E-LETRAS COM VIDA — N.º 7 JULHO/DEZEMBRO DE 2021: pp. 15-29

As múltiplas conexões entre escrita e imagem

The multiple connections between writing and image

Maria Aparecida Fontes[1]

Resumo: Neste artigo proponho uma leitura crítico-analítica das relações entre escrita e imagens e suas múltiplas conexões, apoiada na revisão dos referentes conceituais miméticos e semiológicos que possibilitou identificar o momento de anulação do veto ao imaginário. A ruptura com os procedimentos miméticos tradicionais contribuiu para a dissolução, quase completa, dos limites entre a escrita e a imagem, desencadeando múltiplas conexões entre elas em tempos de globalização, hibridação e hipertextos.

Palavras-Chaves: Escrita; imagem; hibridação; hipertexto.

Abstract: In this article, I propose a critical-analytical reading of the relations between writing and images and their multiple connections, supported by the review of mimetic and semiological conceptual references that enabled the identification of the moment of annulment of the veto to the imaginary. The rupture with traditional mimetic procedures contributed to the almost complete dissolution of the limits between writing and image, triggering multiple connections between them in times of globalization, hybridization, and hypertexts.

Keywords: Writing; image; hybridization; hypertext.

[1] Università degli Studi di Padova (Itália). ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9023-2515.

1. À guisa de introdução

O encontro entre palavra e imagem não é certamente uma invenção de um passado recente, a relação entre os dois meios expressivos encontra-se no arco da história da humanidade, pressupondo, inclusive, que ambos derivassem de uma mesma forma de representação que, com o passar do tempo, se pluralizou e se estruturou diversamente. Os pictogramas hebraicos, os hieróglifos egípcios e os caligramas são recorrentes formas de criação poético-visual pautadas na sobreposição de palavra e imagem. Um mapa, por exemplo, é a escrita inserida na imagem. O grande problema do artista contemporâneo é o da criatividade (a *pseudo* originalidade), derivado da progressiva divulgação do conhecimento pela imagem, justamente porque «a imagem fala só por si; o desenho deixou de ser o comentário da palavra» (Hatherly, 1977: 13). Quando se pensa nos movimentos literários e pictóricos da vanguarda, da poesia experimental, do concretismo[2] brasileiro, na hibridação da arte e da cultura, na geografia do ciberespaço construída por redes e sistemas de informação — um lugar poroso e rizomático — que explora comunidades e tecnologias eletrônicas inteligentes, é possível observar que as relações entre escrita e imagem, ao longo do século passado, se converteram numa forma de desestruturação e desconstrução do real que desautomatizou o olhar, já acostumado às formas do cotidiano e da história. E, nesta esteira, não há como desconsiderar o papel da *mímesis* nas relações entre conhecimento e representação artística, que, para Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em a *Dialettica dell'Illuminismo* (1966), pode ser tanto a causa do progresso negativo de assimilação e de domínio, típico da sociedade industrializada, quanto uma alavanca nos processos positivos de emancipação, em virtude de sua capacidade de se autodiferenciar (Adorno e Horkheimer, 1966: 193). Capacidade que, desde a Antiguidade Clássica, tem-se mostrado útil a todas as discussões acerca das relações entre as artes e, neste sentido, poder-se-ia perguntar acerca do significado da relação de similaridade e diferença que anima os fatos miméticos gerados pelas relações entre escritura e imagem, i.e., o pacto de representação que fez famosa a frase *ut pictura poiesis*. Caberia, igualmente, interrogar em que proporção a reavaliação do processo cognitivo da *mímesis* se estabelece criticamente segundo a concepção geral de arte na contemporaneidade e, enquanto mediador que não se impõe da mesma maneira, abre-se às multiplicidades de interpretação.

[2] A poesia concreta, que já havia modificado e revolucionado a organização discursiva, mas também gráfica, do próprio texto poético, levou às extremas consequências a lição sobre o texto enquanto ato comunicativo de linguistas, estruturalistas e, em especial, semiólogos.

De fato, os intérpretes[3] contemporâneos consideram a *mímesis* uma noção variável e ambivalente, cuja identidade se pode entrever na dialética da semelhança e diferença, inovação e repetição, assimilação e expulsão que, desde os tempos remotos, ter-lhe-ia sigilado a ambiguidade. A novidade insere-se na forma como tal dialética, enquanto instrumento heurístico, pode interrogar e responder às questões referentes aos fatos humanos e sua relação com a imagem e a escrita. Entre a realidade e o indivíduo, ou entre a obra e a história, há «uma continuidade» compreendida pela *mímesis* que, na sequência temporal de interpretação aplicada à obra de arte, já foi entendida como um processo de imitação do que se entendia ser «realidade», para depois ser traduzida pelos românticos como expressão da alma do artista. Durante as Vanguardas descobriu-se que as obras poderiam imitar umas às outras, através da paródia e da estilização, e daí se falou em dialogismo e intertextualidade. Em seguida, descobriu-se que as obras modernas estavam cada vez mais tematizando a si mesmas, fazendo de sua linguagem artística uma metalinguagem: descobriu-se que as obras estavam mimetizando a si mesmas (Kothe, 1981: 132). Hoje, a exposição à ação da mídia, às tecnologias da informação e aos demais meios de comunicação permitiu que as artes e a ficção, sobretudo a partir dos anos 80 e 90, acentuassem o seu caráter polifônico, interdiscursivo e multimedial. Os artistas respiram o espetáculo e se nutrem de uma rede de diversos sistemas semiológicos. Apropriações, subversões e desrealizações confrontam-se numa perspectiva estética. A escrita nutre-se da palavra impura, do híbrido e do hipertexto, que, diferente da intertextualidade, apresenta uma nova dinâmica interativa não-linear, simultânea. O romance híbrido, por exemplo, mescla diferentes elementos e procedimentos e reutiliza formas diversas e heterogêneas, possibilitando a convivência de vários princípios dentro do universo diegético, sem hierarquia de valores estéticos: mistura de gênero, paródia, *mise en abyme*, inclusão da cultura de massa e sua reutilização. Na era digital, a escrita une-se à cibernética, potencializando a quantidade de informação na aldeia global, e a representação do discurso da minoria figura como escritura híbrida em *blogs* — diário de bordo da navegação da Internet. De igual modo, o conceito de excêntrico presta-se para demonstrar que a cultura não é homogênea, branca, classe média e homossexual e a diferença assume o lugar da não-identidade, onde só o híbrido, neste caso, pode representá-la. Desse modo, a arte e cultura transformam-se e fragmentam-se em

[3] É bom lembrar que, em 2007, Luiz Costa Lima reuniu no volume *Trilogia do controle* (2007) os três livros publicados nos anos 1980 que tratam da questão da *mímesis*: *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente* (1984), revisto em 1989 e continuado com *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e com *O fingidor e o censor, no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje* (1988).

«culturas híbridas», fenômeno que pode ser atribuído, paradoxalmente, à homogeneização do consumo do capitalismo recente. É a partir desse lugar híbrido do valor cultural (o transnacional como tradutório) que o intelectual pós-colonial tenta elaborar seu projeto histórico, artístico e literário (Bhabha, 1998: 242). Nessa perspectiva, as relações entre as artes tornam-se cada vez mais imbricadas, sobretudo quando a hibridação e a iteratividade entre linguagens distintas promovem o surgimento de uma espécie de gênero multissemiótico. Cabe investigar como essas relações artísticas e culturais em contexto de textualidades híbridas e de múltiplas linguagens podem ser tratadas a partir de um ponto de vista mimético e semiótico. A fim de refletir sobre tais questionamentos críticos, torna-se necessária a revisão de alguns conceitos úteis a este estudo que precedem à prática do texto multimodal.

2. A dissolução dos limites entre escritura e imagem

O encontro entre palavra e imagem foi levado à extrema consequência, quando os movimentos de vanguardas fizeram dessa relação o *leitmotiv* de suas plataformas estéticas e das novas linguagens, reatualizando essa prática do desdobramento espacial de um texto poético: nos caligramas, nas colagens e ainda nas *performances* das *Parole in libertà* futuristas. As imagens (icônica, mental ou material) passaram a gerar um pensamento expresso verbalmente, tornando-se objeto de tradução ou elemento de análise em uma língua descritiva. De fato, essa ruptura com a lírica tradicional realiza-se com Stéphane Mallarmé (1842-1898), quando institui um novo procedimento para a produção mimética que, sempre partindo do código textual, privilegiava a pesquisa que envolvia a separação da palavra e do som, arrastando o significado em benefício dos jogos das assonâncias. Nesse momento, *Ut pictura poësis* transforma-se em a poética dos significantes e a poesia não mais se apresenta enquanto «salvação», mas como linguagem de sofrimento que gira em tomo de si mesma, aspirando à polifonia, à fragmentação e à deformação; à obscuridade e à incomunicabilidade; à abstração e ao estranhamento. Como anota Haroldo de Campos, Mallarmé inventa, «el poema crítico» (Campos, 2013: 185), que questiona a si mesmo sobre a essência do poetar. Com *Un coup de dés*, o poeta introduz uma dimensão metalinguística do exercício da linguagem. Essa inclusão de uma extensão metalinguística à literatura de imaginação, designada por «desnudamento do processo», põe em evidência a arquitetura da obra à medida que ela vai sendo produzida, num permanente circuito autocrítico.

Com efeito, em seus estudos Écrire le tableau: l'approche *poétique de la critique d'arte à l'epoca symboliste* (2006), Micéala Symington mostra o quanto as relações entre as artes na modernidade são devedoras das produções artísticas e poéticas que anteciparam as vanguardas

europeias, sobretudo aquelas inauguradas pelo Simbolismo de Mallarmé, cuja idealidade vazia transforma-se em o «nada» — no absoluto —, alcançado através do absurdo e da abstração, da renúncia do habitual e do natural, da precisão formal dos versos e do trabalho rigoroso com a linguagem, que se isola e gira sobre si mesma, em contínua fusão. Isto equivale a dizer que o ato e o produto mimético já não podiam ser interpretados enquanto correlatos a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (Costa Lima, 1980: 169), tampouco apoiavam-se em dados externos, porque passavam a requer do receptor a apreensão do significado pela compreensão da produção do objeto criado. Em outras palavras, a forma, ou a estrutura da obra, passa a constituir o elemento de significação que precisa ser analisado pelo receptor para se tornar inteligível. O leitor deve estar atento não mais ao conteúdo, mas aos elementos estruturais que compõem o objeto artístico. Neste sentido, a obra torna-se um significante cujo significado é dado pelo leitor (receptor) e o produto artístico é algo que não pode ser lido apenas de acordo com as codificações socioculturais ou com as representações da realidade. Não há nele um conteúdo explícito, existem apenas jogos de significantes estruturais que se organizam e se combinam, na intenção de revelar o processo de composição da obra, criando certo estranhamento. Assim, ao pressupor um alargamento do real, será o receptor quem criará o sentido da obra, apreendendo, entre o produto mimético e sua fonte, as diferenças internalizadas pelo *mimema*, em nível de estrutura. Com efeito, é o que Guillaume Apollinaire realiza com os seus caligramas, definindo-os enquanto um conjunto de signos, desenho e pensamento, encurtando a estrada para exprimir um conceito e dar uma visão global da palavra escrita. Proposta que será revisada pelo Movimento Concretista e pela PO. EX portuguesa, quando a linguagem adquire corporeidade e gestualidade, e, gradativamente, a letra e as páginas transformam-se em figura, i.e., a letra penetra na pintura e, embora limitada aos interesses didascálicos, conquista valores plásticos junto à impressão (Fontes, 2020).

De igual modo, o sistema plástico-pictórico, que vai do Impressionismo às experiências cubistas, futuristas e dadaístas, recusa os princípios de representação fundados na ilustração e nas experimentações subjetivistas. Rejeita também a hipótese de que não se pode haver obra de arte sem referente, dissociando as teorias miméticas do pressuposto comum que consiste em pensar na relação de semelhança com um modelo. Revoluciona-se os conceitos de espaço e tempo (instantâneo e fugidio), traduzindo-os em cores, movimento, fragmentação e sobreposição de cenas, em composições descentralizadas e de ângulos oblíquos, conferindo ao sistema pictórico, graças ao olhar geométrico de Paul Cézanne (e de Picasso), a condição de signos. Ao reduzir o objeto artístico aos elementos mínimos da natureza, Cézanne exalta as

formas «inorgânicas» da pintura, i.e., o valor da estrutura em detrimento do conteúdo. Do ponto de vista técnico, o Cubismo é uma fragmentação no espaço tridimensional que se constrói a partir de um ponto de vista fixo. Os objetos revelam um modo de ser ambíguo, uma identidade plural, e mantêm uma relação múltipla uns com os outros, de acordo com o ponto de vista que se escolhe para olhá-los, como se pode flagrar nos versos de Manuel Bandeira que se assemelham a frases de montagem ou a «séries de tomadas» cinematográficas, próprias da pintura cubista:

> O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
> E desce refletido na poça de lama do pátio,
> Entre a realidade e a imagem, no chão seco
> [que as separa,
> Quatro pombas passeiam.
> (Bandeira, 1998: 200)

Com as Vanguardas, espaço e tempo adquirem uma nova solução, através da representação simultânea dos objetos – sempre em movimento. Na música, a ideia de sucessão temporal é substituída pela simultaneidade de silêncios no espaço. A estética de Piet Mondrian, por exemplo, apresenta como pressuposto esta suspensão: a simultaneidade é a condição *sine qua non* para a disposição pictórica e atributo essencial da forma. Recortes, remontagens e simultaneidade são elementos presentes nos poemas de abertura do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, que se convertem, segundo a bela expressão de Haroldo de Campos, em «cápsulas de poesia viva», de cunho irônico e irreverente que revelam a linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil. Daí a importância que tem, para o poeta modernista brasileiro, o *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial que ele corta e apara como um produto industrial seriado, como uma peça estampada à máquina, não importando, neste caso, qual o mecanismo que serve de base ao evento estético. Na verdade, o que interessa é o processo de ressemantização da história e das palavras, de modo que delas reste apenas uma imagem plástica:

> Longo da linha
> *Coqueiros*
> *Aos dois*
> *Aos três*
> *Aos grupos*
> *Altos*
> *Baixos*
> (Andrade, 1971: 137)

Aguinaldo Gonçalves, em seu estudo *Laokoon revisitado* (1995), estabelece alguns critérios para a realização das homologias estruturais entre escrita e imagem, um fenômeno que vai além das relações analógicas (comuns ao Romantismo e ao Simbolismo), tratando-se, segundo os pressupostos semiológicos, de uma espécie de isomorfismo do eixo paradigmático das obras de artes envolvidas. Para isso, o autor investiga a «prática significante»

de natureza poética em que se processa o que Julia Kristeva chamou de significância, aquele espaço de linguagem constituído de sítios combinatórios e reversíveis, a base das poéticas intertextuais. A autora explica que «descrever o funcionamento significante da linguagem poética [a escrita] é descrever o mecanismo das junções numa infinidade potencial» (Kristeva, 1974: 97). Essa potência infinita da linguagem funcionaria como semiose. Por isso, a urdidura do discurso plástico e poético somente poderia ser auscultada na interseção entre os eixos de significação. Desse modo, o par poesia e pintura, por exemplo, perscrutado segundo os aspectos estruturais pertinentes às obras, deve considerar: a estrutura do verso (formas rítmicas, ritmo sintático, cortes e *enjambement*), as estruturas das imagens (choques de palavras, associação imagística do subconsciente), a estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais), a disposição topográfica, o sistema de pontuação, a disposição simétrica dos apoios fonéticos ou sêmicos, os procedimentos de fusão, ponto-de-vista, singularização, desrealização, dissonância e outros procedimentos estéticos pertinentes à poética. Tendo em vista essa carpintaria de significantes que agencia os procedimentos poéticos, interroga-se quais desses princípios são comuns à escrita e à imagem. Os estudos de Étienne Souriau também evidenciam os elementos estruturais de cada expressão artística, pontuando que as relações entre as artes devem partir da análise dos *qualias* artísticos, que são os seus elementos específicos. Em *A correspondência das artes* (1983), o autor observa que todo o sistema de *qualias*[4] define uma ou duas artes: a pintura, por exemplo, estabelece-se no plano específico dos *qualias* da cor, a dança tem como singularidade o movimento, o desenho tem por especificidade a linha, enquanto a música serve-se de sons articulados. Da combinação ou hibridação dos *qualias* nasceria uma determinada expressão artística e da decomposição e desconstrução dos *qualias* seria possível detectar as relações entre as diversas artes.

[4] Consoante os seus *qualias*, as artes seriam divididas em arte do primeiro grau (presentativas) e artes do segundo grau (representativas), também chamadas de formas primárias e formas secundárias. As artes representativas (pintura, escultura, desenho), segundo Souriau, «são mais subjetivas, por evocarem algo que só adquirem realidade para e pelos pensamentos do espectador» (Souriau, 1983: 94), elas são, pois, artes de 2.º grau. Ao contrário, as artes como a música, a dança e a arquitetura são aquelas chamadas de «presentativas», ou seja, artes de primeiro grau. Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas (Souriau, 1983: 98). Tanto a poesia como a pintura encontram-se nessa situação composicional, definidas como arte de segundo grau. Por isso, as relações entre elas podem acontecer sob dois eixos: aquele que nos remeteria a uma ordem estrutural (forma primária), e outro cujas afinidades são de ordem evocativa e temática (forma secundária). Para resolver esse problema, deve-se optar por um dos eixos de análise. Aguinaldo Gonçalves, por exemplo, optou pelo primeiro eixo, reduzindo a pintura e a poesia a formas/estruturas sígnicas para melhor perscrutar as relações homológicas entre elas. Mario Praz concorda que ambos os caminhos são pertinentes, ora centrado nos aspectos temáticos, recursos estilísticos e epocais, ora na estrutura da obra.

Para Laurent Jenny, outra forma de aproximação entre as artes e, consequentemente, a dissolução de seus limites revelam-se através de um tipo de intertextualidade que reifica a matéria artística e a transforma em objeto metalinguístico. Do ponto de vista da poesia, o «enxerto» intertextual pressupõe um trabalho em que a substância do texto pictórico deve ser verbalizada. Entre um sistema significante pictórico e o verbal em processo intertextual (a descrição de um quadro, por exemplo), é preciso procurar o que lhe é comum, i.e., o seu caráter sistêmico. Em outras palavras, entre a imagem e o texto podemos ver uma relação icônica, segundo a perspectiva tradicional da semiótica, em que o texto se esgota em imitar o esqueleto diagramático da imagem. Assim, «O sistema do quadro, para entrar em relação intertextual com o conjunto verbal, deverá tomar a forma de uma enunciação do seu diagrama» (Jenny, 1979: 23). Já a relação intertextual entre os signos verbais e os signos icônicos só se efetuará se houver um grau de iconicidade nos signos verbais que promova também uma «homologia de conteúdos». De igual modo, o discurso poético realizará a transposição dos signos icônicos para signos literários, a partir de uma transformação considerada como absorção do texto pictórico pelo texto poético, uma vez que o espaço intertextual «é um ponto de cruzamento de vários códigos» (Kristeva, 1974:174). A transformação desses códigos visuais em códigos verbais, ou vice-versa, implica um reconhecimento semântico, melhor dizendo, um procedimento de verossimilhança, que remete ao princípio de que as correspondências entre as artes – entre escrita e imagem – dependem de um processo de identificação, sendo, portanto, um produto de cognição mimético, e, neste caso, sob o eixo da análise intertextual, as relações entre as artes também podem ser efetuadas segundo dois modos: o primeiro perscruta a semântica (aquilo que Mario Praz denomina conteúdo/tema/assunto e que Étienne Souriau conceitua como arte de segundo grau); e o segundo investiga os paradigmas estruturais, definidos por Kristeva enquanto verossímil sintático, o que Aguinaldo Gonçalves chama de homologias estruturais. Assim, a possibilidade de relações entre escrita e imagem nascem dessa interseção e interação, ora semântica, ora estrutural, ou de ambas as atitudes.

3. Entre escrita e imagem: códigos multissemióticos em ciberespaços

Expostas à globalização, à ação da mídia e às tecnologias da informação, as artes e a ficção acentuaram o seu caráter polifônico, interdiscursivo e plural e passaram a alimentar-se da palavra impura, do híbrido, do hipertexto e de outras estratégias discursivas consoantes ao mundo globalizado. Consumou-se definitivamente o apagamento das fronteiras entre os gêneros e entre as disciplinas, eliminando a figura central do narrador e do autor. O texto literário, hoje, pode acomodar quase tudo: a ficção metadiscursiva, autobiografias, me-

mórias, ensaio, entrevista, romance histórico, formas teatrais, documentos históricos, crítica; somam-se a isso o desenho, a pintura, o quadrinho, a xilogravura, os códigos multissemióticos e toda e qualquer espécie de referência. Subversões, estranhamentos e desrealizações confrontam-se numa perspectiva estética, e a literatura e as artes tornam-se um receptáculo de dados fragmentados de diversas procedências que aproximaram ainda mais a escrita da imagem. A obra de Ana Hatherly, por exemplo, é caracterizada pela gestualidade e movimento, e produz no campo da visualidade um resultado estético que não se sabe bem se é pintura ou poesia. Uma obra multifacetada e híbrida que, em geral, tende à mistura de gêneros e à fusão dos campos da criação, múltiplas formas e significações diversas, procedimentos transgressivos que transmitem graficamente uma poética que, embora verbal, se metamorfoseia e se revela na visualidade.

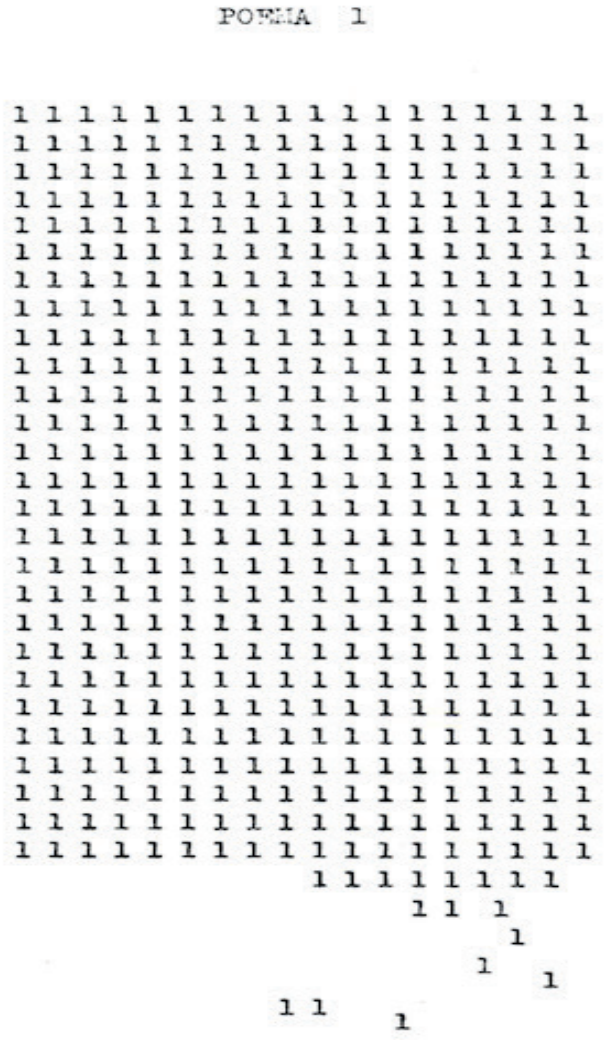

Figura 1 — Hatherly, «Poema 1», 1960.

Com a propagação e repercussão do *World Wide Web*, os recursos digitais também passaram a ser aplicados no campo das relações e atividades humanas, nas artes e na literatura. O «Poema 1», de Hatherly, dos anos 1960, antecipa a realidade virtual, elegendo como elemento temático do texto o algarismo «1» espaçado por brancos, corresponde ao código binário. O dígito «1» representa, no domínio computacional, o estar conectado, i.e., *on-line*, num estado em que a corrente passa, e o dígito «0» corresponde ao estado de desconectividade, i.e., *off-line*. De fato, os dispositivos culturais que permitiram a reorganização cultural híbrida e transcultural vieram, exatamente, dos produtos tecnológicos: fotocopiadora, vídeos, videogames (uma variante participativa do videoclipe), Internet, enquanto subproduto da cultura tecnológica e telemática. Nas décadas de 60, 70 e 80, quando houve uma explosão internacional da poética visual, cada indivíduo criava, com a fotocopiadora e os videocassetes, a sua coleção pessoal, misturando diversidades culturais – desde o futebol, filmes, telenovelas e discursos políticos até o *videoclipe*, que, naquele período, era o «gênero» mais pós-moderno, um intergênero transtemporal que, além de mesclar música, imagem e texto, reunia melodias de várias épocas. Esses meios desdobraram em outros gêneros digitais, o *Podcast*, o *Vidding*, uma categoria que incorpora, hoje, novas formas de letramento e inclui vídeos promocionais e empresariais, os *remixes*, a AMV (*Anime Music Video*), e outras formas de composição através do hipertexto e hipermídia. Considera-se, assim, o mundo das artes e da cultura enquanto efervescência descontínua de imagens, onde se verifica a batalha entre a cultura verbal e a cultura visual, entre aqueles denominados de «*Word people*» e os «*Image people*» (Giovannini, 1988: 204-205). A fotografia e o filme tornam-se os grandes veículos dessa história midiática mais recente, produzindo forma de memória mundial, ideias e mensagens através de fotografias, como nos fotoblogs ou flogs (os *blogs* de foto). Esses novos recursos tecnológicos não são neutros, tampouco onipotentes, sua simples inovação formal implica mudanças culturais, educacionais e a interação com o objeto (não)artístico, i.e., os usos que lhes atribuem os agentes que, com a interatividade, tornaram-se coautores da obra. Os blogs e TV estabeleceram-se a partir de um corpo de imagens, bordas e manchas, interdições e objetos estéticos em seu interior, e fazem parte de um «eixo dos imaginários», enquanto conjunto de marcas de «enunciação das culturas» (Klipp, 2005: 3) que tem como pano de fundo as «identidades coletivas», um novo fenômeno pós-mídia do desenvolvimento. Nos *blogs* o receptor e o emissor são múltiplos, e o texto, aberto a interferências do leitor, apresenta links para outros *blogs*, dando margem a novos tipos de comunicação hipertextual, rompendo com a ordem linear do discurso. Os leitores atuam simultaneamente sobre uma infinidade de textos, inaugurando

a era da intercomunicação coletiva e virtual, simultânea e hipertextual, que é a soma da escrita, leitura de diários e troca de comentários, promovendo, assim, uma forma de inserção social, i. e., «público-privado» (Lobo, 2007: 102). Essa mudança no eixo da comunicação, da intertextualidade (segundo conceito de Kristeva) à hipertextualidade, promoveu também alterações na forma dos enunciados linguísticos para a história do cotidiano e para a própria composição da obra, considerada rizomática, descartável e isenta das verdades axiomáticas, requeridas pelos processos tradicionais de representação. Os *blogs* provocaram um efeito polifônico, na acepção de M. Bakhtin, ou mesmo superpolifônico, desencadeado pelos inúmeros diálogos em seu interior, com vozes comentando-os em contraponto.

Confirma-se, portanto, a instauração dos novos paradigmas de cognição, acentuados por uma linguagem visual marcada pela hibridação que, segundo Teixeira Coelho, relaciona-se à forma pela qual os modos culturais se separam de seus contextos de origem e se recombinam com outros modos de outras origens, constituindo novas práticas. Uma das consequências da hibridação é a desterritorialização e os transplantes, resultado «de um processo de transculturalidade, dada a partir da interseção de diferentes espacialidades e temporalidades que encontram, num dado território, um ponto de coexistência sincrônica» (Coelho, 1997: 125-126). O fenômeno mistura diversos meios e formas artísticas que comparecem nos ciberpoemas e, em modo particular, nas instalações, a partir das quais objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas (Santaella, 1998: 175). O ciberpoema, ao rasurar a noção de totalidade, explode desde o interior as categorias estéticas tradicionais, dissolvendo completamente o princípio de representação. Tais combinações de todos os *media computers* à disposição constituem uma síntese de todos os outros meios eletrônicos prévios e também podem combinar, no ciberespaço, texto e qualquer coisa que possa ser digitalizada (Capparelli *et al.*, 2000: 76), reconfigurando, assim, o conceito de cultura, texto e imagem. Surge, nesse contexto, a «cibercultura», entendida por Pierre Lévy enquanto «conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço» (Lévy, 1999: 17), e, por pressupor a participação de seus integrantes na produção de conhecimento, há nela um caráter de «inteligência coletiva».

Os programas de edição acentuam a dimensão «matéria-prima» do texto que é cortado, trabalhado, reorganizado e reutilizado. Por essa via, a escrita acaba por se deslocar para a vertente de «transformação» desse material, desprezando a vertente da «extração», pressupondo que o texto deve ser *modular*.

De fato, uma das características do hipertexto é a possibilidade de criar matrizes de textos, a partir de regras sintáticas e de elementos lexicais ou textuais recombináveis, gerando, por exemplo, inúmeras sequências de palavras. A combinatória é a sua forma mais simples. O hipertexto supõe a leitura interativa e coloca à disposição do leitor múltiplas ferramentas para que interfira e participe da composição do texto, o que pode provocar em certos textos literários o apagamento das diferenças entre autor e leitor. Os ciberpoemas são bons exemplos: *Chá*, *Zigue-zague*, *Flechas*, desenvolvidos a partir da obra *Poesia visual*, de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski, com animações e ilustrações de Francisco Baldini, e o *Poema de brinquedo*, de Álvaro Andrade Garcia, *Palavrador*, de Chico Marinho, *De onde vieram os homens com quem dormi*, de Julia Debasse (conjunto de poemas do Observatório da Literatura Digital Brasileira)[5], são textos que, virtualizando-se, tornaram-se hipertextos e abraçaram as funções de hierarquizar e selecionar áreas de sentido, «conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma com que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete» (Lévy, 1996: 37). Lévy compara o hipertexto a uma matriz de textos potenciais que se realiza a partir da interação com o leitor/usuário. Este, ao participar da estruturação do hipertexto, cria novas ligações. Trata-se, assim, de uma obra inacabada, sempre aberta às novas perspectivas de leitura e composição.

Henry Jenkins, ao refletir acerca das convergências das diversas mídias e linguagens presentes no universo do ciberespaço, recorda que não se trata de aparelhos estimuladores das relações entre elas, mas de convergência que ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações com os outros (Jenkins, 2009: 30). A significação no ciberpoema não depende da compreensão isolada da palavra, uma vez que nele se encontram outros signos, como a imagem, o som e o movimento. A significação depende do diálogo e das relações estruturais entre as diferentes linguagens. No ciberespaço, a escrita é imagem, diluindo-se na magia dos movimentos e confirmando a ideia hatherlyana (1977) de que o poema é menos para se ler do que para se «adivinhar», enquanto desafio e enigma que se impõe ao leitor. Foi isso que a levou a detergir a pele da palavra, a dissolver a escrita no desenho, destruir-lhe o sentido mimético e transformá-la em signos icônicos, de modo a criar um «alfabeto estrutural», anulando a rede da nossa percepção habitual e codificada.

[5] Acedido em 29 de maio de 2021, em: https://www.youtube.com/channel/UCWzQH7_52NANsRB5LCCRBkw.

4. Considerações finais

A tensão estrutural e funcional entre os dois registros, icônico e verbal, além de não ser pré-constituída, acabou sendo dissolvida pelos meios digitais. A maioria das argumentações pressupunha a redução da experiência da linguagem a um modelo unidimensional, incapaz de traduzir sua natureza polimorfa. Embora a função expressiva da linguagem comporte em si uma dupla fórmula: a) sonora, porque produz os equivalentes fônicos do real e o sentido; b) gráfica, porque permite materializar o som por meio dos signos espaciais e visuais, ela recorre, ao constituir-se independentemente da lógica analógica própria da vista, a uma «polisensorialidade» (Wunenburger, 1999: 33-37) corpórea, cruzando a audição e a visão. A imagem encontra, assim, diferentes aberturas para inserir-se na esfera linguística, enquanto a escrita funciona a partir de um tecido conectivo entre a voz e o olhar. Se os sistemas de escritura alfabéticos se serviam de signos arbitrários e abstratos, muitos sistemas ideográficos, ao contrário, misturaram representações fonéticas e caracteres gráficos. Os ideogramas chineses e os hieróglifos egípcios são escrituras a partir das quais a leitura ótica permite descobrir um nível intermediário entre a palavra e a coisa.

Essa funcionalidade das imagens também pode ser interpretada através de uma efetiva complementaridade, tanto em nível de expressão quanto em nível de comunicação. As atuais técnicas de comunicação conjugam imagens visuais e linguagem escrita, porém, é oportuno reconhecer que a função visual e a função linguística constituem dois canais divergentes da produção de imagens, sem, todavia, pressupor que tal ramificação equivalha a um evidente corte. A arte contemporânea reatualiza frequentemente a prática do desdobramento espacial de um texto poético: na poesia visual, nos ciberpoemas, nas colagens, nas performances eletrônicas. A imagem icônica, mental ou material, pode ser geradora de um pensamento expresso verbalmente ou ser objeto de tradução, ou elemento de análise em uma língua descritiva.

Enquanto o pincel do pintor, ou a caneta do escritor, depositava a matéria na tela ou no papel, o estilete eletrônico designa coordenadas eletrônicas. O antigo gesto do artista era produtor, o novo tem uma função dêitica. À mistura dos pigmentos para obter a cor exata opõe-se a base de dados para calcular a imagem ponto por ponto. A obra não é mais um plano luminoso que se projeta na tela, mas um programa subjacente, e a matéria e o gesto, nesse caso, foram substituídos pelos vetores e estruturas lógicas. Com a estética da metamorfose trazida pela arte informática, o artista não executa mais a composição, a escritura ou o desenho de uma mensagem, mas concebe um sistema gerador de obras. O relato de romances policiais telemáticos, por exemplo, resulta da composição de uma matriz de romances possíveis que cuidam

para que os módulos do relato e do enredo se encaixem corretamente um nos outros e formem um texto coerente, quaisquer que sejam as permutações e desvios criados pelos leitores. A sociedade tecnológica, que criou e viu multiplicar as imagens a partir da eletrônica, desenvolveu simultaneamente, como diriam os concretistas, produções verbo-voco-visuais, que implicam uma sinergia e correspondências entre escrita e imagem. Na sugestiva expressão de Haroldo de Campos, poder-se-ia dizer que se trata de um «produto no horizonte do fazer».

Bibliografia

Impressa

Abrams, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición critica acerca del hecho literario*. (Trad. de Gregório Aráoz). Editorial Novo. Buenos Aires;

Adorno, T.W. e Horkheimer, M. (1966). *Dialettica dell'Illuminismo*. Giulio Einaudi Editore. Torino;

Ambrogio, I. (1971). *Formalismo e avanguardia in Russia*. Ed. Riuniti. Roma;

Andrade, O. (1971). *Poesias reunidas*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;

Bakhtin, M. (2000). *A poética de Dostoiévski*. (2.ª ed.). Forense Universitária. Rio de Janeiro;

Bandeira, M. (1998). A realidade da imagem. Em: *Estrela da vida inteira*. Círculo do Livro. São Paulo;

Bhabha, H.K. (1998). *O local da cultura*. (Trad. De Myriam Ávila *et al*). Editora da UFMG. Belo Horizonte;

Campos, H. de (2013). *A* (*re*)*operação do texto*. (2.ª ed. rev. e aum.). Perspectiva. São Paulo;

Coelho, T. (1997). Culturas Híbridas. Em: *Dicionário crítico de política cultural*. Iluminuras. São Paulo;

Costa Lima, L. (1980). *Mímesis e modernidade: Formas das sombras*. Graal. Rio de Janeiro;

Costa Lima, L. (2007). *Trilogia do controle*. Topbooks. Rio de Janeiro;

Fontes, M.A. (2020). *Mímesis (des)encaranda: Entre imagens e textos luso-brasileiros*. Edições Esgotadas. Lisboa/Porto/Viseu;

Giovannini, J. (1989). A zero degree of graphics. Em: Friedman, M. *et al*. *Graphic Design in America: A Visual Language History*. Walker Arts Center. Minneapolis. pp. 201-214;

Gonçalves, J.A. (1995). *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. EDUSP. São Paulo;

Hatherly, A. (1977). Visualidade do texto. Uma tendência universalista da poesia portuguesa. *COLÓQUIO/Letras*, **35**: 5-17;

Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. (Trad. de Susana Alexandria). Aleph. São Paulo;

Jenny, L. *et al*. (1979). A estratégia da forma. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades*. (Trad. de Clara C. Rocha), **27**: 19-45,

kothe, F.R. (1981). *Literatura e sistemas intersemióticos*. Cortez: autores associados. São Paulo;

Kristeva, J. (1974). *Introdução à semanálise*. (Trad. de Lúcia Helena França Ferraz). Perspectiva. São Paulo;

Lévy, P. (1996). *O que é virtual?* (Trad. de Paulo Neves). Editora 34. São Paulo;

Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. (Trad. de Carlos Irineu da Costa). Editora 34. São Paulo;

Lobo, L. (2007). *Segredos públicos: Os blogs de mulheres no Brasil*. Rocco. Rio de Janeiro;

Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. (Trad. de José Paulo Paes). Cultrix, USP. São Paulo;

Santaella, L. (1998). Três paradigmas da imagem. Em: Oliveira, A. C. M. e De Brito, Y. C. F. (orgs.). *Imagens técnicas*. Hacker Editores. São Paulo. pp. 167-178;

Souriau, É. (1983). *A correspondência das artes: Elementos de estética comparada*. (Trad. de Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha). Cultrix/EDUSP. São Paulo;

Symington, M. (2006). *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Peter Lang Pub. Bruxelles;

Wunenburger, J.-J. (1999). *Filosofia delle immagini*. (Trad. de Sergio Arecco). Giulio Einaudi. Torino.

Digital

Capparelli, S., Gruszynki, A.C. e Kmohan, G. (2000). Poesia visual, hipertexto e Ciberpoesia. *Revista FAMECOS*, **13**: 68-82. Acedido em 10 de maio de 2021, em: https://core.ac.uk/download/pdf/186756408.pdf;

Klipp, S. (2004). Voyerismo televisivo, reality shows e brasilidade televisiva. *Intexto*, **1(10)**: 1-13. Acedido em 2 de maio de 2021, em: https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3637.