

A POESIA DIGITAL: REFLEXÕES SOBRE O SEU ESPAÇO DE ESCRITA

Kátia Caroline de MATIA¹

Introdução

No contexto cultural das novas tecnologias, a visualidade, o som, o movimento, o hipertexto são elementos significativos, e esses elementos passam a ser utilizados na produção de novas textualidades. O campo teórico da literatura, antes preocupado somente com a materialidade verbal, passa agora a se preocupar com essas multimodalidades e suas relações com o verbal. Um novo olhar teórico tem emergido nesse sentido para dar conta da abrangência das produções multimodais, trata-se da teoria de multiletramentos (*multiliteracies* - COPE E KALANTZIS, 2000; KRESS, 2003, 2010; KRESS; van LEEUWEN, 2001).

As novas produções literárias no ciberespaço, a partir das materialidades que se apresentam, lançam mão dos diversos modos semióticos. Neste artigo abordaremos a poesia digital, um tipo de poesia que utiliza modos além do verbal, e os multiletramentos que são requisitados de seus receptores na produção de significados. Esses multiletramentos referem-se às práticas de leitura ou aos modos de leitura suscitados pela poesia digital, uma vez que esta se constrói a partir da relação entre o verbal e seus estratos composicionais já conhecidos pela tradição e os elementos visuais, sonoros, cinéticos e hipertextuais característicos de um novo espaço de escrita que a configura: a tela do computador conectado à *internet*.

Novas textualidades multimodais e ciberculturais

A “era tecnológica”, denominada cibercultura, altera o sistema cultural do universo tipográfico da *Galáxia de Gutenberg*, não somente em termos de uma escrita computadorizada em que tudo se converte em *bits* na tela, mas, em termos culturais, antropológicos. Conforme Postman (1992, p.20), as novas tecnologias alteram a estrutura de nossos interesses: “as coisas sobre as quais pensamos. Alteram o caráter de

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).
E-mail: katiacarolinematia@gmail.com.

nossos símbolos: as coisas com que pensamos. E alteram a natureza da comunidade: a arena na qual os pensamentos se desenvolvem”. Ao alterar o caráter simbólico, conforme o pensamento de Neil Postman, as novas tecnologias subvertem as formas estéticas.

A tecnologia altera o que Bolter chamou de *espaços da escrita*, ou seja, “o campo físico e visual definido por uma determinada tecnologia de escrita” (BOLTER, 1991 apud SOARES, 2010, p.3). Os espaços da escrita ao serem alterados modificam inúmeras relações/configurações dos usos da escrita e dos modos de produção de textualidades. Conforme Soares (2002), inicialmente, o espaço da escrita pode alterar o próprio traço ou sistema da escrita: a pedra como espaço de escrita levou aos hieróglifos egípcios, mas o advento do papiro, um novo espaço de escrita, leva a uma escrita mais cursiva que migra para o espaço do papel. Com o advento da imprensa, o traço da escrita se padroniza por meio das fontes criadas pelos impressores e que se propagaram para o universo digital.

O espaço da escrita condiciona também a criação de gêneros e seus usos, pois como lembra Soares (2002), a escrita na argila e na pedra não comportava gêneros longos, tais como narrativas, além de condicionarem um consumo público apenas, pois não podiam ser transportadas ou lidas em ambientes privados devido à sua dimensão. O códice, por sua vez, ampliou a gama de possibilidades de criação textual, levando à criação de vários gêneros (inclusive alguns muito longos como romances) além de propiciar uma maior mobilidade dos textos, permitindo a leitura por uma gama muito maior de leitores e a um consumo mais privado. Ao incluir a tela do computador como espaço de escrita, as possibilidades de criação textual são, certamente, expandidas uma vez que tais textos podem abarcar inúmeros sistemas semióticos, além do verbal escrito (tais como movimentos, som, cores, imagens, etc.), levando a possibilidades infinitas de criação. Ao ser produzido no universo digital, os textos criados neste espaço de escrita podem migrar facilmente para a cibercultura, ou seja, para a interconexão mundial de computadores, tornando sua recepção possível a um contingente inimaginável de leitores.

Outras relações alteradas com a mudança do espaço da escrita são aquelas existentes entre escritor e texto e leitor e texto. Soares (2002) nota que o texto nas páginas do códice possui limites físicos e linguísticos bem definidos, de modo que tanto

a leitura quanto a escrita podem ser controladas pelo autor e pelo leitor: o texto no códice possui um começo, um meio e um fim, com divisões em partes (capítulos, sessões, índice, sumário, etc.) que podem ser consultadas, relidas, retomadas, podem-se localizar trechos específicos e destacá-los materialmente. Após sua publicação, o autor consegue fazer alterações apenas por meio de mecanismos complexos que implicarão em nova publicação de forma que o texto escrito tende a uma estabilidade. O texto no objeto livro é lido sempre em um mesmo sentido – da esquerda para direita e de cima para baixo, página após página, apresentando uma linearidade em seu processo de leitura. Regina Zilberman aponta para este fato:

O livro, enquanto objeto material, contudo, não se restringe ao estado de peça indiferente, soma de papel, tinta e cola. A adoção dessa forma na posição de suporte da escrita prescreveu determinados modos de leitura: no Ocidente, onde se expandiu em escala industrial desde o século XV, incrementando-se a produção, depois do século XIX, obriga a que se leia da esquerda para a direita, de cima para baixo e sempre para a frente (2001, p.107).

Na tela do computador, o espaço da escrita hipertextual permite ao leitor uma leitura mais livre, multilinear, multisequencial, já que permite acionar *links* que podem compor inúmeras ordens ou sequências de leitura. Diferentemente do texto no papel, cuja unidade é a página e cuja numeração estabelece uma ordem de leitura, o hipertexto não tem início ou fim, pois o leitor pode lhe dar a dimensão que quiser ao permitir sempre a abertura de novas páginas.

Em *A aventura do livro: do leitor ao navegador*, Chartier (1999) reflete sobre a história da leitura para esclarecer seu pensamento sobre a leitura do texto eletrônico, uma vez que este provoca, inevitavelmente, novas maneiras de ler, novas relações com a escrita, novas técnicas intelectuais:

Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram a compreensão (CHARTIER, 1999, p.77).

Desse modo, tanto leitor como autor podem recorrer a este sistema de “apresentação do texto” no contexto digital e os seus possíveis usos. Ao mesmo tempo, os autores, diferentemente do texto impresso, podem alterar a qualquer hora os conteúdos de seus textos, pois eles podem ser publicados (exposto ao público) sem a

necessidade dos aportes necessários à publicação impressa (editores, prensas, editores, etc.). Além disso, podem incorporar a seus textos outros sistemas semióticos compatíveis com os meios digitais e incompatíveis com a folha de papel, tais como os sons e os movimentos, fazendo uso de multimodalidades.

Nesse contexto, o que se observa é que as novas tecnologias estão possibilitando letramentos que ampliam os usos da escrita, antes compreendida apenas como aquela veiculada por meio do impresso. Entendemos o conceito de *letramento* como todas as situações em que se usa a escrita (leitura e escrita). Conforme Kleiman (2004, p.19), “podemos definir hoje o letramento como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos”. Se o letramento abarca inúmeros usos, tecnologias e contextos, como afirma a autora, ler e escrever são também práticas de letramento realizadas na tela de computadores que se interconectam a outros computadores, ligando usuários socialmente e geograficamente diferentes, mas que estabelecem entre si vínculos de natureza variada.

A revolução das técnicas de informação e das mídias transforma toda a informação, seja ela visual, sonora, textual, em uma linguagem universal, e altera as maneiras de produção, armazenamento, distribuição e recepção dos produtos culturais, ao passo que, novas formas de arte emergem a partir da cibercultura. Novas tecnologias de escrita e de leitura podem levar à criação de novos gêneros, ou seja, podem levar a novas possibilidades de produção de sentidos, que utilizam diversas modalidades. Por isso, surge da necessidade de um novo olhar teórico sobre os multimeios e as novas textualidades que emergem nesse contexto.

Esse novo olhar tem se direcionado aos estudos da denominada pedagogia de multiletramentos ou *multiliteracies* (COPE E KALANTZIS, 2000; KRESS, 2003, 2010; KRESS; van LEEUWEN, 2001). Segundo Cope (2000), o termo *multiletramento* enfatiza duas mudanças importantes: a primeira é o crescimento da importância dada à diversidade linguística e cultural, isto é, em um mundo globalizado precisamos negociar diferenças todos os dias; e a segunda mudança é influência das linguagens das novas tecnologias que propiciam que o significado seja produzido a partir de modos variados (multimodais ou multimidiáticos) – escrita, imagens, sons, movimento.

Uma teoria que lida com multimodalidade está ligada à necessidade de uma (re) definição do conceito de *texto*, considerando que ainda estamos presos ao modo da escrita e à mídia livro (o impresso de forma geral). Derrida (1971), demonstrou que o *logos*, enquanto determinação metafísica da verdade é inseparável da *phone*, substância fônica. No entanto, durante séculos, a visão logocêntrica da escrita permaneceu e ainda permanece. Os modos semióticos como a imagem, ainda são considerados apenas como “suportes ilustrativos da coisa real” (KRESS, 1993, p.3). Pensar a noção de texto diante de uma teoria multimodal é perceber o que não era evidente antes da era da informação e das mudanças comunicacionais, e considerar nessa noção os “locais de aparecimento” dos textos, tanto sobre a página quanto na tela e nas mudanças teóricas que dela decorrem.

Kress (2003) afirma que a mudança teórica ocorre da linguística para a semiótica, a mudança de uma teoria que lida somente com a linguagem (verbal) para uma teoria que pode lidar muito bem com o gesto, a fala, a imagem, a escrita, os objetos em 3D, cores, músicas, dentre outros. O autor parte do princípio de que todos os textos são multimodais e que nenhum texto pode existir em apenas um modo, embora uma modalidade entre as demais possa dominar. Cope & Kalantzis (2000, p.211) afirmam que o significado multimodal não é mais que outros modos de significado atuando juntos, os sentidos estão interligados: gestos com visão, com linguagem verbal, em forma de áudio, num espaço.

A linguagem verbal por si só não dá acesso à mensagem multimodal. É nesse sentido que Kress (2003, p.35) chama atenção para a função da co-presença de outros modos, e faz os seguintes questionamentos: eles (os modos) são complementares, marginais ou desempenham um papel ativo? E se esses modos desempenham um papel diferente entre si, isso se dá pela sua construção, pelas suas funções?

Esses questionamentos revelam a complexidade em lidar com os diversos modos semióticos diversos do verbal. Segundo Lemke (2010, p.15), “os significados em outras mídias não são fixos e aditivos (o significado da palavra mais o significado da imagem), mas sim multiplicativos (o significado da palavra se modifica através do contexto imagético e o significado da imagem se modifica pelo contexto textual)”. É nesse sentido que as novas textualidades produzidas no ciberespaço de maneira multimodal devem ser consideradas.

O ciberespaço abre, conforme Santaella (2003, p. 176), “novos territórios da sensoridade e sensibilidade”. É um espaço em que as produções artísticas, literárias encontram suas novas formas de apresentação, de produção e de leitura. Segundo Antonio (s.d.), a compreensão das produções literárias na cibercultura só é possível “se tivermos como parâmetros de análise dos procedimentos que as suas dimensões nos mostram: artísticas (visual, cinética e sonora) e computacionais (meios digitais, hipertextualidade, interatividade, processo interativo e hipermedialidade)”, de modo que:

novos critérios de literariedade devem ser redefinidos e não mais centrados apenas na capacidade de estranhamento da linguagem verbal, como advogam os Formalistas Russos, e sim no diálogo entre as diferentes linguagens, pois a literatura deixa de ser linguagem verbal e amplia seus horizontes, suas delimitações, para tornar-se texto verbal, sonoro, visual, audiovisual, digital, em outro contexto (ANTONIO, s. d).

A poesia digital se configura como uma forma multimodal de produção literária no ciberespaço, conforme tratamos a seguir.

A poesia digital e seus elementos composicionais

A poesia digital é um tipo de produção poética que não pode ocorrer no suporte impresso, pois necessita do computador e da *internet* tanto para sua produção quanto para a sua leitura, por utilizar HTML (*HyperText Markup Language, Linguagem de Marcação de Hipertexto*) e por se produzida por meio de softwares com extensão em *Flash* (.swf- *Shockwave Flash File*). É uma produção que apresenta elementos hipertextuais eletrônicos e lança mão da palavra, da imagem, do som e das relações de interatividade com o leitor. A poesia digital surge num contexto em que se agregam vários sistemas semióticos e que, embora pareça algo novo, muitas formas de produção poética anteriores já experimentavam tecer significados para além do nível semântico da linguagem, explorando as técnicas e os materiais disponíveis, de modo que a poesia ao lidar com elementos não-verbais, com a visualidade, com a plasticidade da palavra não é exclusividade do novo contexto cibercultural.

Os “ismos” do século XIX que resultaram em diversas tentativas de unir a poesia a outras artes, especialmente as visuais, foram motivados pelas descobertas científicas e

pelas novidades tecnológicas. Sob a influência das vanguardas, a Poesia Concreta vê a linguagem como “qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, o modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referentes (semântica) por algum intérprete (pragmática)” (PINTO; PIGNATARI,1975, p. 159). E a palavra passa a ser palavra-objeto:

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

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

Décio Pignatari (1981), poeta concretista, afirma ser possível dizer que a função poética da linguagem se realiza na projeção do ícone sobre o símbolo, dos signos não-verbais sobre o código verbal. Desse modo, o ícone ou figura não é só entendido como operador semântico, gramatical ou morfogênico, mas também é operador visual. É o que defende o poeta e pesquisador uruguaio, Clemente Padin (1996). Segundo ele, há dificuldades metodológicas de análise quando se trata do nível gráfico, uma vez que as criações poéticas, especialmente as experimentais, passam a investir em outros significantes, como a cor, a disposição das palavras na página, a tipografia, entre outras características, o que impede de serem analisados a partir das características poéticas conhecidas pela tradição. Padin (1996) defende o *operador visual* da poesia que funciona, segundo ele, assim como os recursos da poesia tradicional como a pausa ou o silêncio entre os versos, ou a musicalidade, ou a alternância de rimas e aliterações, dentre os outros elementos, que integram o operador fônico da poesia. O pesquisador exemplifica com o seguinte poema visual do poeta uruguaio Jorge Caraballo, produzido durante a ditadura em seu país na década de 70, que aqui retomamos:

P A T R I A

P A T R I A

P A R I A
┣

Figura 1. Poema visual de Jorge Caraballo (PADIN, 1996).

O operador semântico atua entre a oposição das palavras PATRIA e PARIA. A primeira tanto com o sentido de nação quanto de filiação (*patriam* do latim) e, Paria no sentido de exilado, desprezado, fora da escala social. Mas, é na composição visual que o sentido se constrói ao nível do paralelismo fônico com a perda da letra T, que se torna ícone. Do código linguístico há a passagem para o código visual, no caso, o *operador visual*, que pode ser entendido como o exilamento do indivíduo, representado pela própria letra T, e que não por acaso, tem a forma de uma cruz, simbolizando, talvez, a morte ou anulação dos indivíduos.

Considerando a estrutura do poema visual de Jorge Caraballo, dentre outros tantos poemas visuais, cabe questionar de que forma emerge a significação: esta surge da significação das palavras ou da disposição visual? Há uma hierarquia ou uma simultaneidade dos elementos? Em que medida ambos os aspectos se relacionam na produção de sentido? E em se tratando da poesia digital que herda essa plasticidade sonora, visual e semântica da palavra, defendida pela poesia concreta e pela poesia experimental, qual é a relação entre os elementos verbais e não-verbais?

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

simbólico a ser utilizado na poesia digital, passando a concorrer com outros sistemas semióticos, tais como: a imagem, o som, o movimento e a interatividade.

Vejamos o poema digital “Navio”. Segue uma imagem capturada do poema:

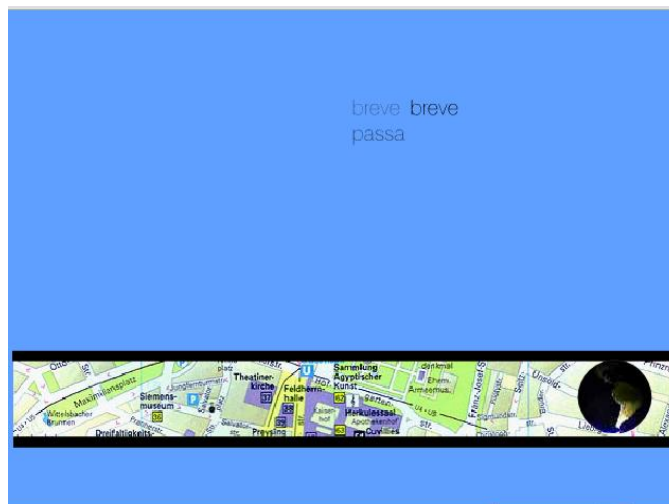


Figura 2. Imagem capturada do *ciberpoema Navio*, disponível em:
<http://www.ciberpoesia.com.br/ciber_navio.htm>

O ciberpoema tem início com um fundo preto e um globo terrestre girando rapidamente. O leitor deve clicar no globo e no fundo azul que se abre para iniciar a leitura do texto verbal. Na parte inferior da tela há uma faixa à altura do globo que continua girando numa velocidade muito rápida em relação à velocidade real do globo terrestre, indicando a passagem breve dos dias ou a rapidez da existência num mundo que abole distâncias geográficas e temporais, tal como é o mundo contemporâneo. As imagens que passam nesta faixa são altamente significativas. Há imagens com a localização de cidades, mapas com indicação rodoviária, imagens de satélite mais aproximadas e mais distantes, mapas físicos visualizados por satélite que indicam o relevo e a temperatura da superfície, e há também imagens microscópicas, visualizadas por microscópios eletrônicos. Cada imagem é alternada com a passagem de “um rolo de fumaça”, que poderiam ser nuvens que rapidamente tomam forma e se desfazem. A produção de imagens dessa natureza é possível apenas a partir do desenvolvimento da ciência e da tecnologia contemporânea. São coisas a que os olhos humanos têm acesso que eram impossíveis de serem acessadas no passado quando o mundo era desconhecido dos próprios seres humanos.

Quando o eu-lírico fala de “Mar” não está se referindo ao mar Mediterrâneo ou Adriático, pois “Mar” é, efetivamente, uma metáfora de vida, de existência da

humanidade. O poema indica isso por meio dos recursos visuais, tais como o globo terrestre girando rapidamente e as imagens de mapas, imagens de satélite e imagens microscópicas alternando-se. No período das grandes navegações os mapas cartográficos, produzidos artesanalmente sem a exatidão técnica das informações, levaram o homem a desbravar o mundo. Hoje, como mostra o poema, é possível que o homem tenha a sua disposição mapas de diversos formatos e dimensões com exatidão de informações gráficas e numéricas, o homem tem a sua disposição imagens de satélite que permitem que o ser humano olhe para o mundo numa perspectiva que é exterior a ele mesmo. O homem navega por esse mundo, e pelo seu exterior, seja um astronauta que olha a terra de uma nave espacial, seja um internauta de qualquer parte do mundo que olha para esse mundo capturado por satélites. Hoje o homem navega sem limites para o desvendamento do mundo.

Quando observamos esses elementos apresentados pelo eu-lírico, a saber, um mapa físico, uma imagem de satélite, uma imagem microscópica, podemos perceber que efetivamente o poema digital evoca sentidos não apenas por meio da sua materialidade verbal, mas também por meio da materialidade visual e de movimento, uma vez que essas imagens vão se alternando infinitamente na tela do computador. Assim, ao evocar tais imagens, o eu-lírico parece tematizar a ausência das distâncias já que tudo foi aproximado, e tudo é muito rápido, conforme os versos “a vida / é breve/ a vinda / breve”.

O eu-lírico quer chamar atenção para questão geográfica e para o conhecimento tecnológico e científico que patrocinaram tecnologias capazes de fazer esse rastreamento geográfico. Desse modo, o poema trata das desterritorialidades, da abolição das distâncias físicas e, ao mesmo tempo, da quase inexistência de barreiras para a própria ciência e para a tecnologia, uma vez que quase todos os elementos do globo terrestre já foram cientificamente capturados e analisados. Isso é tão maravilhoso que provoca o desvendamento do mundo. Assim como os navios desvendaram o mundo na época das grandes navegações, a tecnologia e o conhecimento científico desvendam, hoje, o mundo e seus mistérios.

No entanto, existe uma contradição, pois mesmo com o desenvolvimento de todo o conhecimento das questões científicas e tecnológicas do mundo, o homem não tem conseguido encontrar condições de vivência digna para toda a humanidade, não tem

conseguido diminuir as desigualdades sociais, não tem conseguido acabar com as guerras e a fome no mundo, não tem conseguido solucionar as mazelas humanas. A abolição das distâncias possibilita o conhecimento macro e microscópico de tudo o que há no mundo, como um conhecimento total, porém, é um conhecimento restrito. A desagregação de valores e a desigualdade humana aumentam conforme aumenta a velocidade dos meios de comunicação e de transportes no mundo por meio da globalização. Esta perspectiva crítica do mundo contemporâneo parece permear o poema quando observamos o fato de o eu-lírico evocar três cidades: “Rio”, “Bombaim” e “Mombassa”. O Rio de Janeiro, (América do Sul - Brasil), Bombaim (Índia) e Mombassa (Quênia - África) são cidades que estão em distâncias grandes entre si geograficamente, mas que se aproximam em função de serem grandes cidades, litorâneas, situadas em zonas do globo caracterizadas pelo subdesenvolvimento, seja total ou parcialmente, e pela desigualdade social. Assim, quando o eu-lírico evoca justamente essas três cidades, caracterizadas e aproximadas pelas mazelas humanas, evoca a contradição do desenvolvimento tecnológico e científico do mundo. Além disso, no nível sonoro da linguagem, podemos perceber que a aliteração de “b” e “p” em “breve”, “Bombaim”, “Mombassa”, “pra” e “passa”, com adição de repetição, produz um ritmo rápido ao poema, figurando a velocidade do contexto contemporâneo que impede o homem de perceber o que aproxima essas três cidades. A velocidade do desenvolvimento da ciência é contraditória, pois a humanidade padece em um ritmo ainda mais acelerado.

O uso de advérbios de lugar no poema enfatiza a velocidade de locomoção tanto no tempo quanto no espaço. A marcação espacial suscitada pelo eu-lírico, no primeiro verso - Neste mar – refere-se ao conjunto de circunstâncias sociais, econômicas geográficas corporificadas pelas três cidades: Rio de Janeiro, Bombaim e Mombassa. Além disso, há outras duas marcações espaciais: o barqueiro (Caronte) está “em sua barca” e o besouro “na vidraça”. Caronte é uma figura mitológica que carrega, com sua barca, os que morrem, e os leva do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. A brevidade da vida da qual fala o eu-lírico é tal como a viagem de Caronte levando os mortos em sua barca. A velocidade do homem (do navio) é igual à velocidade de Caronte quando levava os mortos ao inferno. De uma comparação mitológica e grandiosa, o eu-lírico passa a uma comparação simples e prosaica quando evoca a figura de um inseto, um

besouro sob a chuva na vidraça. Passa, assim, de um mundo amplo para uma imagem tão pequena em uma vidraça. Essa figuração retoma a contradição de que o homem é tão capaz de conhecer tudo tão de perto, e tão de longe, mas não conhece a si próprio e ao outro, pois é fragmentado.

A fragmentação está presente na própria forma de apresentação do *ciberpoema Navio*, pois não é possível lê-lo como um todo. Em movimento as palavras surgem e desaparecem em vários pontos no quadro azul. Cabe ao leitor perceber a passagem e o aparecimento das palavras. Além do movimento das imagens na faixa na parte inferior da tela que vão passando e alternando-se, e o globo terrestre que fica girando rapidamente, as palavras surgem também rapidamente como fragmentos em movimento sobre o fundo azul do poema.

Assim, o sentido de velocidade e brevidade da vida em que as distâncias são abolidas se constitui não somente por meio do texto verbal, por meio das imagens, e por meio do nível sonoro do poema, mas também se constitui por meio do movimento, que se configura nas imagens e na apresentação do texto, e por meio da interatividade. Nos versos “*Breve breve / passa passa*”, as palavras, “breve” e “passa”, alternam-se em uma repetição contínua e infinita que depende de um *click* do leitor para interrompê-las e o texto verbal ter sequência. Esse aspecto de interatividade do poema impede que o leitor tenha acesso a todo o texto verbal, pois necessita que o leitor queira desvendá-lo, que seja um leitor que saiba interagir com essas novas tecnologias, e que aceite esse modo de interação, que aceite essa provocação de sentido que necessita de um clique para que os versos prossigam. O leitor deve clicar para desvendar os versos seguintes em que a fragmentação do homem nesse mundo dinâmico e problemático é reiterada. Ao clicar, logo seguem as comparações da brevidade da vida relacionadas à viagem de Caronte com os mortos e à figura de um besouro na vidraça. Nos versos seguintes, a palavra vidraça perde suas duas últimas sílabas e a partir do verso “na vi”, e o eu-lírico retoma a palavra “navio” de maneira fragmentada em três versos. A sílaba *na* se separa de *vi*, do mesmo modo que se separa do fonema [o], que se transforma em um globo terrestre. Essa é uma imagem muito representativa da metáfora de “Mar” no poema, que é um “Mar” global. Esse pequeno globo terrestre, em que o fonema [o] se transformou, é um *link* para o reinício do texto verbal (basta clicar novamente no fundo azul), uma vez que a velocidade do texto pode exigir que o leitor faça a leitura mais de uma vez.

O outro globo terrestre que gira à altura da faixa de imagens também é um *link* que, ao ser clicado, deixa toda a imagem em preto, exceto o globo, que continua girando. Isso pode representar que a velocidade da vida continua e os problemas da humanidade também. O Navio (o homem) atua sobre o globo, pois foi ele quem ditou o ritmo rápido da “viagem” “Neste Mar” global. No entanto, o fundo em preto, revela que, por mais que o homem tenha desvendado o mundo nas questões científicas e tecnológicas, ainda está na escuridão no que diz respeito aos problemas da humanidade.

Como procuramos mostrar, os sentidos do poema digital emergem da relação entre os vários estratos inerentes ao texto verbal e os elementos que constituem a visualidade, o movimento e a interatividade. São vários sistemas semióticos que, juntos, produzem sentidos ao poema como um todo. Essa breve leitura do poema digital “Navio” mostra a necessidade do desenvolvimento de habilidades multimidiáticas, tanto por parte de autores quanto dos leitores, requerendo a utilização de diferentes sistemas semióticos, além do uso dos recursos tecnológicos ou técnicos que acercam o texto. O que permite a interpretação é a organização dos elementos verbais com os elementos hipertextuais e imagéticos. É evidente que a efetiva leitura de um poema produzido a partir do verbal e do não-verbal (características significantes, como a imagem, o som, o movimento, e o hipertexto) deve ocorrer simultaneamente a partir de todos os elementos, conforme o pensamento de Kress (1995, p. 1-2) ao afirmar que a linguagem escrita existe “como um elemento de representação num texto que é sempre multimodal, e deve ser lida em conjunto com todos os outros modos semióticos”.

Considerações finais

Procuramos abordar neste artigo que o desenvolvimento de habilidades de análise multimidiática se impõe como uma necessidade diante de um contexto ainda tradicional em que mal relacionamos um texto a uma imagem, ou a um som. Para Lemke (2010), o que realmente precisamos ensinar e compreender é como vários letramentos e tradições culturais combinam modalidades semióticas diferentes para construir significados que são mais do que a soma do que cada parte poderia significar separadamente. O autor tem denominado essa combinação de modalidades semióticas de “significado multiplicador”.

A percepção de um poema que envolve a visualidade, a sonoridade, a hipertextualidade, como é o caso da poesia digital, aumenta a dificuldade da própria percepção, pois esta só se realiza por um multi(olhar) sobre os sistemas de *representação* (verbais e não-verbais) coordenados no tempo e no espaço, uma vez que a palavra, imprescindível na poesia, está intimamente ligada aos elementos não-verbais do ciberespaço, passando a concorrer com outros sistemas semióticos que, certamente, lhe agregam sentidos e reclamam de seus receptores letramentos cada vez mais amplos.

Referências

ANTONIO, Jorge Luiz. *Tecno-arte-poesia: análises de procedimentos*. Revista Interact – Interfaces, Ed.15. Disponível em:

<<http://www.interact.com.pt/pt/ed15/interfaces/tecno-arte-poesia>>. Acesso em: 01/2013.

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

BOLTER, David Jay. *Writing space – the computer, hypertext, and the history of writing*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

CAMPOS, A.; PIGNATARI, D; CAMPOS, H. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2ª ed. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1975.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.

COPE, B.; KALANTZIS, M. *Multiliteracies*. Literacy Learning and the Design of Social Futures. London and New York: Routledge, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KLEIMAN, A. B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: _____ *Os significados do letramento*. Campinas : Mercado de Letras, 1ª. ed. 1995, 7ª ed.2004.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. New York: Routledge, 2003.

_____. *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. London: Routledge. 2010.

_____;van LEEUWEN, T. *Multimodal discourses*. The modes and media of contemporary communication. London and New York: Routledge, 2001.

_____. *Explanation in visual communication*. London: University of London, 1993.

LEMKE, J. L. Letramento metamidiático: transformando significados e mídias. *Trabalhos em lingüística aplicada*, vol. 49, no. 2, Campinas, jul/dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132010000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 03/ 2012.

PADIN, Clemente. El operador visual em La poesia experimental. In: _____. *La Poesía experimental Latinoamericana (1950 - 2000)*, 1996. Disponível em: <<http://boek861.com/padin/indice.htm>>. Acesso em: 02/2012.

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

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

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

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

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

SOARES, Magda. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. *Educação e Sociedade*. v.23, no. 81, Campinas, dez, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173302002008100008&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 19 mar. 2012.

_____. *Letramento: um tema em três gêneros*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: editora Senac, 2001.