

# PRODUÇÕES POÉTICAS EM MÍDIAS DIGITAIS

## os clipoemas

*Denise Azevedo Duarte Guimarães*  
*Universidade Tuiuti do Paraná*

### RESUMO

O artigo analisa as diversas experiências relacionadas à incorporação das novas mídias digitais aos textos poéticos e pretende demonstrar como os clipoemas, tipo de poesia tecno-eletrônica, continuam um projeto em busca do movimento. Trata-se de uma área recente que incorpora uma grande variedade de procedimentos eletrônico-digitais. O trabalho investiga como os clipoemas criam um jogo entre os signos verbais e outros sistemas significantes. Procurando uma análise sistemática, este artigo sugere uma nova tipologia, baseada no componente tecnológico explorado, bem como tenta explicar as variações estilísticas e modalidades de apresentação dos clipoemas.

### PALAVRAS-CHAVE

Poesia em mídias digitais, clipoema,  
poéticas tecno-eletrônicas, intersemiose

### UM JOGO TECNO-POÉTICO

Em decorrência da dinâmica transformação das mídias e das mensagens transmitidas, o emergente fenômeno das poéticas multimidiáticas revela-se impulsionado pela pluralidade de signos visuais que a cultura pós-moderna cultiva. Nesse contexto, novas coordenadas visuais e cinéticas situam o poema experimental da atualidade numa dimensão comunicativa que mobiliza uma reflexão radicalmente nova e que demanda paradigmas renovados para compreendê-lo como uma elaboração estética de alta complexidade.

Nas produções poéticas tecno-eletrônicas, as “fórmulas” lingüísticas e poéticas codificadas são desarticuladas: a escritura poética quer ser a coisa significada (qualitativamente, diria Peirce), assumindo um estatuto formal inédito, no qual estruturas complexas reagrupam os elementos lingüísticos redimensionados, como num mosaico. Tudo isso faz com que um poema nas telas revele-se um intertexto complexo, uma vez que, nele, a linguagem poética passa a sofrer transmutações, numa espécie de alquimia intertextual e intersemiótica, decorrente da saturação do verbal no visual, no acústico e no cinético.

É nesse sentido que a poesia em mídias digitais cria um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades significativas dos signos verbais integrados aos demais códigos envolvidos na criação poética.

Acreditamos que esse jogo tecno-poético, entre os signos verbais e os demais sistemas sónicos, deve ser apreendido inventivamente, na instância de recepção das poéticas tecnológicas, mais especificamente da poesia em mídias digitais; cabe ao leitor/espectador/fruidor reconfigurar sua área de atuação, em busca da gênese do ato poético enquanto processo interpretante. Só assim poderá capacitar-se a intervir criativamente para ressignificar o signo verbal transfigurado na poesia em novos suportes – em sua busca vocabular, sonora, visual e cinética, tornada possível graças à tecnologia digital.

### PRODUÇÕES POÉTICAS MULTIMIDIÁTICAS: UMA TENTATIVA DE SISTEMATIZAÇÃO

Como as trocas intersígnicas intensificam-se e modificam-se em função dos meios cada vez mais refinados, a linguagem da poesia em novos suportes, fugindo cada vez mais à estaticidade da informação verbal linear, passa a ser intrinsecamente dinâmica e interativa. Trata-se de um campo bastante novo, que envolve variada gama de procedimentos eletrônico-digitais e que está ainda a ser devidamente sistematizado. Direcionamos os esforços do presente estudo para uma tentativa de sistematização, em busca de uma possível tipologia das produções poéticas multimidiáticas.

Para iniciar, citamos a resenha do livro *Tecno-Poesia e realtà virtuali: storia, teoria, esperienze tra scrittura, visualità e nuovi media* [Tecno-poesia e realidades virtuais: história, teoria, experiências com escritura, visualidade e novos meios], de Caterina Davíno, publicado em 2002; resenha esta feita pelo brasileiro Jorge Luiz Antonio.<sup>1</sup> Considerado pelo autor um relevante registro da poesia internacional, com um estudo teórico e uma catalogação de obras nos meios eletrônico-digitais, o livro contém verbetes de cento e trinta artistas de diversos países, incluindo doze brasileiros.

Antonio explica que a grande maioria dos autores citados no livro têm suas obras na Web, o que será um convite para o leitor interessado em poesia eletrônica, bem como uma oportunidade para conhecer os conceitos e denominações mais atualizados sobre o assunto. Segundo o crítico brasileiro, a autora propõe uma subclassificação conceitual e exemplificada da “tecno-poesia”, um termo geral que abrangeria as poesias experimentais que não só utilizam as tecnologias do vídeo, da holografia, do filme, do computador, da Internet e da Web, mas também realizam ações performáticas num espaço físico:

[...] esse conceito abrange três grandes categorias: computer poetry, hipermídia e Internet em suportes como o CD-ROM ou a web; performance e performer; e vídeo. Cada uma dessas categorias contém subdivisões, de acordo com o componente tecnológico utilizado. [...] Mais do que isso, Caterina propõe o nome de tecno-poesia como um termo geral a essa poética, a exemplo de “new media poetry” (Eduardo Kac e outros), “e-poetry” (Glazier), poetécnica (Plaza e Tavares), cybertext poetry (Cayley, Funkhouser, e outros), dentre outros.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ANTONIO. Estudo e mapeamento da tecno-poesia.

<sup>2</sup> ANTONIO. Estudo e mapeamento da tecno-poesia.

Cumpramos lembrar que há poucos anos era pertinente a distinção entre videopoesia ou cliopoesia e a poesia em suportes como o CD-Rom e a Web. Entretanto, hoje, com as tecnologias de última geração, como o DVD, a mudança do suporte vídeo para o computador, ou vice-versa, torna-se irrelevante. Isso porque já é possível efetuar cópias de um sistema para outro com relativa facilidade, sendo que, a nosso ver, a denominação “poesia em mídias digitais” pode abranger também as produções originariamente criadas para o cinema ou o vídeo.

## PROPOSTA DE NOVA TIPOLOGIA COM BASE NO COMPONENTE TECNOLÓGICO UTILIZADO

Ressaltamos que, enquanto as distinções propostas por Davínio e avalizadas por Antonio, referidas acima, partem do suporte, nós adotamos outro ponto de vista para o estudo da poesia em mídias digitais: o critério do componente tecnológico utilizado. Esse viés, que privilegia os modos de criação e não os meios de veiculação das produções poéticas, permite-nos estabelecer uma nova tipologia, no que diz respeito à poesia tecnológica ou tecno-poesia que se produz hoje, mais especificamente no Brasil.

Acreditamos, portanto, que, quanto aos modos de criação, a poesia tecnológica pode ser basicamente de três tipos, que assim denominamos: cine-videopoesia, infopoesia e cliopoesias.

De início, dois tipos podem ser destacados:

Tipo 1. *Cine-videopoesia* – Trata-se de uma linguagem próxima à do cinema e da TV porque usa exclusivamente as câmeras. Nesse tipo de poesia tecnológica, o verbal é associado às imagens, numa interação contínua e motivada.

Tipo 2. *Infopoesia ou computer poetry* – São produções poéticas exclusivamente ligadas aos computadores, em que se enfatiza o uso de computação gráfica.

Entretanto, mesmo considerando apenas as primeiras obras realizadas na área, vemos que essa já seria uma divisão radical. Hoje, o que se percebe é a hibridação tecnológica, independente do suporte, o que nos leva a identificar uma terceira forma poética:

Tipo 3. *Cliopoesias<sup>3</sup> ou videopoesias* – São obras exibidas tanto nos monitores dos computadores como nas telas de cinema ou TV. O termo “cliopoesias” refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios.

Chegamos à identificação destes três tipos de poemas tecnológicos, após um vasto “passeio” pelas telas e monitores, ocasião em que tivemos oportunidade de ver o maior número possível dessas produções poéticas, realizadas com os mais diversos componentes tecnológicos e, hoje, acessíveis em suportes diferenciados. Dada a diversidade do material estudado, optamos por concentrar o enfoque do presente trabalho nos chamados cliopoesias ou videopoesias.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> O termo *cliopoesia* liga-se às experiências de computação gráfica, com a transcrição de poemas concretos para os novos suportes, no início da década de 90. O vocábulo – numa associação com *videoclip* – passa a ser empregado em entrevistas e artigos da época por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira, Júlio Plaza, entre outros (com ligeiras alterações na grafia). Oficialmente, o termo foi usado pela primeira vez no Brasil em 1994, no sexto “Perhappiness”, festival da Fundação Cultural de Curitiba.

<sup>4</sup> Trata-se do tipo de poemas analisados em ARAÚJO. *Poesia visual – vídeo poesia*; em PLAZA. *Ideografia em videotexto*; em PLAZA; TAVARES. *Processos criativos com os meios eletrônicos*; ou em GUIMARÃES. *Poesia multimídia, que oferece uma leitura do vídeo Nome*, de Arnaldo Antunes.

## VARIANTES ESTILÍSTICAS E MODOS DE APRESENTAÇÃO DOS CLIPOEMAS

No suporte de materialização da mídia eletrônica, os campos podem ser trabalhados de maneira sincrônica ou assíncrona, uma vez que a idéia de cada clipoema, diferentemente de uma mera criação de animação de textos, com imagens e sons gratuitos, está sendo pensada de modo que se possa vir a explorar a integração motivada desses fragmentos. Assim, o que antes era impensável no seu suporte tradicional – o papel – passa a oferecer infinitas possibilidades de relações nos novos suportes: música e texto, imagem e texto, ruído e texto, animação e texto ou cor e texto. Além de serem exploradas em sua tipologia, as letras ganham movimento e podem até mesmo aglutinar-se, formando imagens puras, sem nenhuma referência verbal; ou seja, entre o verbal e o visual, o significante passa a informar por si mesmo, desvinculando-se do significado que lhe é convencionalmente imputado. O que se observa nessas apresentações dinâmicas são as sugestões de imagens indiciais e icônicas, que são videográficas por excelência. Ressalte-se que os clipoemas não se restringem apenas ao âmbito das câmeras, embora apresentem ainda marcas da linguagem cinematográfica, mas também refletem o universo midiático da TV e do computador que, em nossa época, redimensionam cada vez mais o ato de olhar um texto artístico.

Por ocasião da apreciação crítica das referidas produções poéticas, percebemos a necessidade de sistematizá-las, primeiramente, no que tange às *variantes estilísticas*. Assim, considerando o tratamento da linguagem empregada, é possível definir o estilo de um clipoema, dentro das variações observadas, a saber:

1. clipoemas no estilo dos videoclipes;
2. clipoemas no estilo dos comerciais de TV;
3. clipoemas documentais ou narrativos;
4. clipoemas no estilo do cinema-arte;
5. clipoemas no estilo das vinhetas, aberturas de novelas e similares;
6. clipoemas de animação (no estilo de desenho animado);
7. outros, mais ligados às imagens de síntese.

Não cremos serem necessárias maiores explicações sobre tais variantes estilísticas, o que pode, entretanto, ser detalhado no momento da análise e interpretação de obras.

Outra possível distinção, com base nos *estilos estéticos* conhecidos (barroco, romântico, realista, impressionista, expressionista, futurista, cubista, dadaísta, surrealista, concretista, da arte *pop*, pós-moderno, etc.), pode ser considerada pertinente nas práticas textuais de análise de obras específicas.

Quanto aos *modos de apresentação*, observe-se que o registro verbal nas telas ou monitores pode apresentar-se de modo estático ou dinâmico.

1) No caso das *apresentações estáticas*, vê-se o poema todo grafado como se a tela fosse uma página impressa, muitas vezes sobre uma imagem de fundo. São obras que se afastam das propostas dos novos suportes e que não consideramos como clipoemas, muito embora sejam as mais freqüentemente encontradas em sites da Web.

2) No caso das *apresentações dinâmicas*, que constituem a especificidade do clipoema, vemos três possibilidades ou tipos de registro:

- a) Sugestão de imagens - Consiste nas aglutinações sucessivas de letras e sílabas. São clipoemas que trabalham exclusivamente fragmentos dos vocábulos e nos quais os elementos sígnicos em movimento sugerem palavras, formas e/ou imagens.
- b) Seqüência de imagens - Consiste em expressões ou vocábulos justapostos, num tipo especial de montagem em que novas significações vão surgindo e sendo substituídas nas seqüências permutativas com os signos verbais. Há sempre um retorno, um tipo de “refrão eletrônico”, para reforçar os motivos básicos do poema.
- c) Intersemiose - Consiste na integração de imagens não-verbais aos signos verbais dinamicamente apresentados. Nesse caso, observa-se a utilização dos seguintes recursos: figuras de câmara, fotografias, desenhos, gravuras, pinturas; imagens sintéticas; animação e outros.

Diante do hibridismo que aparece nas relações entre o texto escrito e a imagem, especialmente na TV, já se configura uma espécie de gramática que diz respeito aos tipos de função da imagem em relação à fala: função condutora, substitutiva, complementar, subordinada, ilustrativa, etc. Analisando as relações entre estas mídias no século XX, Lucia Santaella e Wilfried Nöth chegam à conclusão de que

[...] o código hegemônico deste século não está na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, *naquilo que sempre foi do domínio da poesia*. De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes.<sup>5</sup>

Em seu estudo sobre a *Tradução intersemiótica*, Júlio Plaza se baseia no sistema de Charles Sanders Peirce quando observa: “As formas de linguagem e meios em que os sentidos humanos se materializam organizam-se todas elas conforme os caracteres do ícone, índice e símbolo”.<sup>6</sup> Segundo este sistema, delimitam-se coerentemente, portanto, três matrizes semióticas que permitem a caracterização do que é dominante em cada linguagem, a saber:

- 1) linguagens analógicas que delimitam seu objeto;
- 2) linguagens analógicas que dependem do objeto;
- 3) linguagens analógicas que dependem da convenção.

O trânsito intersemiótico entre as matrizes efetua-se nas zonas de intersecção entre elas; isso só é possível, segundo Plaza, “graças ao caráter paramórfico, transductor, aglutinante e estruturante dos legissignos icônicos, indiciais e simbólicos que atuam como interfaces”.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p. 69 (grifo nosso).

<sup>6</sup> PLAZA. *Tradução intersemiótica*, p. 68.

<sup>7</sup> PLAZA. *Tradução intersemiótica*, p. 68.

## PROPOSTA DE ABORDAGEM

Ressaltamos que, tanto quando o texto impresso é pré-existente, como quando a criação poética é elaborada especificamente para os novos suportes, um clipoema é um processo intersemiótico. Assim sendo, para analisar e interpretar um clipoema, importa considerar os passos de um procedimento intersemiótico, que sistematizamos abaixo:

1. apreensão das estruturas básicas do primeiro texto (quando o poema impresso pré-existe) e projeto de sua organização em um universo sógnico diferente;
2. captação analógica (icônica) das principais metáforas ou imagens do primeiro texto, em busca das homologias (a:b :: c:d ), não da identidade;
3. preenchimento paradigmático das *vigas-mestras* do texto original ou seja, seleção dos temas ou dos seus motivos estruturantes básicos.

É preciso lembrar que um clipoema é um trabalho resultante do binômio arte e técnica. Seu primeiro estágio é *grafo-pictórico*, ou seja, o poema escrito (grafado) dá origem a uma concepção de sua realização tecnológica, o que é registrado num *storyboard*. A partir dessa espécie de roteiro para ver a seqüência das imagens a serem produzidas (em computador e/ou com o uso de câmeras) fica estabelecido um *outline*, uma espécie de esqueleto ou arcabouço da obra. Com base no *storyboard* e no *outline*, inicia-se o processo de produção do clipoema – um trabalho de computação gráfica e de edição sonora. O clipoema passa ainda por uma pós-produção, onde se verifica a adequação do produto final à proposta estética apresentada inicialmente. Dependendo da complexidade técnica da obra, o poeta precisará de uma equipe menor ou maior para a produção de seu clipoema.

Os recursos da computação gráfica proporcionam uma dinâmica diferente daquela interação que se tem ao ver um filme ou um programa de TV. Trata-se de um tipo de movimento inédito em termos da arte cinética. Os movimentos dos elementos audiovisuais são bem mais complexos, não são retilíneos nem centrados (não mais giram em torno de motivo visual ou sonoro). Isso significa que são previstos pelo autor-programador em termos da multiplicidade de conexões, das múltiplas ramificações e conexões que vão se apresentar (não mais representar algo objetivo) a cada receptor consciente da dinâmica temporal do texto e da sua virtualidade interativa. Os graus dessa interação variam de acordo com o uso simples ou mais intensificado da mão com o *mouse* ou com os controles, até um alto grau de interatividade mental, ligada ao repertório do receptor. De qualquer modo, opera-se um confronto permanente entre a criação e a recepção da mensagem, pois a expectativa gerada já faz parte do repertório do espectador-leitor-fruidor, que demanda por rapidez, síntese e qualidade da informação estética em clipoemas.

Outro aspecto a ressaltar é o *uso das cores* como deflagradoras de relações intersemióticas. Em todas as modalidades acima referidas, as cores são opcionais e sempre significantes. São três as ações exercidas pela cor sobre o indivíduo: ela impressiona ao ser vista (dimensão icônica), expressa ao provocar uma reação (dimensão indicial) e tem capacidade de construir uma linguagem que comunica uma idéia (dimensão simbólica). Essas três dimensões, semioticamente falando,<sup>8</sup> vão da experiência mais imediata e livre – em *primeiridade* – à abstração da *terceiridade*, com seu caráter simbólico, definido por força de uma convenção.

---

<sup>8</sup> Veja PEIRCE. *Semiótica*.

Após a primeira fase da percepção qualitativa e sensória do texto na tela (um momento descompromissado, de pura fruição), o leitor-espectador passa dessa recepção intuitiva a uma reação diante das informações recebidas. Tal reação já é uma espécie de interatividade, pois o leitor-espectador percebe novos signos indiciais e passa a um outro nível de consciência, diante dos indicadores dos caminhos a serem percorridos na decodificação do texto. Na última etapa da análise – a interpretação – o receptor do clipoema envolve-se com o processo técnico e ativa seu repertório. Pode-se dizer que ele se torna uma espécie de interautor, aquele que interage com a multiplicidade do texto, que entende a razão do inter-relacionamento das linguagens, naquela trama multimidiática que é um clipoema.

### MODALIDADES DE ORGANIZAÇÃO DOS CLIPOEMAS: EFEITOS

No contexto lingüístico, as imagens podem ter várias funções, indo, por exemplo, da autonomia à dependência em relação à palavra, ou da redundância à informatividade. Identificamos algumas possibilidades:

a) A imagem redundante é inferior ao texto, pois só vai complementá-lo, como as ilustrações meramente ornamentais em livros.

b) A imagem informativa é superior ao texto, como nas enciclopédias ou nos livros de história da arte, quando a concepção do objeto ou da obra artística depende da informação visual.

c) A imagem integrada apresenta-se como equivalente ao texto verbal, numa relação de complementaridade ou de determinação recíproca. A complementaridade torna-se especialmente relevante nas mensagens multimidiáticas, porque nelas as possibilidades semióticas de expressão dos diferentes códigos utilizados vão permitir uma interpretação holística da mensagem total. Nesse caso as palavras e as imagens passam a integrar um sintagma mais geral, que se realiza num nível mais avançado que a simples soma das partes.

Pelo exposto, sob a perspectiva das relações estabelecidas entre os diversos códigos utilizados, vemos duas *modalidades básicas de organização intersemiótica* dos clipoemas:

1) O verbal ancora a mensagem. Nesse caso, o visual vai complementar as informações verbalizadas. O registro sonoro pode sugerir ou enfatizar elementos da mensagem verbo-visual. Tanto o visual quanto o sonoro tornam-se significantes na dinâmica interna do clipoema.

2) O verbal e o visual ancoram a mensagem. Nesse caso, diante da integração verbal/visual, o registro sonoro, agindo na camada significativa do clipoema, pode ilustrar, ou sugerir ou pontuar os significados da mensagem.

Tendo em vista que essas relações podem ser percebidas tanto no plano de conteúdo quanto na forma de expressão escrita da palavra, três tipos de relações podem ser percebidas, segundo A. Kibédi-Varga:

(1) **Coexistência:** palavra e escritura aparecem numa moldura comum; a palavra está inscrita na imagem. (2) **Interferência:** a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página (por exemplo, em ilustrações de textos com comentários textuais). (3) **Co-referência:** palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra.<sup>9</sup>

São essas as relações baseadas na simultaneidade, às quais Lucia Santaella e Winfried Nöth acrescentam ainda uma outra possibilidade de relação espacial entre o verbal e o visual, citando como exemplo o poema de Robert Herrick que fala sobre o altar e é impresso de modo a formar a figura de um altar: “o caso da *auto-referencialidade*, como ela é conhecida na poesia visual”.<sup>10</sup>

Acreditamos que, em se tratando de clipoemas, o verbal deve ser sempre o dominante (ou, pelo menos estar no mesmo nível) em relação aos outros códigos a ele integrados, nunca ser ancorado por eles – o que caracterizaria a obra como videoarte ou videoclipe, e assim por diante.

Em alguns poemas que se se aproximam dos videoclipes (que entendemos como *falsos clipoemas*), a melodia ou os efeitos sonoros chamam mais atenção, fazendo com que os signos verbais apareçam como ilustrações do que se ouve e/ou se vê. Nesses casos, o sonoro ancora o verbal, que passa a funcionar como as letras das canções populares em relação aos cliques.

Naqueles que consideramos *autênticos clipoemas*, os efeitos sonoros são expressivos, sendo que tanto os ruídos como o silêncio ou a música integram-se à camada significativa dos signos verbais, enfatizando ou sugerindo novos significados. O ideal é que os registros se integrem de forma implícita e sem redundâncias, ou seja, sem que um reduplicate o outro, de modo que signifiquem em si e entre si.

Lembramos ainda que, num clipoema, o signo verbal pode apresentar-se na forma escrita, na forma oral ou em ambas, sendo que qualquer das alternativas acima implica novos sentidos que se agregam aos significados originais. Em termos de adequação, deve ser considerada a qualidade da relação intersemiótica alcançada entre os diversos códigos.

Levando em conta alguns conceitos da teoria da informação, como *redundância* (que se refere a tudo que é dito em demasia, um desperdício de elementos significantes para a formação de uma mensagem que passa a ter uma codificação defeituosa), *originalidade* (que está ligada à imprevisibilidade que tem valor informativo: quanto maior a taxa de novidade, maior será a mudança de comportamento provocada) e *entropia* (que é a medida de desordem informacional, o caos informativo que pode ser causado por uma mensagem totalmente original ou totalmente redundante) – identificamos certos procedimentos compositivos e seus efeitos na qualidade da mensagem estética de um clipoema, a saber:

---

<sup>9</sup> KIBÉDI-VARGA apud SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p.56.

<sup>10</sup> SANTAELLA; NÖTH. *Imagem*, p.56.



<b>1. Redundância</b>		
Num clipeoema a redundância pode apresentar-se sob três modalidades		
<p><b>a) intrasígnica:</b></p> <p>Verbal versus Verbal</p> <p>É o caso de repetições de idéias, palavras ou frases que perturbam a mensagem e interferem no efeito total final do clipeoema.</p> <p>A quantidade de informação vai provocar a menor qualidade da informação.</p>	<p><b>b) intersígnica:</b></p> <p>Verbal versus Visual versus Sonoro</p> <p>É um tipo de redundância que pode ocorrer quando o verbal apresenta a mesma informação já apresentada visualmente, ou vice-versa.</p> <p>O mesmo pode ser percebido quando o registro sonoro torna-se repetitivo e nada acrescenta à informação verbal ou visual.</p> <p>Seu efeito é a menor carga informacional e pode ser associado a uma espécie de “poluição” na mensagem.</p>	<p><b>c) extra-sígnica ou contextual:</b></p> <p>Pode ser ideológica, retórica, estilística, etc.</p> <p>Trata-se da utilização de clichês, de figuras de linguagem estereotipadas, que acabam repetindo informações já desgastadas e tornam-se redundantes e inexpressivas no clipeoema, interferindo na qualidade da mensagem que se quer estética; e portanto, original, única e irrepetível.</p>
<b>2. Originalidade</b>		<b>3. Entropia</b>
<p>Quando a mensagem apresenta singularidade, tem contorno semiótico específico, portanto original.</p> <p>Seu efeito é a maior carga estética, decorrente da menor previsibilidade.</p> <p>Um clipeoema, sendo uma produção estética, deve afastar-se dos padrões habituais, pois os códigos por ele utilizados não precisam ser de amplo domínio.</p>		<p>Quando a mensagem confunde-se com outras similares ela não apresenta marcas de identidade (e sim, de diferenciação).</p> <p>Seu efeito é a baixa carga informacional decorrente da ausência de distinção entre os elementos significantes.</p>

Para finalizar, não se pode esquecer que, quando o tema é poesia, quer seja ela impressa ou exibida em novos suportes tecno-eletrônicos, é indispensável considerar os conceitos de *denotação e conotação*, bem como a maneira em que tais efeitos de sentido podem ser criados ou surgir das relações entre os diferentes registros, como referido abaixo:

Efeitos denotativos e conotativos decorrentes dos diferentes registros			
Registro 1: verbal (as palavras)	Registro 2: visual (as imagens)	Registro 3: cinético (o movimento)	Registro 4: sonoro (os sons)
<p>1.1. Leitura e organização dos campos semânticos (significados).</p> <p>1.2. Percepção dos significantes (constituintes icônicos dos signos verbais, que podem ser visuais e/ou sonoros.)</p>	<p>2.1. Percepção de linhas, formas e cores.</p> <p>2.2. Apreensão dos efeitos (deformações, luminosidade, sombras, perspectivas, planos, etc.)</p>	<p>3.1. Captação das coordenadas cinéticas (contínuo/descontínuo, ascendente/descendente, centrípeto/centrífugo, rápido/lento, etc.)</p>	<p>4.1. Audição (música, ritmo, ruídos /silêncios)</p>

A exploração das denotações e das conotações pode verificar-se dentro de um mesmo registro ou nas relações entre dois ou mais registros, ou seja, tanto na horizontalidade da tabela da página anterior, quanto na verticalidade das colunas, o que permite uma infinidade de significações passíveis de serem apreendidas na instância de recepção do clipoema. Por exemplo, na coluna 1 (Registro verbal), a combinação de 1.1. com qualquer elemento de 1.2. pode gerar novos significados conotados. Qualquer combinação entre os registros vai gerar conotações, por exemplo, 1.1. com 2.1. ou então 1.2. com 3.1., ou seja, vão ser produzidas marcas ou traços simultâneos que se superpõem e alteram o sentido denotativo inicial.

Outros efeitos de sentido podem ser observados ainda quanto aos *recursos retóricos* – tais como ambigüidade, metáforas, metonímias, antíteses, hipérboles, paradoxos, etc. – sendo todas elas figuras de linguagem que funcionam num clipoema da mesma forma que nas outras manifestações artísticas. Assim também, conceitos poéticos tradicionais como analogia, paralelismo, justaposição, áreas de irradiação semântica e outros, podem ser utilizados/visualizados no espaço da tela.

Umberto Eco explica que, quando as figuras de retórica são usadas de modo criativo, elas não servem apenas para ornamentar um conteúdo já expresso, mas “contribuem para delinear um conteúdo diverso”.<sup>11</sup> Nesse caso, o jogo retórico pode traçar conexões imprevisíveis ou escassamente previstas e desfrutadas, o que vai redimensionar o texto em suas qualidades artísticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa dos contornos das emergentes poéticas tecnológicas levou-nos a perceber que, quando a poesia ultrapassa o espaço material da página e incide no espaço virtual das telas, o que importa é investigar os procedimentos estéticos que envolvem homologias, similaridades e correspondências entre os diversos códigos utilizados.

Nesse sentido, partindo do entendimento do fenômeno poético como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, torna-se importante verificar como os aspectos icônicos dos signos verbais são recriados nas telas (de vídeo ou computador) com as ferramentas multimidiáticas. Deduzimos que, para que um clipoema seja considerado realmente *poético*, todos os elementos dos demais códigos explorados (visuais, cromáticos, gestuais, acústicos, musicais, cinéticos, cinematográficos, televisivos e assim por diante) devem integrar-se adequadamente aos signos verbais, de forma que o princípio da seleção, regido pelas equivalências, projete-se sobre a seqüência, de acordo com a concepção jakobsoniana da função poética da linguagem.<sup>12</sup> Vale dizer que é preciso que se dê a conhecer um projeto de organização poética em um universo plurissígnico, no qual a seleção seja um dos princípios estruturantes básicos, de modo a permitir a necessária

---

<sup>11</sup> ECO. *Tratado geral de semiótica*, p. 236.

<sup>12</sup> Para o lingüista russo Roman Jakobson, a poesia é oriunda da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, ou seja, é o resultado da superposição dos princípios da similaridade e da equivalência sobre a contigüidade da seqüência verbal. JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 123-130.

atualização, em termos espaço-temporais, das marcas da poeticidade, com a inserção da dimensão cinética.

Um clioema, tanto quanto um poema impresso, tem um potencial para ser interpretado nas palavras que o compõem. As palavras estão lá, com toda sua carga de significações possíveis. O importante é perceber que as significações eclodem do encontro entre linguagens, porque esses textos poéticos em novos suportes falam simultaneamente com diferentes sistemas de signos digitais e analógicos. Só assim, através da homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas nos diversos códigos, podem ser ensaiados sentidos/significados/significações que se mostrem passíveis de serem apreendidos na plurissignificância do texto poético em novos suportes.

Diante do exposto, nosso estudo encaminha-se para afirmar que a distinção entre a poesia tecno-eletrônica e outros textos ou processos comunicativos midiáticos, como as vinhetas, os videoclipes, os comerciais e similares, reside em seus mecanismos expressivos ou em suas estratégias textuais, que integram palavras em movimento aos gestos, imagens, sons, cores e ritmos, num processo intersemiótico de efeitos estéticos reconhecíveis como tais.



#### ABSTRACT

This article analyzes the many experiments relating to the incorporation of poetic texts in the new digital media and intends to demonstrate how *clipoems*, as a type of techno-electronic poetry, continue a project in search of movement. Techno-poetry includes a great variety of electronic-digital procedures. The present article investigates how clipoems create a game between verbal signs and other signifying systems. In an attempt at systematizing the analysis of such texts, this article suggests a new typology based on the technological component explored and also tries to explain stylistic variations and modalities of presentation.

#### KEYWORDS

Poetry in digital media, clipoem, techno-electronic poetics, intersemiosis

#### REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Jorge Luiz. Estudo e mapeamento da tecno-poesia. *A Fonte: revista de arte*. Curitiba, ano 3, mar. 2003. Disponível em: <[http://www.geocities.com/a\\_fonte\\_2000/tecnopoesia.htm](http://www.geocities.com/a_fonte_2000/tecnopoesia.htm)>. Data de acesso: 29 jan. 2008.
- ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual – vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DAVÍNIO, Caterina. *Tecno-Poesia e realtà virtuali: storia, teoria, esperienze tra scrittura, visualità e nuovi media*. Mantova, Itália: Editoriale Sometti, 2002. Edição bilíngüe (italiano-inglês).

- ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 1977. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Poesia multimídia: uma leitura do vídeo *Nome*, de Arnaldo Antunes. *Anais do XV Encontro Nacional da ANPOLL*. Niterói. 2000. (CD-Rom)
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLAZA, Julio. *Ideografia em videotexto*. São Paulo: HUCITEC, 1986.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 1987. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.