o código genético do poema é

revelar também o poema como máquina auto-replicativa, capaz de expandir-se e transmutar-se de acordo com o seu programa de instruções. Na recriação digital deste poema, Pedro Barbosa explicita o algoritmo de emaranhar paisagens, usando o seu gerador automático *Sintext* para recombinar textos dos livros do *Génesis* e do *Apocalipse*, de François Villon, de Dante, de Camões e de Herberto Helder.

Trata-se de formalizar o procedimento usado no texto original e programá-lo mais explicitamente: definidas as estruturas sintácticas das frases e atribuídas às classes de palavras o código das posições nessas estruturas, o processo combinatório pode ser guiado por um algoritmo que escolhe sequencial e aleatoriamente palavras de cada um dos conjuntos e as insere na sequência sintáctica. As atracções metafóricas revelam-se como resultado do processo genético de criação textual, menos dependente da intencionalidade de um sujeito enquanto tal do que da iterabilidade intrínseca à própria linguagem, que, de forma paradoxal, se materializa como criadora da criação que a cria. A propriedade auto-replicativa da vida pode reconhecer-se nessa propriedade gerativa da linguagem. E é justamente este modo de conhecimento crítico da linguagem que decorre do programa anti-expressivo e anti-referencial do poema experimental enquanto maquinismo verbal. O sujeito e o referente surgem como funções da linguagem no seu modo proliferativo de apresentação e representação do real.

A dupla articulação da linguagem explica a sua natureza digital: o código-máquina fonológico permite suster, no nível lexical e morfológico, um sistema de diferenças que origina o sentido. Esta revelação do código-base da língua na sua forma escrita constitui o princípio de composição dos «Homeóstatos» (1967) de José-Alberto Marques: dos grafemas contidos numa única linha, que pode ser a primeira ou a última do texto, e que se repetem nas mesmas posições relativas, surgem outros lexemas e morfemas, que se recombinaem sintáctica e semanticamente. As propriedades auto-replicativas, auto-referenciais e recursivas do código linguístico revelam-se semelhantes às permutações possíveis no código electrónico. Tal como o fonema-grafema, que permite gerar uma infinidade de combinações, também o código-máquina sustenta o nível semântico e sintáctico das linguagens de programação. A geratividade de ambos os códigos é uma das evidências da releitura digital de Rui Torres e Eugenio Tisselli. Através do programa Processing, as letras vão desaparecendo a cada leitura, explicitando a homeostase como equilíbrio dinâmico entre presença de sinal e ausência de sinal. José-Alberto Marques, tal como fez Edwin Morgan em poemas semelhantes, parece querer demonstrar a dupla articulação da linguagem como a forma própria de a língua natural ser digital.

Na versão digital de «Dois fragmentos de uma experiência» (1966), poema de José-Alberto Marques recriado por Rodrigo Melo, a programação consiste em acentuar a

continuidade das linhas, nas quais as letras surgiam sem espaços delimitadores das palavras. A possibilidade de leitura, que dependia da criação de espaços que segmentassem as palavras e reconstituíssem as hierarquias sintácticas das frases, parece ter-se tornado ainda mais difícil nesta tradução digital. As linhas correm em sentidos opostos e com velocidades relativas diferentes, tornando impossível perceber mais do que alguns fragmentos de sentido. A fragmentaridade da experiência original, cuja irrepresentabilidade era mimetizada na continuidade do texto e na dificuldade de decifração causada pela ausência de espaços entre palavras, surge agora transposta para a indecifrabildade causada pelo movimento das letras. A ânsia da experiência e a representação como fragmento é experimentada no movimento do texto e no movimento de leitura de um texto em movimento. O/A leitor/a não só tem dificuldade em isolar as palavras e reconstituir as frases, como também não consegue deixar de sentir o movimento da própria linguagem com a qual tenta produzir sentido.

A recriação de «Mapa do deserto» (1966), de E. M. de Melo e Castro, em versão de Rui Torres, a partir de código Actionscript de Jared Tarbel, sugere igualmente os processos permutacionais das estruturas linguísticas. Cada conjunto de letras permuta com todas as outras do alfabeto até gerar combinações lexicalizadas, isto é, que são reconhecidas como palavras do dicionário. Assim representado, o potencial combinatório da escrita alfabética (tradução gráfica das permutações

fonológicas) permite perceber o código genético da língua e as possibilidades de mutação e transformação capazes de gerar novas palavras. As permutações estão temporizadas e pré-definidas, mas permitem também a intervenção do cursor: clicando sobre uma letra é desencadeada uma nova sequência de permutações, que gera novas letras. A permutação apenas pára quando as letras desaparecem ou quando uma nova sequência lexicalizada se forma, sugerindo que a palavra, isto é, o par significante-significado, é um momento de estabilização temporária do fluxo permutativo inerente ao código linguístico. Replicação e transformação são as duas principais consequências dessa propriedade gerativa, com as sequências a aparecerem e a desaparecerem sucessivamente. Trata-se de cartografar o genoma da língua com a sonda da escrita, no que constitui uma extensão digital de um dos princípios da poética experimental: a co-extensibilidade entre mundo e poema, que produz o real como o real do poema no poema, quer dizer, das formas linguísticas e gráficas que tornam possível o seu modo de existência e de significação.

Em «Edifício» (1962), de E. M. de Melo e Castro, a releitura digital de Rui Torres e Jared Tarbel representa a potencialidade da forma através do potencial da estrutura em construção. A estrutura ideogramática a evocar o betão armado (no original sobre papel) é transformada numa dança de materiais em busca de forma: à semelhança icónica entre estrutura gráfica e referente, característica

do ideograma, a versão digital acrescenta uma imagem das potencialidades estruturais como função de uma combinatória de materiais e de materialidades. Cimento e ferro, papel e caracteres impressos, ecrã electrónico e animação. A tradução animada da disposição estática torna sensorialmente perceptível o movimento de leitura contido no texto original, mas introduzindo uma coalescência entre a materialidade dos materiais que permite experimentar a fluidez e a arbitrariedade da estrutura enquanto construção hipotética. Essa fluidez é também a fluidez permitida pela múltipla reinscrição num mesmo espaço, característica do espaço de escrita electrónico. O edifício da escrita é simulado através do potencial do desenho na manipulação das formas. Tal como noutras animações de poemas experimentais, as decisões de animação vão no sentido de explicitar o processo de escrita como acto vivo de pensamento e como prótese da imaginação.

4. Uma galáxia aleatória e automática de significantes

A dimensão digital da linguagem e da escrita alfabética enquanto dispositivos gerativos sobressai também nas recriações digitais dos «Poemas encontrados» (1964), de António Aragão, realizadas por Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno Ferreira. Enquanto releituras constituem, em simultâneo, uma análise do procedimento de composição implícito no original e uma ocorrência da leitura enquanto procedimento algorítmico de recombinação signica. Os «Poemas encontrados»

(1964), sendo uma leitura, são também uma reescrita segunda de uma escrita primeira, que expõe a natureza social da linguagem nessa reapropriação gráfica e semântica de fragmentos de frases ou de palavras encontradas na imprensa. O texto de António Aragão partia de uma colagem de títulos de jornais que sugeria a infoesfera como espaço social e político de representação colectiva. A colagem aleatória desses títulos parece referir o efeito de alienação que torna estranhos leitor/a e escrita no próprio instante do seu encontro. (Re)encontrar os pedaços de texto como poema é confrontar-se com a materialidade proliferativa da linguagem tal como se manifesta na escrita impressa. É voltar a ver a sua materialidade sígnica fora dos protocolos de leitura dos jornais e do seu modo de produção da agenda colectiva quotidiana. Ao fazê-lo, estes 'poemas encontrados' expõem também o indizível no espaço público da imprensa portuguesa dos anos 1960: a ausência de liberdade política.

As duas releituras digitais daquela obra adoptam estratégias diferenciadas, que acentuam a condição temporal e temporizada da escrita na imprensa periódica. A aleatorização combinatória das letras de imprensa nas páginas periódicas é feita, num dos casos, através da animação em código Actionscript de Jared Tarbel sobre um conjunto de palavras e frases pré-definidas. As diferenças no corpo, estilo e forma das fontes tipográficas, assim como a sua progressiva sobreposição em diferentes áreas do ecrã, com letras brancas em fundo negro, evocam na colagem in-

diferenciada de títulos a colagem original. Em vez de recriar digitalmente as frases e formas originais, aquilo que é recriado é o princípio composicional e processual de combinação aleatória de um conjunto pré-definido de palavras e frases. Já no segundo exemplo, ao código Actionscript de Jared Tarbel, acrescenta-se a programação PHP de Nuno F. Ferreira e a alimentação RSS em tempo real a partir das edições em linha dos jornais *Público* (Portugal), *Folha de São Paulo* (Brasil), *New York Times* (E.U.A.), *Expresso* (Portugal) e *La Vanguardia* (Espanha), além do agregador de notícias *Google News Brasil*.

O princípio combinatório de colagem de cabeçalhos de jornais é aplicado à imprensa em linha da actualidade, usando a ferramenta RSS e a linguagem das páginas web para construir um mecanismo de colagem digital em tempo real capaz de produzir poemas através desse procedimento algorítmico. Descarnado do conteúdo histórico e da referência histórica particular da colagem original, a recodificação digital produz uma descontextualização e uma quebra das cadeias de sentido entre texto e contexto, efeitos equivalentes aos que ocorrem no original. Aliás, esse constitui mesmo um dos efeitos principais da colagem de António Aragão: as frases e referências originais são abolidas ou persistem apenas como um eco, já que foram quebrados os marcadores de coesão e de coerência discursiva que garantiam a sua função pragmática no contexto de origem. O seu vazio significante, isto é, o seu potencial de sentido é materializado na rede arbitrária

de relações entre palavras e fragmentos de frases, que se sobrepõem e se repetem em várias escalas e em vários pontos do ecrã, formando nuvens estatísticas de ocorrências.

Uma vez corrido todo o programa, a disposição final evoca a mancha gráfica dos «Poemas encontrados» (1964) de António Aragão. O/A leitor/a pôde entretanto observar a formação da constelação de fragmentos de notícias, num processo automático que revela a aleatoriedade e o automatismo da combinação final, resultado contingente e temporário da iteração do código do programa num momento particular sobre um *corpus* textual também particular. Mais ainda do que no texto de António Aragão, o sentido surge como um acidente da leitura e dos seus processos de preencher espaços e elipses, estabelecendo ligações ao mesmo tempo singulares e padronizadas. Estas ligações perderam no entanto toda a hierarquia característica do jornal ou do poema, isto é, toda a função de produzir coerência e coesão discursiva, surgindo antes como fios semânticos descarnados e como aflorações caóticas da proliferação da escrita num mundo saturado de letras. O negro do fundo representa esse negativo de onde emerge uma galáxia quase ilegível de significantes, que reconstela algoritmicamente o processo de colagem analógica do original, fazendo do procedimento gerativo o próprio sentido do texto.

Esta constitui, de resto, uma materialização da natureza distribuída e reticular da

materialidade digital: os fragmentos que compõem o texto, como os endereços dos ficheiros nos circuitos computacionais, têm de ser transferidos a partir de múltiplos servidores e reconstituírem-se de acordo com as propriedades do hardware e do software da máquina onde se apresentam. O processo de alimentação a partir de sítios de notícias, sobredeterminado pelo código que gera a distribuição gráfica dos fragmentos textuais recebidos, remete também para a materialidade distribuída da reprodução electrónica enquanto máquina de encontrar poemas. A natureza semi-determinada da disposição gráfica final, que pode ser impressa, faz desta segunda versão digital do poema de António Aragão uma obra ergódica e interactiva, isto é, uma obra cuja instanciação final depende de uma intervenção do/a leitor/a, que é singular e temporária. Como acontece noutras obras digitais, a introdução da temporalidade na escrita é feita a dois níveis em simultâneo: como temporização pré-definida pelo código-fonte e como temporalidade dos actos de leitura. O tempo da escrita e o tempo da leitura ganham expressão material na animação e na interacção com essa animação mediada pelo cursor do rato.

O motor textual torna possível ao/à leitor/a observar o processo combinatório que gera o texto e perceber a vinculação deste processo aos automatismos das ferramentas da escrita electrónica. E esta talvez seja uma das diferenças fundamentais entre o original de Aragão e a sua recriação digital: no primeiro, a associação aleatória de palavras e expressões

encontradas na imprensa contém, apesar de tudo, a marca da historicidade particular do acto do sujeito que as «encontrou»; no segundo, a associação aleatória é gerada por um procedimento programado, cuja historicidade parece alheia ao sujeito humano que activa a sua geração, como se o texto se constituísse, apesar de tudo, de uma forma independente da sua participação. E este constitui, com efeito, um dos aspectos difíceis de conceptualizar no que diz respeito à fenomenologia da hipermediação electrónica: a natureza semi-automática da geração de texto, ainda que sujeita a decisões que condicionem o seu desenrolar, parece oferecer o texto como espectáculo cinético, desligado da sua remediação interpretativa pelo/a leitor/a. Enquanto reflexão sobre a natureza da escrita e da leitura, o poema experimental localizou a disseminação do sentido na relação entre intervenção semiótica e intervenção hermenêutica, chamando a atenção para a visualidade e topograficidade como marcadores textuais, e portanto como instruções de leitura particulares. Neste aspecto, a recriação digital parece, por vezes, afastar-se de uma poética da leitura característica dos textos ideogramáticos e dos textos contendo colagens e montagens aleatórias, uma vez que a automatização diminui por vezes a auto-consciência da leitura.

5. A reescrita cinética do poema visual

A utilização das propriedades cinéticas da escrita electrónica para operações de releitura e reescrita de poemas experimentais torna

visíveis as operações do código de programação sobre o código gráfico que configura a linguagem do poema visual e do poema concreto. Na remediação electrónica da página impressa, a recriação digital dos marcadores gráficos consiste geralmente em projectar sobre o poema constelado uma sequência de movimentos, anteriores ou posteriores àquelles que o texto impresso configura. O original parece assim desdobrar-se num *storyboard* para animação, que actualiza em determinadas sequências de apresentação os múltiplos percursos de leitura possibilitados por um campo espacializado de significantes, que o olhar pode percorrer de ponto em ponto, seguindo os diversos movimentos sugeridos pela distribuição radial de letras e palavras. O potencial hermenêutico do texto original, isto é, as possibilidades interpretativas decorrentes da multiplicação de percursos de leitura num espaço topológico, é convertido, graças à animação, num novo conjunto semiótico.

Esta reconversão do hermenêutico em semiótico pressupõe a conversão de um acto de leitura (por exemplo, um percurso dos olhos que liga certas letras ou palavras) num acto de escrita (a apresentação explícita dessa ligação como propriedade cinética de uma sequência animada). Esta reescrita, por seu turno, depende ainda de uma tradução intersemiótica, que implica, entre outras coisas, a aplicação de operações características do código cinematográfico (definição de ponto de vista, combinações de planos, campo/contracampo, *travellings*, etc.) ao código gráfico original. Frequentemente, esta

revisualização do texto visual implica ainda a passagem de uma representação no plano da folha para uma representação no espaço do ecrã. A bidimensionalidade da escrita impressa dá lugar à tridimensionalidade da escrita electrónica, acrescentando aos eixos *x* e *y* da folha de papel o eixo *z* da terceira dimensão no espaço electrónico. Neste processo de transcodificação do poema experimental é o próprio espaço electrónico que surge como o laboratório das formas que o papel libertou. Certas operações de auto-referência e de auto-semelhança podem agora ser trabalhadas com referência ao novo meio.

Vejamos, por último, as recriações digitais de «Transparência/Oblivion» (1964), de E. M. de Melo e Castro, por Rodrigo Melo; de «Hipopótamos» (1964), de Herberto Helder, por Rodrigo Melo; de «Poemas em efe» (1964), de Salette Tavares, por Rodrigo Melo e Pedro Reis; e de «Algarismos Alfinete» (1964), de Salette Tavares, por Rui Torres e Jared Tarbel. Em «Transparência/Oblivion» (1964), de E. M. de Melo e Castro, o procedimento consiste em construir uma narrativa cinética, da qual o texto visual original surja como uma espécie de versão comprimida. As letras começam por se dispor de acordo com os eixos da versão em papel, mas excedem essa disposição, acumulando-se de forma a sugerirem a rápida expansão explosiva e o conseqüente estilhaço da matéria da linguagem. A frase «a pax evita a explosão», que no original segue uma distribuição paralela aos eixos das letras restantes, é transformada no culminar da seqüência, oferecendo de forma explícita

a mensagem pacifista como fecho textual. A sequencialização narrativa de elementos que surgem simultaneamente na disposição espacial no plano da página impressa é, em algumas das recriações digitais de poemas visuais impressos, um factor de redução da complexidade diagramática do original.

Esta redução das possibilidades combinatórias funciona, de certo modo, como um lance hermenêutico que realiza sobre o complexo conjunto de signos verbais e visuais um acto de interpretação singular. Daí que se apresentem também como releituras: em muitos casos, são de facto exercícios de interpretação electrónica aplicada a um texto escrito. Ou seja, o que vemos no ecrã não é apenas o potencial das ferramentas electrónicas como novo modo de escrita, mas igualmente a revelação que essas ferramentas permitem fazer sobre os modos de a visualidade da linguagem escrita e dos códigos bibliográficos produzirem sentido. A recriação de «Hipopótamos» (1964), de Herberto Helder, transfere para o cursor do rato – que permite abrandar ou acelerar e afastar ou aproximar os círculos de texto – parte do exercício de separação das letras necessário para ler o texto original. Trata-se de um procedimento frequente na reescrita digital de poemas visuais impressos: o movimento físico da leitura é transferido para o movimento do próprio texto e o cursor realiza parte do trabalho do olhar ao intervir sobre os conjuntos de signos de forma a torná-los legíveis. O movimento da escrita e o movimento da leitura surgem como movimentos correlatos e co-dependentes.

Nos poemas originais de Salette Tavares, a disposição das listas de palavras é feita em colunas: com vários sentidos de leitura, e várias fontes, estilos e corpos tipográficos nos «Poemas em efe»; e com dois sentidos de leitura, e uma única fonte e corpo tipográfico, em «Algarismos Alfinete». Na versão digital de «Poemas em efe» (1964), de Salette Tavares, o movimento das palavras começadas por efe é realizado em eixos diagonais, com velocidades relativas diferentes, originando múltiplos padrões de sobreposição e de movimento, que sugerem as atrações fónicas e semânticas das combinações originais. A contiguidade tipográfica entre grupos de palavras distribuídas segundo eixos verticais e horizontais, que formam subconjuntos diferenciados no texto original, é transformada numa contiguidade reticular e radial, que, graças ao movimento, permite aumentar as relações de contiguidade de cada elemento com os restantes elementos do conjunto. A leitura deste texto digital reflectiria a recombinação aleatória das palavras, obrigando o/a leitor/a a fixar-se aleatoriamente também num dos elementos. Perdendo embora algo do jogo com a materialidade gráfica da letra *efe* do *layout* original, a recriação traz para primeiro plano a materialidade digital: o cinema das palavras no ecrã como equivalente semiótico da topograficidade da disposição estática impressa.

Na versão digital de «Algarismos Alfinete» (1964), de Salette Tavares, as palavras originais foram reconsteladas radialmente de um modo que sugere as três dimensões,

através das diferenças relativas no corpo e na tonalidade dos caracteres, com as palavras a sobreporem-se em quatro ou cinco planos sucessivos. As palavras estão pré-programadas para aumentarem de dimensão e se deslocarem continuamente no espaço em direcção ao primeiro plano da imagem até ficarem fora do enquadramento. A este efeito cinético e cinematográfico, junta-se a possibilidade de o/a leitor/a clicar numa das palavras, que automaticamente se desloca para a zona central da imagem, deslocando com ela a restante constelação. Ambos os efeitos (a distribuição radial tridimensional e a reconfiguração da posição relativa da constelação quando um dos elementos é trazido para o centro) realizam de forma perceptualmente mais poderosa um dos efeitos do original: a percepção da coexistência das palavras numa rede de afinidades fonéticas e lexicais, sinalizada pela sua origem comum. Se na leitura impressa os olhos se movem entre cada uma das palavras apagando momentaneamente as outras, na leitura digital a co-presença da rede de palavras consteladas mantém-se, mesmo quando o olhar se desloca para a palavra que funciona temporariamente como foco central de leitura. O movimento do texto activa a visão periférica e não permite ao olhar isolar a palavra em que por instantes se fixa. Isto significa que o efeito de desierarquização, que apresentava as palavras como uma partitura léxico-musical, presente no original, é acentuado nesta animação, em que cada palavra surge como um elo de uma teia de linguagem sem centro, simultaneamente descentrada e recentrável. Primeiros e

últimos planos podem trocar de posição num *loop* sem princípio nem fim.

6. Coda-ex

Aquilo que as recriações digitais da *PO-EX* parecem tornar claro é que a libertação do poema do papel e do livro (caderno, catálogo, etc.), isto é, da codificação bibliográfica, não serve tanto para revelar as limitações da página impressa como para demonstrar a espantosa complexidade da sua topologia e dos efeitos semióticos e hermenêuticos dessa topologia. De tal forma que certas recriações digitais ficam aquém do potencial de significação contido no texto de papel, contribuindo para desfazer a falsa dicotomia entre linearidade de um meio e a multilinearidade de outro meio. Enquanto crítica dos códigos poéticos, o poema experimental procurava justamente conhecer a materialidade específica da mediação gráfica e da mediação linguística, isto é, dos meios através dos quais a significação se tornava possível no corpo do poema. Enquanto tecnologia de escrita e de leitura, os instrumentos electrónicos alargam essa investigação através da auto-consciência dos efeitos semânticos dos seus modos particulares de mediação.

Na recriação digital de poemas visuais podemos ver a relação entre uma função de releitura dos originais, que revela a complexidade do código-fonte gráfico na página, e uma função de reescrita, que explora o potencial do código-fonte computacional. Se há propriedades que se podem considerar

directamente derivadas do primeiro, outras constituem operações formais específicas da digitalidade. Na dialéctica daquela relação fica claro o valor prospectivo do poema experimental como antecipação de uma nova tecnologia de escrita. Por outras palavras, não é apenas a tecnologia digital que permite reler os textos experimentais: os textos experimentais ajudam também a pensar a especificidade da mediação digital na sua intrínseca intermedialidade. A obra digital «Concretus» (2002), de Tiago Gomez Rodrigues, constitui uma das melhores demonstrações da digitabilidade do poema concreto, isto é, da relação profunda entre os códigos computacionais e os códigos da página impressa, que permite reconhecer na recriação digital uma extensão da máquina da escrita e da imprensa, e da complexidade do acto de leitura.

A experimentação com os códigos de escrita e de leitura, que caracteriza o poema experimental dos anos 60, e a experimentação com uma nova tecnologia de escrita e de leitura, característica da literatura electrónica dos últimos anos, ocorrem num contexto de reconceptualização desconstrucionista da escrita e da leitura, para a qual ambas as práticas poéticas contribuem. Mais do que mero repositório, o arquivo digital *PO-EX: Poesia Experimental Portuguesa Cadernos e Catálogos* deve ser entendido como parte do processo em curso de investigação das experiências e códigos da significação. Esta recriação digital da poética experimental é um contributo assinalável para esse processo.

Referências

I. Edições digitais

Poesia Experimental, 1º Caderno Antológico.

Organizado por António Aragão e Herberto Helder. Lisboa, A. Aragão, 1964. 90 p. : il., 30 cm., (Cadernos de hoje ; 4). Inclui separata «Romance de iza mor fismo e poema fragmentário», de António Aragão.

Poesia Experimental, 2º Caderno Antológico.

Organização de António Aragão, E. M. de Melo e Castro, Herberto Helder. Lisboa, A. Aragão, 1966. [13] cadernos. : il., 30 cm., (Cadernos de hoje ; 4). Inclui separata «MÚSICA E NOTAÇÃO», de Jorge Peixinho

Hidra 1, Org. E. M. de Melo e Castro, Porto, ECMA, 1966, 72 [1] p. : il., 35,5 cm.

Hidra 2, Org. E. M. de Melo e Castro. Lisboa, Quadrante, 1969. 10 p. : il, 35,5. Publicação inclui objectos reais que funcionam como «poema-objecto» (carteira de fósforos, balão, folhas de exercícios em stencil, desdobráveis e envelope).

Operação 1. Org. E. M. de Melo e Castro.

Lisboa, A. Aragão [et al.], 1967. 25 f. em capa própria : il.; 51,5 cm. Contém - cartazes/ António Aragão; Alfabeto Estrutural/ Ana Hatherly; 10 sintagmas/ E. M. de Melo e Castro; 9 homeóstatos/ José-Alberto Marques; 4 epithalamia/ Pedro Xisto

Visopoemas, catálogo da exposição; Lisboa, [s.n.], 1965. Galeria Divulgação, Lisboa, inaugurada a 2/1/1965, com a colaboração de A. Aragão, E. M. de Melo e Castro, H. Helder, Barahona da Fonseca e Salette Tavares. «Concerto e Audição Pictórica» foi um espectáculo

realizado na sala de exposições da Galeria a 7/1/1965, com participação de Jorge Peixinho e Mário Falcão.

Suplemento do Jornal do Fundão - Número especial de Artes Letras, E. M. de Melo e Castro, Lisboa, s.n., 1966, 4 p.

II. Recriações digitais

«**Poemas Encontrados**» (António Aragão).

Recriação de Rui Torres, Jared Tarbel e Nuno Ferreira.

«**Dois Fragmentos de uma Experiência**»

(José-Alberto Marques). Recriação de Rodrigo Melo.

«**Mapa do Deserto**» (E.M. de Melo e Castro).

Recriação de Rui Torres e Jared Tarbel.

«**Transparência/Oblivion**» (E.M. de Melo e Castro).

Recriação de Rodrigo Melo e Pedro Reis.

«**Hipopótamos**» (Herberto Helder). Recriação de Rodrigo Melo (Continuum).

«**Edifício**» (E. M. de Melo e Castro). Recriação de Rui Torres e Jared Tarbel.

«**Algarismos Alfinete**» (Salette Tavares).

Recriação de Rui Torres e Jared Tarbel.

«**Poemas em efe**» (Salette Tavares). Recriação de Rodrigo Melo (Ferrugem).

«**Ideogramas**» (E. M. de Melo e Castro). Leitura de Américo Rodrigues.

«**A Máquina de Emaranhar Paisagens**»

(Herberto Helder). Versão do Sintext, motor de geração automática de texto da autoria de Pedro Barbosa, a partir de código de Abílio Cavalheiro.

«**Homeóstato**» (José-Alberto Marques). Ver-

são realizada por Rui Torres e Eugenio Tisselli usando Processing.

«**Concretus**», de Tiago Gomez Rodrigues (a partir dos ideogramas «Tontura», de E. M. de Melo e Castro, «Aranha», de Salette Tavares, e «Cascata», «Cubo» e «Esfera», de Tiago Gomez Rodrigues).