

INTERMEDIALIDADE NA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS: DO IMPRESSO AO ELETRÔNICO

Dr. Edgar Roberto Kirchof (ULBRA – ekirchof@hotmail.com)

RESUMO:

Na década de 90, vários estudiosos do hipertexto passaram a considerar o conceito *intertextualidade* por demais limitador para tratar da linguagem eletrônica, visto denotar, em primeira instância, a linguagem verbal. Conseqüentemente, passaram a postular o termo *intermedialidade*, apontando para o fato de que a rede dinâmica da qual fala Kristeva não se limita ao texto escrito, podendo abranger todos os tipos de mídias. O presente artigo pretende analisar a intermedialidade na poesia de Augusto de Campos, na medida em que é transposta da poesia concreta para a poesia eletrônica, a partir dos poemas do CD *Não*. Para tanto, será utilizada, como principal fundamento, a tipologia sugerida por Uwe Wirth (2006, p. 31-34), baseada em três possibilidades de “passagem” de um meio ao outro: 1) *modulação medial*, 2) *hibridismo* e *transplante medial*; 3) *transplante conceitual*.

Palavras-chave: Poesia digital – intermedialidade – Augusto de Campos

1 A literatura como texto híbrido

O semioticista alemão Walter A. Koch (1993a; 1993b) acredita que, ao longo de sua existência, a literatura tem reagido de duas maneiras diferentes à influência das inovações tecnológicas referentes às mídias. De um lado, explora elementos específicos da linguagem verbal, que não podem ser explorados pelos demais meios. De outro lado, contudo, também integra algumas técnicas de outros meios. Os escritores realistas, por exemplo, procuraram “imitar” a pintura, através de descrições pormenorizadas (Balzac, Flaubert, etc.). Alguns autores, como Robe-Grillet, Marguerite Duras, entre outros, inspiraram-se nos efeitos da câmera, no cinema, fazendo desaparecer o narrador. A vanguarda européia procurou dissolver a fronteira entre a literatura e a pintura (Arno Holz, Mallarmé, Apollinaire, Kandinsky, Klee, Mondrian, Marinetti, Cummings, Williams, entre outros), através de duas principais estratégias: eliminação do verso tradicional – criação do verso livre; acento sobre a capacidade icônica ou visual da forma poética – Mallarmé, Apollinaire, entre outros.

O romance moderno, por sua vez, abandonou a função mimética de mapear o mundo – pois os novos meios possuem uma capacidade muito mais acurada para realizar tal função –, abdicando do esquema quinário fácil e partindo para o aprofundamento de momentos, instantes. Dessa forma, é possível afirmar que escritoras como Virginia Woolf e Clarice Lispector, entre outros, aproximam a narrativa de técnicas típicas da fotografia e da pintura.

Além disso, pode-se dizer que ocorreu uma espécie de hibridismo entre a literatura e os demais meios. O cinema pode ser visto como uma fusão entre o romance, a fotografia, a música, o movimento. Nesse contexto, o surgimento da poesia concreta (Gomringer; Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), já na década de 50, representa uma das tentativas mais ousadas de aproximação entre o sistema verbal e outros sistemas semióticos. Ao expandir o sistema lingüístico, os concretistas foram capazes de criar significados surpreendentes a partir de aspectos visuais e sonoros, até então, pouco explorados no contexto das línguas naturais.

Os experimentos estéticos realizados pelos concretistas atenuaram as fronteiras entre a linguagem verbal e outras formas semióticas, o que permite uma aproximação muito intensa entre a literatura e artes como a pintura, a arquitetura, a música (Bense & Döhl: 1972, p. 167). Contemporaneamente, com as novas possibilidades propiciadas pelo computador, a literatura tem migrado para o ambiente virtual, o que lhe tem ampliado ainda mais as formas de expressão. Sob a perspectiva da semiótica evolutiva da cultura, o presente trabalho pretende explorar alguns aspectos relativos à expansão do significante literário a partir da sua inserção no ambiente virtual, principalmente seu caráter intermedial, tomando como base alguns poemas concretos e digitais de Augusto de Campos.

2 Do poema concreto à literatura hipertextual

Nas últimas décadas, o desenvolvimento do computador como principal meio tecnológico tem levado artistas e escritores a explorar as possibilidades estéticas do hipertexto, que tem sido considerado um recurso não apenas pertencente ao meio propriamente virtual, mas também presente em meio impresso. Alguns autores, como Marcuschi (2005), acreditam que o hipertexto, embora possua várias características particulares, deve ser considerado um *texto*, em sentido amplo, pois ainda se trata de um suporte de expressão carregado de sentidos, que devem ser lidos ou interpretados por um receptor.

Por outro lado, contudo, o hipertexto possui certas peculiaridades típicas de sua forma significante, que o distinguem dos demais gêneros textuais, principalmente sua capacidade de agregar diferentes suportes de expressão. Do ponto de vista da coerência, o hipertexto apresenta-se como um desafio ao leitor, na medida em que o obriga a “fazer escolhas pertinentes para uma continuidade proveitosa e segura. E essas escolhas vão gerar caminhos diversos para cada leitor, de modo que as leituras, no caso do hipertexto, estão sujeitas a uma variabilidade muito maior do que no caso dos textos impressos” (Marcuschi, 2005, p. 25). Alguns dos principais traços destacados pelos estudiosos do hipertexto podem ser resumidos da seguinte maneira: (Wandelli: 2003; Bellei: 2002): descentramento ou multicentramento, multilinearidade, inter-conectividade, multimedialidade, performatividade.

Tais características podem ser facilmente percebidas, por exemplo, em narrativas concebidas para serem lidas unicamente no meio eletrônico, como *Afternoon a story*, de Michael Joyce, em que o leitor é convocado a optar por diferentes possibilidades quanto às sequências narrativas, dessa forma, participando da construção final do texto. Por essa razão, tem-se afirmado que o leitor do hipertexto é um co-autor. No entanto, também podem ser percebidas nas páginas em branco de *Tristan Shandy*, por exemplo, ou nos experimentos tipográficos realizados por Machado de Assis, principalmente no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em nosso século, alguns romances escritos a partir da década de 60, influenciados pela estética pós-moderna, passaram a apresentar características que vários críticos contemporâneos têm considerado hipertextuais (Palacios, 2006). Destacam-se, nesse contexto, *O jogo de amarelinha*, de Júlio Cortázar (1966), *Se numa noite de inverno um viajante*, de Italo Calvino (1981), *O dicionário Kazar*, de Milorad Pavitch (1988), entre vários outros.

3 Da intertextualidade à intermedialidade

O início dos estudos sobre a literatura produzida em ambiente virtual foi marcado pela dominância do conceito *intertextualidade*, principalmente devido à abertura que este conceito proporciona para tratar do texto enquanto um processo dinâmico de produção de sentidos, atravessado pela transposição de textos e sistemas de textos (Wirth, 2006, p. 27). Quando, ao interpretar um signo, o receptor cria um novo signo, investindo-lhe um suporte material, sempre cria um intertexto, pois a intertextualidade pode ser definida como “o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos” (Charaudeau & Maingueneau, 2006, p. 288).

Resumidamente, segundo Julia Kristeva (1969, p. 52), o texto não é uma unidade estática e isolada, mas um fenômeno translingüístico. Nessa perspectiva, o signo enunciado sempre se encontra em relação com diferentes tipos de enunciados que lhe são anteriores ou, mesmo, contemporâneos. Para denominar esse processo dialógico e dinâmico inerente à significação, a autora defende a tese segundo a qual o texto não é um produto, mas *uma produtividade*.

Segundo Wirth (2006, p. 25), nos estudos iniciais sobre a textualidade em meio virtual, houve a tendência de demonstrar que o hipertexto é uma espécie de intertexto. A partir da década de 90, contudo, vários autores passaram a apontar para as limitações do lexema *texto* para tratar da linguagem eletrônica, visto que este daria conta, em primeira instância, apenas da linguagem verbal, desconsiderando as demais linguagens, meios e traços específicos que também são próprios do hipertexto (Simanowski, 2006, p. 43).

Como nota Simanowski, em comparação com a literatura em sua versão impressa, em livros de papel, a literatura que possui, como significante, o suporte eletrônico, assemelha-se mais a uma *performace* passível de ser realizada sempre de novo do que a um texto acabado. Segundo o autor, isso se deve ao fato de que todas as artes digitais são hipertextuais, interativas e multimediais, geralmente combinando som, imagem e filme (Simanowski: 2002a, p 14). Para dar conta de tais fenômenos, os estudiosos da área têm realizado várias proposições teóricas, algumas das quais ancoradas nos seguintes conceitos: *ficção interativa*, *cybertexto*, *hipermedialidade*, *intermedialidade*, *multimedialidade*, *transmedialidade*, *literatura de rede*, *literatura ciborgue* etc. (Simanowski.: 2002b, 56; 2006, 39).

Uma das principais inovações quanto ao suporte eletrônico, portanto, parece residir em sua capacidade de transpor e integrar diferentes suportes de linguagens, criando formas de *hibridismos semióticos*, marcados por diferentes tipos de interação entre as mídias. Destacam-se, para dar conta desse fenômeno específico, três principais conceitos: *multimedialidade*, *intermedialidade* e *transmedialidade*.

4 Multi- Inter- Transmedialidade

Ao passo que a mera *multimedialidade* simplesmente aponta para o fato de que o hipertexto manifesta-se ou pode se manifestar a partir de *múltiplos meios* ou suportes de expressão, os conceitos *intermedialidade* e *transmedialidade* já apontam para algum tipo de interação semiótica entre as linguagens integrantes. Na esteira do pensamento de Kristeva, Uwe Wirth propôs definir a intermedialidade como uma “transposição de sistemas de

signos”, sendo que o autor também sugere uma tipologia baseada em três possibilidades de interação entre os meios, que apresentamos, a seguir.

O autor fala de “grau zero” da intermedialidade para designar a simples tematização de um meio a partir de outro, por exemplo, quando ocorre uma reflexão literária a respeito da pintura. Ainda que não se trate propriamente de uma interação entre as formas significantes, tais tematizações servem como índices de encenações implícitas de intermedialidade.

O primeiro grau, propriamente dito, ocorre enquanto uma *modulação medial*, quando uma mídia ou meio reconfigura uma mídia anterior. É o caso, por exemplo, da passagem da linguagem oral para a linguagem escrita, da escrita à mão para a escrita impressa, da escrita impressa à escrita eletrônica. O autor salienta que se pode falar de intermedialidade, nesse caso, apenas quando ocorre uma verdadeira reconfiguração de um meio por outro, por exemplo, quando um *texto dramático* passa a constituir uma *encenação dramática*.

O segundo grau da intermedialidade, para Wirth, acontece quando, mais do que uma mera passagem, há uma fusão entre as mídias, como, por exemplo, no caso da fusão entre texto e imagem em um livro ilustrado. Para exemplificar, o autor utiliza a metáfora da *hibridização medial*. É necessário destacar que, ao contrário de uma simples co-existência multimedial, a intermedialidade em segundo grau demanda uma *reconfiguração midiática*, que pode se dar tanto no nível conceitual quanto no nível meramente medial.

Por fim, no terceiro grau da intermedialidade, ocorre uma *hibridização conceitual* quando, mais do que uma mera fusão de mídias concretas, um sistema de signos transfere, para outro sistema, o conceito de sua própria configuração. Como exemplo, pode-se citar o famoso postulado de Lessing, *ut pictura poesis*, segundo o qual a poesia deveria inspirar-se na pintura. Wirth também cita o fenômeno de que certos autores de livros impressos incorporam princípios teatrais ou fílmicos em suas obras. Em última análise, trata-se dos programas poéticos que prevêm a integração de recursos específicos de um meio por outro. Pode-se dizer que esse fenômeno está presente, por parte da crítica, por exemplo, quando se analisa a obra de Pavitch, de Borges ou de Cortázar a partir da noção de hipertexto (Palacios; Wandelli, entre outros), ou quando autores como Robert Coover, Douglas Coopland e Umberto Eco integram, em seus romances, técnicas oriundas de outros sistemas semióticos, especialmente o hipertexto.

Por fim, é importante notar que Wirth fala de *intermedialidade em sentido amplo* e *intermedialidade em sentido restrito*. Ao passo que a primeira abarca tanto os casos da mera passagem de um meio a outro (Grau 1) quanto da incorporação de características de um meio por outro (Grau 3), a intermedialidade *stricto sensu* só ocorre nos casos de *hibridização medial* (Grau 2), 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, p. 34).

Sistema de modulações mediais

Grau 0	Tematização de um meio através de outro.	Por exemplo, uma reflexão literária sobre a pintura.
--------	--	--

Grau 1 – Mediação Modal	Passagem ou evolução de um meio a outro.	Por exemplo, a passagem da linguagem oral para a linguagem escrita, da escrita à mão para a escrita impressa, da escrita impressa à escrita eletrônica.
Grau 2 – Hibridização Medial	A fusão entre diferentes sistemas semióticos.	Por exemplo, a fusão entre texto e imagem.
Grau 3 – Hibridização Conceitual	Características semióticas de um meio específico são transpostas para outro meio.	Por exemplo, a poesia que procura imitar a pintura; a obra literária que procura incorporar técnicas do teatro; a presença da oralidade em um romance epistolar; os cortes cinematográficos incorporados em experimentos romanesco.

5 Da escrita à imagem – Intermedialidade na poesia concreta

O fundamento epistemológico do projeto concretista, pelo menos na década de 50, não foi buscado em teorias semióticas e sim, na poesia de Mallarmé – em que os sentidos do poema surgem a partir das relações de diferença e equivalência entre suas partes –, de um lado, e na psicologia da *Gestalt*, de outro.¹ Somente a partir de 1964, quando o concretismo, enquanto movimento, já se encontra em sua fase final, Décio Pignatari utilizará o termo *poema-semiótico* (ou poema-código), desenvolvendo o programa teórico dessa nova manifestação poética a partir da teoria do americano Charles Sanders Peirce.²

Como nota Aguilar, os poemas produzidos na *fase orgânica* assemelham-se muito a *Un coup de Dés*, em que as partes estão organizadas de forma relativamente irregular, constituindo “agrupamentos relativos às exigências contingentes de cada poema”.³ Por essa razão, os poemas concretos da fase orgânica apresentam, frequentemente, um rompimento explícito com a sintaxe, fixando regras ou direções próprias para a leitura. O poema abaixo, *rosa para gertrude*, apesar de ter sido produzido apenas em 1988, é um bom exemplo.

¹ Gonzalo Aguilar, *op. cit.*, p. 191.

² Oficialmente, o concretismo brasileiro inicia apenas em 1956, com a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em São Paulo, e termina em 1967, com o último número da revista *Invenção*.² Na década de 50, o movimento passou por duas fases, a *fase orgânica* e a *fase geométrica*.² Já na década de 60, pode-se dizer que o concretismo apresenta três tendências, os *poemas semióticos*, os *popcretos* e as *galáxias*.²

³ *id.*, *ibid.*, p. 194.



Trata-se de um intertexto dos famosos versos de Gertrud Stein, *A rose is a rose, is a rose, is a rose*, que inspiraram alguns semiotistas a procurarem pelo valor estético da iteração. Umberto Eco⁴, por exemplo, explicou o fenômeno afirmando que o poema de Stein apresenta, intencionalmente, um excesso de redundância, que sugere que a palavra *rose* significa, a cada ocorrência, algo distinto. Assim, a mensagem se desvia dos códigos botânico, simbólico, entre outros, delegando, ao leitor, a tarefa de interpretá-la, sempre de novo, a partir de suas próprias experiências, recorrendo a códigos distintos.

O poema de Augusto de Campos realiza uma *modulação medial* em relação ao poema de Stein, segundo a tipologia de Wirth, na medida em que reconfigura uma mídia (o sistema da escrita) a partir de outra (o sistema visual). Considerando-se a poesia como um sistema midiático, pode-se dizer que, com a estética concretista, o próprio gênero lírico passa a ser reconfigurado a partir de um sistema verbo-visual. Apesar de a poesia tradicional também explorar, semanticamente, o nível gráfico da escrita, no poema concreto, a visualidade passa ao primeiro plano da significação. Augusto de Campos realiza, primeiramente, um deslocamento metonímico, transformando a *rosa* de Stein em *roseira*, ou seja, o *produtor* apresenta-se no lugar do *produto*. Note-se que, num primeiro momento, é necessário recorrer ao título (*rosa* para *gertrude*) – código verbal – para se recuperar a relação intertextual do poema, o que caracteriza um caso de *hibridização medial*.

O autor mantém o elemento estético da repetição – principal traço do poema original –, a partir da repetição da palavra *roseira*. No entanto, ao passo que, no poema de Stein, a principal iteração se dá a partir da repetição do verso *a rose is a rose*, criando-se uma circularidade semântica, no poema de Campos, essa circularidade é marcada visualmente, pela disposição da palavra *roseira* em três círculos concêntricos. A interação explícita entre a palavra *roseira* e a cor *rosa*, por sua vez, cria um novo deslocamento metonímico: a *cor* apresenta-se no lugar do *objeto*. Esse recurso reforça o efeito da redundância, de um lado, ao mesmo tempo em que remete novamente à intertextualidade com o poema de Stein, de outro. Note-se que essa redundância também é explorada a partir da gradação cromática utilizada para os círculos – todos construídos em diferentes tons de rosa –, o que caracteriza mais um caso de *hibridização medial* (linguagem cromática, linguagem visual, linguagem escrita).

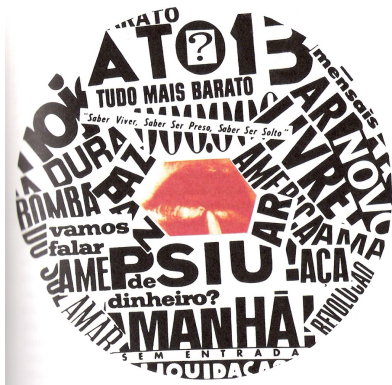
⁴ id., *Tratado geral de semiótica*, p. 229.

Na *fase matemática*, as formas pictográficas mais irregulares são abandonadas em função de formas mais geométricas, em que os elementos do poema se ordenam a partir de certas equivalências estáveis e simétricas entre as partes e o todo. Como esclarece Aguilar, o principal fundamento teórico na base das experimentações realizadas nessa fase é a psicologia da *Gestalt*, especialmente as formas definidas, nesse paradigma, como *boas formas*, veiculadas através de figuras simples e simétricas, como o círculo, o quadrado ou outras formas geométricas, sendo que, dentre estas, os poetas privilegiaram a utilização da *quadrícula*. No poema abaixo, também de Augusto de Campos, é possível perceber a passagem da fase orgânica para a fase matemática, na medida em que, a partir de duas quadrículas entrelaçadas, em que ocorrem jogos de sentido entre morfemas e lexemas, o autor explora uma série de relações visuais (a repetição, em vários níveis, do padrão quadricular) e sonoras (por exemplo, quase todos os termos utilizados estão ligados por uma oposição entre oclusivas e nasais).

com som	can tem	
con tem	ten são	tam bem
	tom bem	sem som

No mesmo período em que Pignatari se dedica aos poemas semióticos, Augusto de Campos passa a produzir seus *popcretos*. De um lado, tais poemas compartilham do projeto de ampliação da linguagem verbal a partir de outros repertórios semióticos. De outro lado, no entanto, a especificidade do *popcreto* consiste no fato de buscar o repertório de suas imagens principalmente no universo dos meios de comunicação de massa, especialmente jornais e revistas. Tal empreendimento alinha-se diretamente com a proposta da *pop art*, não apenas através da inclusão do termo *pop* (popcreto), mas principalmente porque uma das marcas do movimento pop é o fato de que seus artistas buscam o material de suas obras na cultura trivial, especialmente em objetos de consumo, imagens de personalidades famosas, marcas de grife, enfim, em todos os signos capazes de apontar para a questão do consumo e da euforia tecnológica na sociedade capitalista contemporânea.⁵

⁵ Tilman Osterwold, *Pop art*, p. 11.



6 Do impresso ao eletrônico – Intermedialidade na poesia digital

Com o surgimento da tecnologia digital, a poesia concreta tem servido como suporte para criações poéticas em meio virtual, permitindo os mais ousados experimentos, desde a mera animação computadorizada até hibridismos com a música eletrônica e com clips televisivos. Chama atenção o fato de que esse tipo de arte possui um altíssimo potencial de impacto estético sobre as massas. No final de 2005, por exemplo, Augusto de Campos – juntamente com Arnaldo Antunes, o poeta Walter Silveira, a bailarina Soraia, seu filho Cid Campos – foi capaz de reunir, em Brasília, uma multidão de 1500 pessoas, que foram assistir a sua adaptação digital de um soneto de Rimbaud, apresentado a partir da sonoridade de um rap-funk-hip-hop. Ao final do show, também foi realizada a performance de seu poema *Cidade-City-Cité*, numa versão eletromusical-caótica-sinfônica. (Campos, 2005)

No Brasil, não deveria causar surpresa o fato de que a arte digital tenha encontrado grande espaço justamente no contexto dos experimentalismos realizados pelos poetas concretos, desde a década de 50, pois, como afirma o próprio Augusto de Campos, na introdução ao CD *Não*, produzido em 1997,

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.

O CD apresenta uma série de CLIP-POEMAS – conforme a definição do próprio autor – produzidos durante dois anos de experiências. Augusto de Campos explica que as primeiras animações emergiram das virtualidades gráficas e fônicas de poemas pré-existentes, ao passo que outras foram sugeridas pelo próprio veículo e pelos múltiplos recursos de programas como o Macromedia Director e o Morph. A fim de orientar o leitor, os poemas foram divididos em três grupos: *animogramas*, *interpoemas* e *morfogramas*.

Vários animogramas são, originalmente, poemas concretos, agora digitalizados e expandidos a partir de certas possibilidades eletrônicas. Augusto de Campos apresenta 7

animogramas, com sua data original bem como com a data da digitalização: *Caracol* (1960-1995), *Cidadecitycity* (1963-1997); *Pérolas para cummings* (1994-1995); *F(J)(Y)EUX* (1965-1995); *Pessoandando* (1996); *O mesmosom* (1989-1996); *Rever* (1972-1997).

Os interpoemas – em número de 4, no CD – são construídos de forma intencionalmente interativa: em *conversogramas*, ocorre uma “transconversa” entre os poetas Cesário Verde, Fernando Pessoa e Maiakóvski; *caoscage* é um poema inspirado em um ensaio de Roland de Azevedo Campos acerca da aproximação entre as palavras *caos* e *cage*; *ininstante* explora, de forma interativa, a formação de quatro novas palavras a partir da mudança do primeiro morfema da palavra *ininstante*: *instante* – *restante* – *distante* – *bastante*; *portas do ouver*, por sua vez, é formado por um jogo a partir das possibilidades semânticas de um idiograma chinês inventado para significar “porta”.

Por fim, os 5 morfogramas (*Pound Maiakovski*, *João Webern*, *Stein Pound*, *Poesia é risco* e *Cage Boulez*) fazem referência aos artistas aludidos nos títulos a partir de composições formadas por imagens em movimento e sons. O primeiro realiza uma mescla entre os perfis de Ezra Pound e de Maiakóvski, com a voz de Maiakóvski. O segundo apresenta uma mistura entre um desenho retratando Anton Webern e uma foto de João Gilberto, com a música “Quarteto para saxofone”, de Anton Webern, e “eu sambo mesmo”, de João Gilberto. O terceiro compõe-se das fotos de Gertrude Stein e Ezra Pound, com vozes de Ezra Pound e Gertrude Stein. O quarto morfograma é composto de material fotográfico (fotos de Augusto de Campos e Cid Campos) e sonoro extraído do CD *Poesia é risco*, de Augusto e Cid Campos. Por fim, no último morfograma, é possível ver uma mescla entre as fotos de Cage e de Boulez, com células sonoras extraídas de “16 Dances”, de Cage, e “Première Sonate pour Piano”, de Boulez.

Todos os sistemas de modulação medial, conforme a tipologia de Wirth, fazem-se presentes nos clip-poemas de Augusto de Campos. A tematização de um meio através de outro (grau 0) é constante. Ocorre, por exemplo, quando a música de Pierre Boulez, John Milton Cage, Anton Webern, entre outros, é tematizada a partir dos interpoemas. No que se refere à *mediação modal* (grau 1), pode-se dizer que a própria concepção de passagem do meio impresso para o meio eletrônico já caracteriza esse tipo de intermedialidade.

O recurso intermedial mais explorado, nos poemas de Campos, é, sem dúvida, a *hibridização medial* (grau 2), pois basta analisar qualquer um dos clip-poemas para perceber uma mescla altamente interativa entre diferentes suportes de expressão. *Caracol*, por exemplo, é uma mescla de *som* (voz e trilha sonora), *imagem* (desenho e letras) e *movimento*. Os versos são recitados pelo próprio autor, com uma trilha sonora de Cid Campos, na medida em que as imagens de um caracol, juntamente com as imagens do poema original, se movem na tela. O poema surge em sua forma quadricular original, mas também a partir das letras da palavra *caracol*, dispostas dinamicamente na forma de um caracol. Além disso, a ordem de aparição das letras também segue um movimento em espiral, reforçando a analogia em relação à idéia do caracol.

Da mesma forma, no interpoema *conversogramas*, pressionando-se alguns ícones aparentemente ocultos, pode-se acionar uma “transconversa ideal” entre os poetas Cesário Verde, Fernando Pessoa e Maiakovski. No final, surge uma foto coletiva dos três poetas, que não passa de uma montagem, realizada a partir de fotos individuais genuínas. Os textos são dos próprios poetas, sendo que apenas a voz de Maiakovski é do próprio autor.

Por fim, também os morfogramas são ricos em *modulação medial*. Todos os títulos já apontam para um certo hibridismo entre diferentes autores. Embora os títulos apontem para uma mescla “intramedial” – apenas entre poetas (Pound e Maiakovski) ou entre músicos (Anton Webern) –, os poemas agregam música, linguagem verbal oral, além de fotos ou desenhos em movimento. Em *Pound Maiakovski*, o perfil de Ezra Pound (criado por Gaudier-Brzeska) vai se transmormando no perfil de Maiakovski (criado por A. Ródtchenko). Simultanemente, é possível ouvir as vozes de Maiakovski recitando, em russo, “Brilhar para sempre”, trecho final de “A extraordinária aventura vivida por V. Maiakovski no verão na Datscha”, juntamente com um trecho do canto 81 dos “Cantos Pisanos” (“Pull down thy vanity), de Ezra Pound.

Ainda que não se pretenda, neste artigo, realizar uma análise exaustiva do impacto da tecnologia digital sobre a arte contemporânea – e, mais especificamente, sobre a literatura –, é oportuno destacar, para concluir, que a *intermedialidade stricto sensu* (tratada como *transmedialidade*, por alguns autores) tem sido considerada um dos principais recursos empregados nas experimentações artísticas contemporâneas. Simanowski, entre outros, chegou a propor tal característica como um traço distintivo da arte moderna (Simanowski, 2006). Para o autor, a transmedialidade se define como “a passagem de um meio a outro enquanto manifestação constituinte e condicionante de um fenômeno estético híbrido”, sendo que tal passagem pode se dar tanto a partir de diferentes sistemas semióticos (do texto para a imagem, da imagem para o texto), quanto a partir de técnicas diferenciadas de performance (da performance para a escultura em vídeo, da internet para um espaço público).

Como se percebeu ao longo das análises dos poemas de Augusto de Campos, sua poesia concreta e digital se apresenta como um objeto privilegiado para o estudo das mais significativas transformações por que têm passado a arte e a literatura, nas últimas décadas. Nesse contexto, pode-se concluir que tem havido uma constante complexificação das formas expressivas da literatura, marcada por uma constante hibridização entre linguagens. Em poucos termos, na medida em que se impõe como um dos principais traços da estética contemporânea, o hibridismo nos desafia a pensar a arte e a literatura a partir de modelos semióticos cada vez mais complexos.

Referências Bibliográficas

- [1] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo: Edusp, 2005.
- [2] BELLEI, Sergio Luiz Prado. **O livro, a literatura e o computador**. São Paulo: Educ; Florianópolis: UFSC, 2002.
- [3] BENSE, Max; DÖHL, Reinhard. zur lage. In: GOMRINGER, Eugen. **konkrete dichtung**. Stuttgart: Reclam, 1972, p. 167-169.
- [4] BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- [5] CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 403-405.

- [6] ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- [7] KOCH, Walter A. **The biology of literature**. Bochum: Brockmeyer, 1993a.
- [8] _____. **The roots of literature**. Bochum: Brockmeyer, 1993b.
- [9] KRISTEVA, Julia. **Semanalyse: Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.
- [10] MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- [11] MARCUSCHI, Luiz Antônio. A coerência no hipertexto. In: COSCARELLI, Carla Viana & RIBEIRO, Ana Elisa. **Letramento digital: aspectos sociais e possibilidades pedagógicas**. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005, p. 185-207.
- [12] MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph. **Transmedialität: zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren**. Wallstein Verlag, 2006.
- [13] MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- [14] OSTERWOLD, Tilman. **Pop art**. Köln: Taschen, 2003.
- [15] PALACIOS, Marcos. Hipertexto, fechamento e o uso do conceito de não-linearidade discursiva.
<http://www.facom.ufba.br/pesq/cyber/palacios/hipertexto.html>. Acessado em 9 de novembro de 2006.
- [16] PINTO, Luiz Ângelo; PIGNATARI, Décio. Nova linguagem, nova poesia. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria d poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 159-171.
- [17] RIHA, Karl. Das Experiment in Sprache und Literatur. Anmerkungen zur literarischen Avantgarde. In WISCHER, Erika (org.), **Propyläen Geschichte der Literatur: Die moderne Welt**. Berlin: Propyläen Verlag, 1982, p. 440-463.
- [18] SIMANOWSKI, Roberto. **Interfictions: vom Schreiben im Netz**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002a.
- [19] _____. **Geburt und Entwicklung der digitalen Literatur**. In: _____. (Ed.) *Literatur.digital: Formen und Wege einer neuen Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002b, p. 56-92.
- [20] WANDELLI, Raquel. **Leituras do hipertexto: viagem ao Dicionário Kazar**. Florianópolis & São Paulo: UFSC & Imprensa Oficial, 2003.