

## Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia

*Jorge Luiz Antonio\**

**RESUMO:** Este artigo estuda a tecno-arte-poesia, ou poesia digital, que estabelece negociações semióticas com as artes, o design e as tecnologias, sob o ponto de vista da inter e hipertextualidade, hiper e transmidialidade, com base em amostra internacional de exemplos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Contemporânea - Literatura e Hipertextualidade - Tecno-Arte-Poesia

**ABSTRACT:** This article studies techno-art-poetry or digital poetry, which establishes semeiotic negotiations of poetry with arts, design and technologies, under the viewpoint of inter and hypertextuality, hyper and transmidiality, based on an international sample of examples.

**KEYWORDS:** Contemporary Poetry – Literature and Hypertextuality – Techno-Art-Poetry

### Enfoques e Conceitos

Este estudo trata dos processos criativos que envolvem literatura, poesia, arte, design e tecnologias, especialmente reunidos para produzir leituras não sequenciais, não lineares, sejam elas intertextualidades, hipertextualidades, hipermidialidades, interdisciplinaridades, transdisciplinaridades, transmidialidades dos meios impressos, digitais e/ou híbridos, bem como as interatividades possíveis entre leitor e texto, motivadas pela imaginação ou por programas computacionais, por meio dos quais o ciberleitor passa

---

\* Universidade de Sorocaba (UNISO); pesquisador colaborador do Labjor-UNICAMP

a ser coautor ou participa da reconstrução particular do texto. Os termos “em literatura e poesia” se referem às diferenças entre literatura e poesia, que adotamos de Pound (1995) e outros.

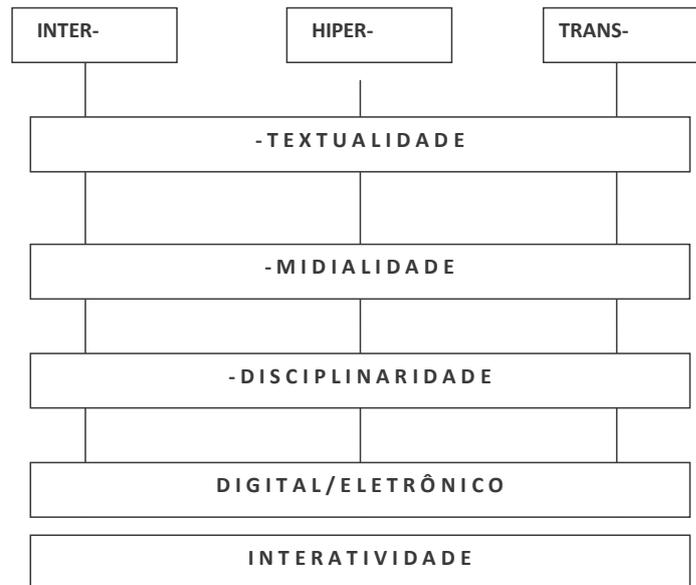
Quatro conceitos são importantes para a compreensão da poesia digital ou tecno-arte-poesia, um tipo de poesia contemporânea que não se enquadra completamente nos cânones literários do meio impresso, pois contém elementos ligados à intertextualidade, hipertextualidade, hipermedialidade e transmedialidade. Outro aspecto, que se mostra inerente aos quatro anteriores, é a interatividade, pois se apresenta implícita na noção de leitura não linear, realizada por meio da escolha de cada leitor, com base em seu quadro de referências, ou seja, é a interação do leitor com os signos verbais e não verbais do texto.

Prefixos, radicais e adjetivos englobam uma parte significativa das teorias que envolvem os processos criativos da literatura e da poesia com as artes, o design e as tecnologias: inter-, hiper-, e-, trans-; -textualidade, -medialidade e -disciplinaridade; eletrônico ou digital. Mais do que um estudo morfológico, trata-se da formação de palavras para explicar conceitos que caracterizam práticas criativas contemporâneas. Assim, temos conceitos e autores que os estudaram ou estudam: intertextualidade (KRISTEVA, 1974, 1974a), intermedialidade (HIGGINS, 1984; CLÜVER, 2006; MENEZES, 1991; KIRCHOF, 2007, 2012), interdisciplinaridade (BARTHES, 1987); hipertextualidade (NELSON, 1992; LANDOW, 2006; BOLTER, 1991; BARTHES, 1992; ROSENBERG, 1996), hipermedialidade (NELSON, 1992; LANDOW, 2006; BOLTER, 1991), transmedialidade (WIRTH, 2006; WENZ, 2004); transdisciplinaridade (PIAGET; MORIN; NICOLESCU, 1999; Lima de FREITAS).

Obras fundamentais como *Introdução à Semanálise* (Kristeva, 1974), *La révolution du langage poétique* (KRISTEVA, 1974a), *Palimpsestes* (GENETTE, 1982) e *Hypertext 3.0* (LANDOW, 2006) nos levam a apreciar melhor uma antologia como *The New Media Reader*

(WARD RIP-FRUIIN; MONTFORT, 2003), na qual um conjunto de textos nos oferece um panorama do desenvolvimento da teoria da cibercultura.

O quadro sinótico abaixo facilita a compreensão esquemática das relações:



Surgiram teorizações que criaram prefixos como “inter”, “hiper” e “trans”, para radicais como “textualidade”, “midialidade” e “disciplinaridade”. Todos esses inter cruzamentos resultam de conceitos observados em obras criativas e são aplicações de inovações tecnológicas (só não encontramos estudos sobre a hiperdisciplinaridade). Essas reflexões procuram observar os meios tridimensionais, bidimensionais (especialmente o meio impresso), os digitais e os híbridos. Há também uma história desses radicais, prefixos e sufixos, que acompanha o surgimento de processos criativos que envolvem literatura, poesia, artes, design e tecnologias, e tem seus primórdios no final do século XIX, um primeiro momento no início do século XX, com as vanguardas, e um recrudescimento, a partir da segunda metade do século XX até os dias atuais.

Os critérios para a leitura de uma obra de arte, e, conseqüentemente, os critérios para considerá-la a partir de um cânone, são variáveis através dos tempos:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões,<sup>1</sup> bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno (HORÁCIO, 1995, p. 55).

A obra idealizada e criticada por Horácio passou a ser um tipo de arte muitos séculos depois. É o que podemos ver com as fotocollagens de Raoul Hausmann (1886-1971) e Hannah Höch (1889-1978) e as fotomontagens de Jorge de Lima (1895-1953): <[www.apinturaempanico.com.br](http://www.apinturaempanico.com.br)>.

A representação dos elementos da realidade na linguagem literária tem sido objeto de muitos estudos, dentre os quais vale destacar o seguinte:

A segunda força da literatura é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas de vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura (BARTHES, 1995, p. 22).

A busca de um processo de representação do real tem oferecido inúmeros exemplos para os leitores de literatura:

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não

---

<sup>1</sup> Este pequeno tratado é uma carta dirigida pelo poeta aos seus amigos, os Pisões, pai e filhos.

pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem) (BARTHES, 1995, p. 22).

Há infinitos exemplos dessas tentativas, que permitem leituras sob os mais diferentes pontos de vista:

Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES, 1995, p. 22-23).

A força de representação, ou mimese, que Barthes (1995, p. 22-23) denomina de função utópica da literatura, é o caso em que não se pode coincidir uma ordem pluridimensional com uma ordem unidimensional.

A hipótese de Barthes nos conduz para uma leitura especial:

Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou, melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos *expedientes* verbais, muitas vezes louquíssimos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é *sempre* um delírio, isto é, a inadequação fundamental da linguagem ao real (BARTHES, 1995, p. 23).

A negociação semiótica da poesia com as artes, design e tecnologias representa outra maneira de dar continuidade, na história, dos expedientes não apenas verbais que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou, pelo contrário, assumir a inadequação fundamental da linguagem ao real.

Samoyault, ao refletir sobre a literatura com base na intertextualidade, também contribui para as reflexões que este estudo está desenvolvendo:

A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais (2008, p. 9).

Essa história da literatura existe e faz parte de todos os instrumentos teóricos de que se valem a história, a crítica e a teoria literária, para compreenderem as obras literárias. A própria história da tecno-arte-poesia é uma história da sua origem e de seus diálogos intersemióticos com outros textos. Sob o ponto de vista da semiótica, à história dos expedientes verbais, pode-se acrescentar a dos expedientes não verbais; ela poderia ser denominada de história das negociações da poesia com os signos verbais e não verbais e poderíamos datá-la a partir do final do século XIX, incluindo alguns precursores dos séculos anteriores.

A intertextualidade, conceito que Julia Kristeva desenvolveu em artigos publicados na revista *Tel Quel* (números de 1966<sup>2</sup> e 1967<sup>3</sup>) e, posteriormente, em livro (1969<sup>4</sup>), pode ser compreendida a partir dos seguintes parágrafos:

[...] O estatuto da palavra define-se, então, a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o *corpus* anterior ou sincrônico.

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído, apenas, enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário)

---

<sup>2</sup> Trata-se de “A palavra, o diálogo, o romance”, conforme Samoyault (2008, p. 15).

<sup>3</sup> “O texto fechado”, conforme Samoyault (2008, p. 15).

<sup>4</sup> Kristeva chega ao conceito de intertextualidade a partir da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin em França (Samoyault, 2008, p. 16).

e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (texto). Em Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla* (KRISTEVA, 1974, p. 65).

Ao estabelecer eixos (horizontal e vertical), Kristeva aponta para um tipo de leitura que pode ser entendida como não linear:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 1974, p. 174).

O espaço textual múltiplo depende do quadro de referências de cada leitor, mas a relação entre textos representa as reflexões da década de 1960, especialmente com o desenvolvimento dos estudos semióticos em suas relações com as artes, a literatura e a poesia. Por exemplo, o comunicado “A arte como facto semiológico”, de Mukarovsky (1997, p. 11-17), importante estudo para a compreensão e delimitação da semiologia das artes, apresentado no VIII<sup>ème</sup> Congrès International de Philosophie à Praga, em 1936, vai ser publicado em livro no ano de 1966:

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido

banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (KRISTEVA, 1974a, p 60).

Samoyault estabelece uma tipologia das práticas intertextuais (2008, p. 48-67): citação, alusão, plágio, referência; paródia e pastiche; integração<sup>5</sup> / colagem e operações de colagem.<sup>6</sup> Genette (1982) apresenta cinco tipos: intertextualidade, como “a presença efetiva de um texto em um outro” (1982, p. 8); paratextualidade: título, subtítulo, prefácio, posfácio etc.; metatextualidade: “uma relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala” (p. 11); hipertextualidade:<sup>7</sup> relação pela qual um texto pode derivar de um texto anterior, sob a forma, sobretudo, da paródia e do pastiche; arquitextualidade: estatuto genérico do texto.

Compagnon (2007) propõe, em 1979, um trabalho sistemático sobre uma prática intertextual dominante, a citação, que se situa no cruzamento das concepções extensivas e restritas da intertextualidade. Outro exemplo crítico-criativo desse processo de citação e intertextualidade, a partir do conceito de palimpsestos, é *Palimpsestos: Uma história intertextual da Literatura Portuguesa*, de Francisco Maciel Silveira (1997), sob o pseudônimo de SamiR SavoN,<sup>8</sup> que é uma história da literatura recontada na voz e estilo de quantos a escreveram.

A intermedialidade de Dick Higgins (1997) foi um conceito elaborado em 1963-1964 para descrever as atividades frequentemente problemáticas e interdisciplinares que ocorriam entre gêneros que se tornaram predominantes nos anos de 1960: desenho e poesia, pintura e teatro, performance e poesia falada etc. Esses novos gêneros foram responsáveis pelo desenvolvimento de várias denominações mais adequadas, como poesia visual, arte performática, poesia sonora etc.

---

<sup>5</sup> As operações de absorção de um texto por um outro supõem diversos fenômenos de integração e colagem da matéria emprestada (Samoyault, 2008, p. 59).

<sup>6</sup> Nas operações de colagem, o texto principal não integra mais o intertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o grafamento e o heterogêneo (Samoyault, 2008, p. 63).

<sup>7</sup> Não adotamos o conceito de Genette neste artigo.

<sup>8</sup> Trata-se de uma escrita em espelho, que significa Novas Rimas.

Contudo, devido ao alastramento da literacia de massa,<sup>9</sup> à televisão e ao rádio transistor, nossas sensibilidades mudaram. A grande complexidade deste impacto deu-nos uma predileção para a simplicidade, para uma arte baseada nas imagens latentes que um artista sempre faz para atingir seu objetivo. Como com os cubistas, estamos procurando uma nova maneira de olhar para as coisas, mas de uma maneira mais total, uma vez que somos mais impacientes e mais ansiosos para chegar às imagens básicas. Isso explica o impacto dos *happenings*, peças de evento, filmes com mídias mistas. Não perguntamos mais para falar magnificamente de levantar armas contra um mar de problemas, queremos vê-lo feito. A arte que faz isso mais diretamente é a que permite essa imediação (fronteira) com um mínimo de dispersão.

A bondade sabe apenas como a amplitude do psicodélico<sup>10</sup> significa, tem gosto e se percebe, e acelerará este processo. Minha própria conjectura é que não mudará nada, apenas intensificará uma tendência que já existe.

Pelos últimos dez anos ou mais, os artistas têm mudado seus meios para adequar-se a essa situação, a tal ponto em que os meios quebraram as formas tradicionais e se tornaram meramente pontos purísticos de referência. A ideia surgiu, como se fosse por combustão espontânea através do mundo todo, que tais pontos são arbitrários e somente úteis como instrumentos críticos, dizendo que determinado trabalho é basicamente musical, mas também poético. Este é a aproximação intermediária para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a menos que ele componha para todas as mídias e para seu mundo (HIGGINS, 1997)<sup>11</sup>.

No ensaio “Intermedia”, de 1965 (HIGGINS, 1984, p. 18-28), o autor propõe uma ruptura dos gêneros, ao mesmo tempo em que exemplifica e comenta seu ponto de vista:

Muito do melhor trabalho que está sendo produzido hoje parece desembocar entre mídias. Isso não é um acidente. O conceito de separação entre as mídias surgiu na

---

<sup>9</sup> O autor usa a expressão “mass literacy”, o que pode ser traduzido por “letramento em massa”, ou “alfabetização em massa”. Como há o termo “literacia” (Dicionário Houaiss) em português, optamos por “literacia em massa”.

<sup>10</sup> Estado psíquico de aguçada percepção sensorial.

<sup>11</sup> O texto foi escrito em 1966, publicado em 1967 e republicado na rede digital em 1997. O conceito de *intermedia* foi elaborado nos anos de 1963-1964 e publicado, pela primeira vez, em 1965.

Renascença. A ideia de que uma pintura é feita de tinta sobre a tela ou que uma escultura não deveria ser pintada parece característica do tipo de pensamento social – categorizando e dividindo a sociedade entre a nobreza com suas várias subdivisões, a pequena nobreza sem títulos, artesãos, servos e trabalhadores sem terras –, que nós chamamos de concepção feudal da Grande Cadeia do Ser. A aproximação essencialmente mecanicista continuou a ser relevante ao longo das primeiras grandes revoluções industriais, recentemente concluída, e na presente era da automação, que constitui, de fato, a terceira revolução industrial. (...) Nós estamos nos aproximando do alvorecer uma sociedade sem classes, para a qual a separação em rígidas categorias é absolutamente irrelevante (HIGGINS, 1984, p. 18).

O primeiro parágrafo do ensaio “Intermedia” apresenta semelhanças conceituais com a interdisciplinaridade do ponto de vista de Barthes:

Dir-se-ia com efeito que o *interdisciplinar*, de que se faz hoje um valor forte da investigação, se não pode realizar pelo simples confronto de saberes especiais; o interdisciplinar não é uma sinecura: ele começa efectivamente (e não pela simples emissão de um voto piedoso) quando a solidariedade das antigas disciplinas se desfaz, talvez mesmo violentamente, através dos abalos da moda, em proveito de um objecto novo, de uma linguagem nova, ambos situados fora do campo das ciências que pretendíamos tranquilamente confrontar; é precisamente este mal-estar de classificação que permite diagnosticar uma certa mutação” (BARTHES, 1987, p. 55) (...).

O interdisciplinar, de que se fala muito, não consiste em confrontar disciplinas já constituídas (nenhuma delas, com efeito, consente em *entregar-se*). Para praticar o interdisciplinar, não basta escolher um “assunto” (um tema) e convocar à sua volta duas ou três ciências. O interdisciplinar consiste em criar um objecto novo, que não pertence a ninguém. O Texto é, creio, um desses objectos (p. 81).

A transmidialidade ou transmidialização (WENZ, 2004; WIRTH, 2006) é a transferência do texto de um meio para outro. Wenz (2004) retomou o conceito de transmidialização que Bruhn (2001) usou para a música, o adaptou para o texto digital, para chegar à seguinte classificação: integração (conceito de intermídia de Higgins), inflexão (criação de textos espaciais e por meio de programas, cujo exemplo, é a linguagem VRML), adaptação ou texto como modelo de base de dados, e interpretação de um papel (a passagem de uma novela impressa para um jogo de computador). Para cada tipologia, Wenz apresentou vários exemplos.

A intertextualidade pensada por Kristeva sai das fronteiras do signo linguístico para abranger os signos verbais e não verbais, numa rede de intercomunicações e possibilidades ilimitadas. O texto dentro do texto se expande para os processos de hipertextualidade, quando os programas de hipertexto começam a ser usados a partir 1967, com o HES (*Hypertext Editing System*). Os conceitos de hipertexto e de hipermídia, de 1965, estudados por Ted Nelson, e o surgimento do primeiro programa de hipertexto, o HES (*Hypertext Editing System*), de Andy van Dam, em 1967, representam um segundo momento dos meios digitais como proposta para uma nova escrita. A intermidialidade de Higgins e a transmidialidade de Wenz e Wirth continuam válidas para as experimentações poéticas até os dias atuais.

O conceito de hipertexto permitiu a criação de programas de computação e estabeleceu uma linguagem com a qual pudemos, podemos e poderemos criar e produzir outros significados, por meio de um recurso que já existia, mas que precisou de um programa de computador para se tornar mais eficaz: a possibilidade da leitura não linear, que permitiu a produção de novos sentidos. As escolhas das lexias – unidades mínimas de significação para a Linguística (DUBOIS, 1993, p. 361) e unidades de leitura para Barthes (1992, p. 47), ou um bloco de textos e as ligações eletrônicas que os unem,

numa releitura de Landow (2006, p. 3) – se tornam, na maior parte das vezes, as opções dos ciberleitores.

O termo *hipermídia* é um aportuguesamento de *hypermedia* e é considerado como um sinônimo de *hipertexto*, embora haja algumas diferenças apontadas por quem criou ambos os termos em 1965: complexos de ramificações de gráficos, animações e som interativos (*hipermídia*) e um texto ramificado que permite respostas ou reações (*hipertexto*) (NELSON, 1992, n.p.<sup>12</sup>).

Hipertextualidade e hipermedialidade são termos cuja diferenciação entre ambas se baseia nos mesmos conceitos apresentados por Ted Nelson: se *hipertexto* é uma “escrita não sequencial - texto que se ramifica e permite escolhas ao leitor, que é melhor lido numa tela interativa (Nelson, 1992, p. 0/2)”, ao termo *hipermídia* pode se acrescentar que o texto tem mais componentes, além das palavras: grafismos, imagens animadas e/ou estáticas e sons. Hipertexto e hiperídia, como programas computacionais ou como linguagem, surgem quase que simultaneamente e são considerados como sinônimos por muitos autores.

Uma história sucinta do conceito de hipertexto começa com os seguintes precursores: Walter Benjamin (1892-1940), em dois textos de 1926, reunidos em *Rua de mão única*, de 1928, comenta o uso do fichário, cartoteca ou cartografia pelos professores e pesquisadores e lhe atribui efeitos estéticos e manipulações e leituras não lineares; Paul Otlet (1866-1940) cria, por meio de filmes, o seu *Traité de documentation: le livre pur le livre: theorie e pratique*, que apresenta um sistema hipertextual em rede, à semelhança da futura rede digital; Vannevar Bush (1890-1974) com seu artigo “As We May Think”, idealizado em 1932 e 1933, escrito em 1939,<sup>13</sup> e publicado em 1945, apresenta o projeto de uma máquina denominada de *Memex (Memory Extender)*, muito semelhante ao sistema de arquivo da rede digital; Ted Nelson cria o Projeto Xanadu, em 1960, e cria o conceito e termo “hipertexto”, em 1965. O primeiro programa de hipertexto, HES

---

<sup>12</sup> O livro contém 20 páginas não numeradas, incluindo a folha de rosto. O trecho está citado na página que foi contada como sendo 19, cujo título é: Erratum; And a Note on the Term “Interactive Multimedia”.

<sup>13</sup> Conforme Nielsen (1995, p.33), Vannevar Bush desenvolveu algumas ideias para o Memex em 1932 e 1933 e escreveu um rascunho do texto em 1939.

(*Hypertext Editing System*), de Andy van Dam, na Brown University (EUA) é de 1967. A partir dos anos 1980, novos programas vão sendo criados constantemente.

A rede digital – *World Wide Web*, *WWW*, ou *Web* – foi criada por um grupo de pesquisadores do CERN (*Centre Européen pour Recherche Nucleaire*), da Suíça, chefiado por Tim-Berners Lee e Robert Cailliau, em 1989. A pesquisa foi baseada na contribuição da cultura dos *hackers* da década de 70 e parcialmente no trabalho de Ted Nelson, em *Computer Lib*, de 1974, que imaginou um novo sistema de organizar informações e o denominou de hipertexto, em 1965. A equipe de pesquisadores criou um formato para os documentos de hipertexto, que foi denominado de HTML, adaptou ao protocolo TCP/IP, inventado em 1974, ao protocolo HTTP, e criou um formato padronizado de endereços, o URL. O software *WWW* foi distribuído gratuitamente pela Internet. Em 1993, Marc Andreessen criou o navegador *Mosaic*, que permitiu ver texto e imagens e ouvir sons na rede, que foi distribuído gratuitamente na *web* do NCSA (*National Center for Supercomputer Applications*) da Universidade de Illinois. Em 1994, Jim Clark, da empresa Silicon Graphics, fundou, com Marc Andreessen, a Netscape, que produziu e comercializou o *Netscape Navigator*.

Parente afirma que o

[...] hipertexto vai favorecer a intertextualidade em todos os seus níveis. O estruturalismo e o pós-estruturalismo reúnem, sob o conceito genérico de intertextualidade, uma série de noções distintas – dialogismo, desconstrução, obra aberta, rizoma - que nada mais são do que um processo de abertura do texto através da qual este se dá a ler como uma rede de interconexões. A ideia de geral é a de que o texto não tem um sentido que preexistiria à sua leitura. Pela intertextualidade, podemos dizer que é a leitura que constrói o texto. Na verdade, a intertextualidade constitui uma forma de pensamento em rede que se contrapõe à ideologia de uma leitura passiva, guiada pela ordem dos discursos (PARENTE, 1999, p. 87).

A inclusão de signos não verbais (imagens, sons, animações) da hipermedialidade nos coloca frente aos processos criativos vinculados à multimídia *avant la lettre* da ópera de Wagner (1813-1883), explicitada como arte total ou integração das artes, em 1849 (PACKER; JORDAN, 2000).

O conceito de “lexia” deixa de ser um instrumental teórico para a compreensão do texto impresso e pode também auxiliar na compreensão do hipertexto e da hipermídia dos meios digitais:

[...] estrelar o texto, separando, como faria um pequeno sismo, os blocos de significação cuja leitura capta apenas a superfície lisa, imperceptivelmente soldada pelo fluxo das frases, o discurso fluente da narração, a grande naturalidade da linguagem corrente. O significante de apoio será recortado em uma seqüência de curtos fragmentos contíguos, que aqui chamaremos de *lexias*, já que são unidades de leitura (BARTHES, 1992, p. 47).

As passagens da poesia do meio impresso para o meio digital continuam a ser temas frequentes de estudos tecno/ciber/culturais e ciber/literários, e são válidos, pois cada teórico encontra novos enfoques a partir do seu conhecimento especializado, daí surgindo outros limites, fronteiras, delimitações temáticas, datas, processos criativos, movimentos poéticos esquecidos das histórias literárias, poetas não incluídos nos cânones literários, obras de tiragem limitada e esquecidas da crítica literária etc.

Ao considerar como passagem a presença da poesia em vários meios (oral, bidimensional ou impresso, tridimensional ou físico e digital ou simulado), vale transcrever a afirmação de E. M. de Melo, ao se referir à videopoesia:

A poesia está sempre no limite das coisas. No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que

pode ser visto e até do que pode ser pensado, sentido e compreendido. Estar no limite significa muitas vezes, para o poeta, estar para lá do que estamos preparados para aceitar como possível.

A tarefa de quebrar essas fronteiras tem estado predominantemente nas mãos dos cientistas, mas também dos poetas que apropriando-se de conceitos científicos e de produtos tecnológicos, encontram neles os mais excitantes desafios para si próprios e como inventores e produtores de coisas belas destinadas à fruição artística (CASTRO, 2008, p. 119).

Estar no limite significa que temos algo antes e algo depois e que essas fronteiras são tênues. Esse constante “estar no limite” também sugere que ocorre uma passagem, mesmo que isso não signifique ficar totalmente de um lado ou de outro.

Da poesia oral à poesia impressa e desta para a poesia digital, há um período significativo de negociações semióticas com as artes e com o design, no qual surgem os poemas-cartazes<sup>14</sup> e os poemas visuais, que são expostos como se fossem obras de arte; na confluência do uso dos objetos industriais e dos conceitos de escultura e arquitetura, surgem as instalações poéticas; na confluência das artes sonoras e cênicas, aparecem as poesias fonéticas e sonoras, as poesias vivas ou performances poéticas; com o uso de algumas tecnologias da comunicação (tipografia, máquina de escrever, fotografia, cinema, rádio, televisão), também ocorrem algumas interferências poéticas; mas isso não é o objeto de estudo deste artigo.

O desenvolvimento das tecnologias computacionais, desde os fins dos anos de 1930-1940, até os dias atuais, essa função utópica incorpora elementos representacionais por intermédio da simulação que a informática vem oferecendo, buscando criar uma realidade virtual.

É nesse universo conceitual que se faz necessário falar de um tipo de processo criativo que sempre se apresenta nos limites da poesia, das artes, do design, das ciências

---

<sup>14</sup> Temos, em épocas anteriores, os caligramas, também denominados de *carmen figuratum*, *pattern poem*, *Bildergedich*, *Figure Poem* ou poema figurativo. A Poesia Concreta apresentou inovações significativas desse tipo de poesia. A Poesia Experimental Portuguesa, iniciada em 1960, ampliou o conceito para variantes como “visopoema”, “audiovisopoema”, “poema fílmico”, “kinetofonia” etc. Também existe a *ekphrasis*, que é uma descrição poética de obras de arte, pessoas ou lugares.

e das tecnologias. Devido ao seu caráter interdisciplinar, ou mesmo transdisciplinar, ficou conhecido como ciberpoesia, poesia digital, escritura expandida, ou tecno-arte-poesia.

Surgiu o mundo híbrido e, com eles, as obras híbridas. Eis alguns exemplos na área da tecno-arte-poesia, que comentaremos a seguir.

### Exemplos comentados

A leitura não linear acompanha a escolha do leitor e foi, ao longo da história, facilitada pela tecnologia disponível de cada época: desde o olhar seletivo do leitor, que busca o que se mostra mais representativo no seu quadro de referências, houve as iluminuras medievais, as anotações dos copistas à margem do texto, a máquina de leitura idealizada pelo italiano Agostino Ramelli em 1598 etc., até o surgimento dos programas de hipertexto em 1967, que vêm sendo desenvolvidos até os dias de hoje. De maneiras diversas, a literatura e a poesia vêm fazendo negociações semióticas com essas tecnologias, ao longo do surgimento da tecnocultura ou cibercultura. Muitos exemplos significativos fazem parte de várias antologias da poesia contemporânea, como é o caso de “Pequena compilação de poemas experimentais” (CASTRO, 1965, p. 107-110; I-LIII), *La escritura em libertad: Antología de poesía experimental* (MILLÁN; García SÁNCHEZ, 2005) etc.

A maior parte dos estudiosos costuma situar cronologicamente a amostragem para análise a partir de *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, 1897, passando pelas vanguardas (Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo, Surrealismo etc.) e detendo-se mais nas produções poéticas da segunda metade do século XX até os dias atuais. Outros autores ampliam esse universo, incluindo poemas do século III a. C., como os de Símeas de Rodes, e apresentam exemplos em várias épocas e países.

Os poemas de *Zang Tumb Tuum*, de Marinetti, 1914, são compostos de palavras soltas e com variados tamanhos de fontes, que nos convidam a juntá-las à nossa maneira, na ordem que nos parecer válida (podemos folhear o livro aleatoriamente), e, dessa maneira, produzir significados. O processo de leitura se assemelha a uma estrutura hipertextual.

Guillaume Apollinaire (1880-1918) é um dos poetas que organizam as palavras de modo a produzir imagens, como é o caso de “La colombe poignardée et le jet d’eau” (fig. 1). Na conferência “O Espírito e os poetas” (2002, p. 155-166), proferida em 1917, ele fala sobre os aspectos formais da palavra na poesia:

Os artifícios tipográficos levados muito longe, com uma grande audácia, tiveram a vantagem de fazer nascer um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época. Estes artifícios podem ir muito longe ainda e consumir a síntese das artes, da música, da pintura, da literatura (APOLLINAIRE, 2002, p. 156).

Os artifícios tipográficos apontados por Apollinaire se tornam imagens em seu *Calligrammes*, de 1918. O poeta, que fez uma das primeiras apreciações críticas da pintura cubista,<sup>15</sup> decompõe o verso e o modula em imagens, produzindo também sequências sonoras a cada verso que se torna um “traço” do seu “desenho”: “douces figures poignardées”, “chères levres fléuries” etc.

*Cent milles milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, 1961, contém 10 sonetos de 14 versos cada um. Cada verso está impresso numa tira de papel. O leitor pode escolher diferentes tiras e combiná-las. Esse processo de permutação e combinação das tiras permite, teoricamente, a elaboração de 100 trilhões de poemas. É um dos exemplos dos processos matemáticos aplicados à literatura e à poesia pelo OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle). A escolha do leitor por um conjunto de tiras de papel em determinada ordem é um

---

<sup>15</sup> Apollinaire publicou, em 1913, *Pintores cubistas* (1997).

processo interativo, de escolha sequencial de versos, que se assemelha ao que atualmente podemos fazer, por intermédio dos programas computacionais. Anos depois, foram feitos inúmeros programas, de modo a nos permitir experimentar essas tiras de papel por processos digitais interativos e hipertextuais.

*Objecto Poemático de Efeito Progressivo*, de E. M. de Melo e Castro, 1962, é formado por nove tiras de papel em cores verde claro e branco, que se alternam e aumentam de tamanho (a primeira mede 2cm X 20cm e a última tem 21,5 cm X 20 cm). O efeito progressivo pode ser compreendido nos diferentes tamanhos das tiras. Cada tira mostra um poema com poucas palavras. O leitor necessita levantar cada tira para descobrir outros signos (na maioria, compostos de palavras e símbolos de pontuação) e ir construindo significados a partir do conjunto de tiras que escolheu.

*Colidouescapo* (2006), de Augusto de Campos, cuja primeira edição foi em 1971, é um livro de poesia que precisa ser lido com a interação do leitor. Ele é composto de papéis de pequena dimensão (12,5 cm X 13cm), dobrados. Na dobra de cada página, no meio de cada canto esquerdo, há um determinado número de letras que pode ser combinada com outro número de letras de outra dobra. Trata-se de uma leitura à maneira hipertextual, pois o leitor pode escolher a ordem que lhe interessar, numa espécie de jogo de construção de significados.

*Infreucombia*, de Bern Porter (1989), *collage* dadaísta, ainda em uso até hoje, à semelhança do *cut-up method* de Brian Gysin, cuja fonte são ilustrações de revista, especialmente de produtos industriais, torna-se um intertexto (apropriação de textos existentes anteriormente) e um hipertexto (podemos ler os fragmentos na ordem que escolhermos para a produção de significado, à semelhança da montagem de um quebra-cabeça).

*Reality Dreams: An Autobiographical Journal*, de Joel Weishaus, de 1992-1995 - <[www.cddc.vt.edu/host/weishaus/cont-r.htm](http://www.cddc.vt.edu/host/weishaus/cont-r.htm)> - oferece, de início, uma aparente

contradição para uma estrutura hipertextual, oferecendo dezesseis opções numeradas, mas, em cada uma delas, oferece um percurso não linear por meio de palavras em cores, as quais podem ser escolhidas de acordo com o interesse de cada ciberleitor. Joel denomina de *digital literary art* suas experiências criativas, que mesclam poesia e prosa, sempre acrescentando referencição bibliográfica vasta, à semelhança de estudos universitários.

*Magnetic Poetry*, de Dave Kapell (1993), é uma caixa contendo ímãs magnéticos com palavras em cada um deles. Foi pensado inicialmente para compor letras de músicas. No formato de um livro objeto, cada ímã pode ser organizado e fixado na porta de uma geladeira ou de qualquer objeto metálico. Há também uma versão digital: < <http://play.magpogames.com/create.cfm?k=1> >.

Ladislao Pablo Györi (1995) - <http://lpgyori.50g.com/> - utiliza o computador, a teoria da informação e o cálculo da probabilidade com o fim de modificar a sintaxe usual para postular a não linearidade como elemento composicional.

Essa experiência poética, que ele denomina de poesia virtual ou vpoesia, é a produção de construções virtuais em 3D ou poemas visuais 3D com alta entropia e conteúdo visual. Os critérios para esses poemas virtuais ou vpoemas baseiam-se em

[...] entidades digitais interativas, capazes de: (i) integrarem-se a ou bem ser geradas dentro de um mundo virtual (aqui denominado de DPV ou “domínio de poesia virtual”), a partir de programas ou rotinas (de desenvolvimento de aplicações RV e exploração em tempo real) que lhes conferem diversos modos de manipulação, navegação, comportamento e propriedades alternativas (ante restrições “ambientais” e tipos de interação), evolução, emissão sonora, transformação animada, etc.; (ii) ser experimentadas por meio de interfaces de imersão parcial ou total (ao ser “atravessáveis” ou “sobrevoáveis”); (iii) assumir uma dimensão estética (de acordo com o conceito de informação - semiótico e entrópico), não

reduzindo-se a um simples fenômeno de comunicação (como mero fluxo de dados) e (iv) manterem-se definidas em torno de uma estrutura hipertextual (circulação de informação digital aberta e múltipla), porém sobretudo envolvendo hiperdiscursos (caracterizados por uma não linearidade semântica forte) (GYÖRI, 1996, p. 162).

A poesia virtual conceituada por Györi só existe no espaço eletrônico e nas redes de computadores, é interativa, animada, hiperligada e navegacional.

“To Find the White Cat in the Snow” - <[www.cddc.vt.edu/journals/newriver/herrstrom/hypercat/maincat.html](http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/herrstrom/hypercat/maincat.html)> <sup>16</sup> de David Herrstrom, de 1996, é um poema hipertextual, cuja primeira página é a seguinte:

#### TO FIND THE WHITE CAT IN THE SNOW

##### Elements of the Search

Sortilege on the eve before is useless: the real  
and the sidereal are self evident like songs & riddles:  
What is outside stone, inside light,  
joined by water & a circle of breath?<sup>17</sup>

Herrstrom alia o significado do texto à procura hipertextual, oferecendo cinco signos verbais: “sortilege”, “stone”, “light”, “water” and “breath”. Cada signo é uma rota para outro poema, uma possível busca ao leitor-operador. Uma rota que é um convite e um desafio. O título já é outro desafio ao leitor: encontrar um gato branco na neve.

*Click Poetry*, de David Knoebels (EUA, 1996) - <<http://home.ptd.net/~clkpoet/>> - é um livro digital de poesia hipermídia, mesmo com a aparência de um livro impresso e se caracteriza a partir do título sugestivo: uma poesia-clique ou poesia-do-clique, elemento bastante significativo da interface da cibercultura. Por ser um livro eletrônico composto de poucas palavras, pede a interação do leitor: ele lê a primeira página, clica nas palavras lidas e lê outras, e, pouco depois, ouve um terceiro verso.

<sup>16</sup> Esse poema foi criado em 1979 e experimentado em várias maneiras no papel; insatisfeito com o resultado, Herrstrom fez performances orais, nos anos 80, a quatro vozes. Nos anos 90 ele conheceu o hipertexto e construiu a versão hipertextual em 1996.

<sup>17</sup> Tradução nossa: Como encontrar um gato branco na neve / Elementos da busca / Sortilégio na noite anterior é inútil: o real / E o sidereal são evidentes como os sons e enigmas: / O que está além da pedra, dentro da luz, / unido pela água e o círculo de respiração?

Ao tratar de clip-poemas digitais, de 1997 - <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/clippoemas.htm> -, Augusto de Campos relata uma de suas experiências nos meios digitais:

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, enfatizando a materialidade das palavras e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinham tudo a ver com o computador. As primeiras animações emergiram das virtualidades gráficas e fônicas de poemas pré-existentes. Outras já foram sugeridas pelo próprio veículo e pelos múltiplos recursos de programas como Macromedia Director e o Morph. Os clip-poemas são o produto de dois anos de experiências entre muitos tateios, curiosidades e descobertas. Para orientação do usuário, decidi dividir as animações em três grupos, distinguindo as interativas, que denominei interpoemas, das demais, animogramas, e dos morfogramas, que constituem uma categoria específica. Que o centenário do Lance de Dados me sirva de totem nessa nova viagem ao desconhecido, e as palavras de Mallarmé, ainda uma vez, de lema: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui: NADA OU QUASE UMA ARTE” (CAMPOS, 1997).

*Antilogia Laboríntica* (1997) - [www.refazenda.com/aleer/](http://www.refazenda.com/aleer/) -, de André Vallias, é denominado pelo autor de poema diagramático, mas pode ser visto como um poema hipertextual. A partir das letras tridimensionais “ALEER”, cada leitor-operador pode fazer o percurso de sentido que quiser: no caminho, encontrará poemas, trechos de enciclopédia, conceitos e imagens.

*Kinopoems*, de Sylvio Back (2006) - <http://www>.

cronopios.com.br/pocketbooks/kinopoems/ - é uma obra que foi inicialmente composta de poemas-roteiros, que depois foram trabalhados pelo artista digital Pipol que, com o auxílio do programa *Flash*, transformou-o num livro digital que traz muitas semelhanças com o livro impresso, pois é possível “folheá-lo”, por meio de cliques, como se fossem folhas de papel.

Em se tratando de um livro eletrônico, existe a imagem de um projetor em movimento em dois momentos: um, já com o filme “rodando” (o da capa e repetido na página 16), e outro, projetando o “start”, aquela ponta com números de um a cinco que abre todo rolo de filme (página 32). Também existe uma imagem em movimento de fotogramas pretos riscados (pág.20), abrindo o “poema-roteiro” sobre Cruz e Sousa (BACK, 2008a).

*Noisgrande Revista Digital-Objeto*, cujo lançamento ocorreu em 7 de abril de 2006, na Casa das Rosas, em São Paulo - <<http://www.fabiofon.com/noisgrande>> -, é uma revista que reúne, de forma híbrida, revista literária, cd-rom e objeto de arte. Trata-se de uma “noz” produzida em resina poliéster transparente que possui em seu interior um cd-rom com trabalhos realizados por dez autores. Foram produzidas apenas setenta unidades, sendo que cada uma será assinada e numerada pelo organizador, Fábio Oliveira Nunes.

A obra, primeiramente, dialoga com as conquistas do grupo Noigandres, que, a partir dos anos 50, foi reconhecido por sua produção em poesia concreta – de onde se inspira, também, o próprio nome dessa publicação. Os participantes são: Fábio Oliveira Nunes (concepção), Omar Khouri, Paulo Miranda, Daniele Gomes, Diniz Gonçalves Júnior, Edgar Franco, Josiel Vieira, Letícia Tonon, Peter de Brito, Vivian Puxian.

*Noisgrande* é um exemplo de fusão dos meios e das artes, portanto, uma obra cívica: um objeto de resina poliéster no formato de uma noz, uma parte transparente e outra opaca, separada ao meio por velcro<sup>6</sup>. É uma obra

de arte que provoca estranhamento e pede interação. Ao abrir a noz de resina poliéster transparente, encontramos um mini cd-rom em uma capa de plástico. O espectador-operador-leitor sai do meio físico e precisa ingressar no meio eletrônico, se quiser saber o conteúdo, e, para isso, necessita de um computador. O conteúdo da obra é linguagem digital, homenagem a Pound e outros poetas modernistas.

Um livro em uma caixa, que oferece ao leitor a possibilidade de escolher um dos quatro títulos sugeridos pelo autor, composto de folhas soltas ou em pequenos cadernos, sem numeração ou ordem, que pode ser lida da maneira que o leitor escolher. Assim é *Aquí debería ir el título*<sup>18</sup> / *La poesía en caja* / *Tipomaca* / *Tipostales tales tipos* / *Bonus track tipografía, poemas & polacos* (2008), de Gustavo Wojciechowski (Maca). A poesia se constrói por imagens, poucas palavras, por cores como preto, vermelho e branco, mapas, recursos do design gráfico, fotografias, informações sobre famílias tipográficas.

Não há limites cronológicos, tipológicos e temáticos para as possibilidades de exemplificação. Enquanto este artigo está sendo elaborado, muitos poetas estão criando novos exemplos ou publicando o resultado de seus processos criativos. Tudo está em processo e em progresso constantes.

Agradeço a todos os poetas e teóricos que estão citados neste artigo, pois, sem eles, a abordagem teórica não seria exemplificada.

## Referências

ANTONIO, Jorge Luiz. *Poesia digital: Teoria, história, antologias*. São Paulo: Navegar; FAPESP; Columbus, Ohio, EUA: Luna Bisontes Prods, 2010. Contém 1 DVD.

\_\_\_\_\_. Poesia hipermídia: Estado de arte. In: RETTENMAIER, Miguel (Org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo, RS: Universidade de Passo Fundo, 2010, p. 123-149.

---

<sup>18</sup> A partir de *Aquí debería ir el título*, o autor oferece oportunidades de escolha ao leitor.

\_\_\_\_\_. Meio impresso, meio digital, tecno-arte-poesia. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). *Novos horizontes para a Teoria da Literatura e das Mídias: Concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. Canoas, RS: Ed. ULBRA, 2012, p. 47-69.

APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org., Trad.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 17.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, p.155-166.

\_\_\_\_\_. *Calligrammes*. Estudos de Vincent Vivès. 2. ed. Paris: Gallimard, 2003.

BACK, Sylvio. Kinopoems. Direção de arte e montagem: Pipol. São Paulo: Cronópios Pocket Books, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/pocketbooks/kinopoems/>>. Acesso em: 10 nov. 2007.

\_\_\_\_\_. ENC: Pedido de autorização [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jlantonio@uol.com.br> em 31 mai. 2008.

\_\_\_\_\_. Alumiando «kinopoems» [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <jlantonio@uol.com.br> em 1º jun. 2008a.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Aula: Aula inaugural na Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOLTER, Jay David. *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. New Jersey, EUA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc. Publishers, 1991.

\_\_\_\_\_. Topographic Writing: Hypertext and the Electronic Writing Space. In: DELANY, Paul; LANDOW, George P. (Ed.). *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, 1994, p. 105-118.

\_\_\_\_\_. Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing. In: NUNBERG, Geoffrey (Ed.). *The Future of the Book*. Berkeley, Los Angeles, EUA: University of California Press, 1996, p. 253-272.

\_\_\_\_\_; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Massachusetts, EUA: The MIT Press, 2000.

BRUHN, Siglind. A concert of Paintings: “Musical ekphrasis” in the 20th Century. *Eunomios*, Itália, 2001. Disponível em: <<http://www.eunomios.org/contrib/bruhn1/bruhn1.html>>. Acesso em: 6 mai. 2010.

- CASALEGNO, Federico. Hiperliteratura, sociedades hipertextuais e ambientes comunicacionais. In: MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da (Org.). *Para navegar no século XXI: Tecnologias do imaginário e cibercultura*. 2.ed. Porto Alegre, RS: Sulina / Edipucrs, 2000, p. 287-294.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *A proposição 2.0I: Poesia Experimental*. Lisboa: Ulisseia, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Máquinas de trovar: poética e tecnologia*. Évora, Portugal: Intensidez, 2008.
- CEIA, Carlos (Ed.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2005. Disponível em: <[www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm)>. Acesso em: 13 abr. 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2007.
- COSTA, Murilo Jardelino da (Org.). *A festa da língua: Vilém Flusser*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010.
- CLÜVER, Claus. Da Transposição intersemiótica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz ET al. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do Visível*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Lingüística*. Tradução: Frederico Pessoa de Barros e Gesuína Domenica Ferretti. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- FLUSSER, Vilém. *Krise der Linearität*. Bern, Suíça: Benteli Verlag, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade alfanumérica*. Tradução: Milton Pelegrini. *Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia*, PUC SP [1989 / 2009]. Disponível em: <[http://www.cisc.org.br/html/uploads/a\\_sociedade\\_alfanumerica.pdf](http://www.cisc.org.br/html/uploads/a_sociedade_alfanumerica.pdf)>. Acesso em: 24 dez. 2011.<sup>19</sup>
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. Revisão: Gustavo Bernardo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Da religiosidade: A literatura e o senso da realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. Organização: Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. Revisão técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A escrita: Há futuro para a escrita?* Tradução: Murilo Jardelino da Costa. Revisão técnica: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2010.

---

<sup>19</sup> Pesquisa de Luiz Antonio Garcia Diniz.

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- GYÖRI, Ladislao Pablo. *Criteria for a Virtual Poetry*. Buenos Aires, Argentina: [s.n.], mai. 1995, folheto, 4p.
- HIGGINS, Dick (Richard C. Higgins). Statement on Intermedia. In: VOSTELL, Wolf (Ed.). *Dé-coll / age (décollage)*. Frankfurt, Alemanha: Typos Verlag; New York, USA, 1967. Disponível em: <<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>>. Acesso em: 6 mai. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Computers for the Arts*. Sondville, MA, EUA: Abyss Publications, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Carbondale e Edwardsville, EUA: Southern Illinois University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_; HIGGINS, Hannah. Synesthesia and Intersenses: Intermedia. *Leonardo*, v. 34.1, p. 49-54, 2001. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>>. Acesso em: 6 mai. 2010.
- HORÁCIO. Arte Poética: Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 53-68.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Intermedialidade na poesia de Augusto de Campos: Do impresso ao eletrônico. *Anais da Abralic*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/43/626.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2009.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Novos horizontes para a Teoria da Literatura e das Mídias: Concretismo, Ciberliteratura e Intermedialidade*. Canoas, RS: Ed. ULBRA, 2012.
- KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974a.
- LAJOLO, Marisa. Do intertexto ao hipertexto: As paisagens da travessia. In: ANTUNES, Benedito (Org.). *Memória, literatura e tecnologia*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005, p. 27-36.
- LANDOW, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore, Maryland, EUA: The Johns Hopkins University Press, 2006.
- LONGHI, Raquel Ritter. *Intermedia* ou para entender as Poéticas Digitais. INTERCOM – Sociedade Brasileiro de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, BA, 1º a 5 set. 2002. Disponível em: <[http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18808/1/2002\\_NP7LONGHI.pdf](http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18808/1/2002_NP7LONGHI.pdf)>.

- LUTZ, Theo. *Stochastische Texte*. Stuttgart, Alemanha, [out. / dez. 1959]. Disponível em: <[www.das-deutsche-handwerk.de/s/lutz\\_schule.htm](http://www.das-deutsche-handwerk.de/s/lutz_schule.htm)>. Acesso em: 18 ago. 2001. Transcrito de: *Augenblick*, Stuttgart, n. 4, p. 3-9, out. / dez. 1959. Também disponível em *Als Stuttgart Macht*, Kassel, Alemanha: <[www.stuttgarter-schule.de/lutz\\_schule.htm](http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule.htm)>. Acesso em 20 out. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Stochastische Texte* [1959]. In: BÜSCHER, Barbara; HERRMANN, Hans-Christian Von; HOFFMANN, Christoph (Ed.). *Ästhetik als Programm: Max Bense / Daten und Streuungen*. Berlin, Alemanha: Vice Versa, 2004, p. 164-169.
- \_\_\_\_\_. *Textos estocásticos*. Tradução: Célia de Souza e Jorge Luiz Antonio. In: KIRCHOF, Edgar Roberto (Org.). *Novos horizontes para a Teoria da Literatura e das Mídias: Concretismo, Ciberliteratura e Intermedialidade*. Canoas, RS: Ed. Ulbra, 2012, p. 41-45.
- MACHADO, Irene de Araújo. Redescoberta do sensorium: Rumos críticos das linguagens interagentes. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Outras leituras: Literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2000, p.73-94.
- \_\_\_\_\_. Gêneros no contexto digital. In: LEÃO, Lucia (Org.). *Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 2002, p.71-81.
- MENEZES, Philadelpho. *Signos Plurais - Mídia, Arte e Cotidiano na Globalização*. São Paulo: Experimento, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Poética e Visualidade - Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- MILLÁN, Fernando; GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (Org.). *La escritura en libertad: Antología de poesía experimental*. 2.ed. Madrid: Visor Libros, 2005.
- MOURÃO, José Augusto. *Para uma poética do hipertexto: A ficção interativa*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001. Também disponível em: <<http://www.triplov.com/hipert/>>.
- \_\_\_\_\_. *A criação assistida por computador: A ciberliteratura*. *Triplov*, Lisboa, 2001a. Disponível em: <[www.triplov.com/creatio/mourao.htm](http://www.triplov.com/creatio/mourao.htm)>. Acesso em: 20 jan 2004.
- \_\_\_\_\_. O espaço literário disruptivamente. *Interact Revista On-Line de Arte, Cultura e Tecnologia*, Universidade Nova de Lisboa, n. 12, 2007. Disponível em: <[www.interact.com.pt/12/html/interact12\\_20.htm](http://www.interact.com.pt/12/html/interact12_20.htm)>. Acesso em: 16 nov. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Textualidade electrónica: Literatura e hiperficção*. Lisboa: Vega, 2009.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.

NELSON, Ted (Theodor Holm Nelson). *Computer Lib / Dream Machines*. 3.ed. Redmond, Washington, EUA: Tempus Books of Microsoft Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Literary Machines 93.1*. Sausalito, California, EUA: Mindful Press, 1992.

PACKER, Randall; JORDAN, Ken. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. *ArtMuseum.net*, EUA, 2000. Disponível em: <<http://www.w2vr.com/contents.html>>. Acesso em: 2 jun. 2003.

PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

POÉTIQUE Revista de Teoria e Análise Literárias. *Intertextualidades*. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.<sup>18</sup>

PORTER, Bern. *Infreucumbia*. West Lima, Wisconsin, EUA: Xexoxial Editions, 2008.

POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber / University, 1960.

\_\_\_\_\_. *ABC of Reading*. New York, EUA: New Directions, 1987. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=mUDyEiVqxpsC&printsec=frontcover&dq=Ezra+Pound+ABC+of+Reading&cd=1#v=onepage&q=&f=false>>. Acesso em: 18 dez. 2009.

\_\_\_\_\_. *ABC da Literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

\_\_\_\_\_. *A arte da poesia: Ensaios escolhidos*. Tradução: Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 10.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. *Os cantos*. Tradução: José Lino Grünwald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

\_\_\_\_\_. Camoens. In: \_\_\_\_\_. *The Spirit of Romance*. 28. ed. New York, EUA: New Directions, 2005, p. 214-220. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=BcHJiSmsndYC&pg=PA214&dq=Ezra+Pound+Camoens&lr=&cd=2#v=onepage&q=&f=false>>. Acesso em: 27 dez. 2009.

ROSENBERG, Jim. *The Interactive Diagram Sentence: Hypertext as a Medium of Thought*. *Visible Language*, Providence, Rhode Island, Rhode Island School of Design, EUA, 30.2, p. 103-117, mai. 1996. Também disponível em: <[www.well.com/user/jer/VL.html](http://www.well.com/user/jer/VL.html)>.

RÜDIGER, Francisco. *Introdução às teorias da cibercultura: Perspectivas do Pensamento Tecnológico Contemporâneo*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nittrini. Revisão: Maria Letícia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

---

<sup>18</sup> Tradução do número 27 de *Poétique Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, com artigos de Laurent Jenny, Lucien Dällenbach, Gianfranco Contini, Paul Zumthor, Jean Verrier, André Topia e Leyla Perrone-Moisés.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Palimpsestos: Uma história intertextual da Literatura Portuguesa*. Santiago de Compostela, Espanha: Edicións Laiovento, 1997.

THEOPHILO, Roque. A Transdisciplinaridade e a Modernidade. IBES (Instituto Brasileiro de Estudos Sociais), São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <[www.sociologia.org.br/tex/ap40.htm](http://www.sociologia.org.br/tex/ap40.htm)>. Acesso em: 26 set. 2011.

WARDRIP-FRUIN, Noah; MONTFORT, Nick (Ed.). *The New Media Reader*. Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, 2003. Acompanha CD.

WENZ, Karin. Transmedialisierung: Ein Transfer zwischen den Künsten / Transmedialization: An Interart Transfer. In: BLOCK, Friedrich W.; HEIBACH, Christiane; WENZ, Karin (Ed.). *poesIs. Ästhetik digitaler Poesie / The Aesthetics of Digital Poetry*. Tradução: Nina Bishara et al. Ostfildern-Ruit, Alemanha: Hatjie Cantz Verlag, 2004, p.155-167. Também disponível em: <<http://www.netzliteratur.net/wenz/trans.htm>>. Acesso em: 6 mai. 2010.

WILSON, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2002.

WIRTH, Uwe. Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität. In: MEYER, Urs; SIMANOWSKI, Roberto; ZELLER, Christoph (Ed.). *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen, Alemanha: Wallstein Verlag, 2006, p. 19-38. Disponível em: <<http://www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb05/germanistik/abliteratur/ndlk/Projekte/Greffologie/hypertextuelle-aufpfropfung-als-ubergangsform-zwischen-intermedialitat-und-transmedialitat/?searchterm=>>>. Acesso em: 8 nov. 2010.

