



# TEXTO DIGITAL

Revista de Literatura, Linguística, Educação e Artes

## Uso de elementos verbo-visuais analógicos na criação de poemas digitais\*

*Use of analogic verbal-visual elements in creation of digital poems*

Rafael Soares Duarte<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil - [duarte\\_literatura@yahoo.com.br](mailto:duarte_literatura@yahoo.com.br)

### Palavras-chave:

Poesia visual. História em quadrinhos. Poemas digitais. Teoria do texto digital.

**Resumo:** O presente artigo propõe a investigação de características formais de textualidades verbo-visuais, mais especificamente a história em quadrinhos e a poesia visual moderna, como ponto de partida possível para a reflexão sobre seu uso na criação de poemas digitais. Nesse sentido, será realizada uma breve análise sobre algumas características basilares da literatura digital como o transbordamento de significantes e significações e a ideia de excesso e excessividade. Em seguida são realizadas breves comparações entre o texto digital e características da poesia visual moderna e da história em quadrinhos como meio de pensar proposições estéticas para poemas digitais que ao mesmo tempo mantenha características da página analógica mas que consiga agregar propostas impossíveis fora do meio digital, para criar obras que se utilizem de uma potencial página infinita.

### Keywords:

Visual poetry. Comic. Digital poems. Theory of digital text.

**Abstract:** The present article proposes the investigation of formal characteristics of verbal-visual textualities, more specifically comics and modern visual poetry, as a possible starting point for the reflection on its use in the creation of digital poems. In this sense, a brief analysis will be carried out on some basic characteristics of the digital literature as the overflow of signifiers and meanings and the idea of excess and excessiveness. Then, brief comparisons between the digital text and the characteristics of modern visual poetry and comics will be made, as a means of thinking aesthetic propositions for digital poems that at the same time maintain analogue page characteristics but which can aggregate impossible proposals outside the digital medium, create works that use a potential infinite page.

\* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico -Brasil (150088/2018-3).



Lidar com as características definidoras básicas de um gênero textual qualquer pode explicitar não apenas um fundamento formal seu mas também permitir formulações que lidem antiteticamente com essas ideias-base em busca de correlações e possibilidades outras de elaboração textual. A investigação de formulações estéticas a partir da imposição de limitações sobre as características básicas de um gênero textual sobre outro, dá direcionamento ao presente artigo. Mais especificamente, trata-se da aplicação de características formais basilares da poesia visual moderna e das histórias em quadrinhos, ambos meios analógicos e espacialmente estáticos, na construção de poemas digitais, por diferentes que sejam essas textualidades. Nesse sentido, algumas proposições elementares sobre a literatura em meio digital precisam ser elencadas para sustentar a lógica aqui apresentada. Essas proposições serão pensadas principalmente a partir das reflexões do professor Alckmar Luiz dos Santos no livro *Leituras de Nós*. A primeira delas ligada ao transbordamento de significantes e significações nos meios eletrônicos:

[Os] debordamentos e reformatações a que somos chamados a habitar em nossas leituras traduzem a maleabilidade por vezes surpreendente e inesperada dos textos eletrônicos, sua capacidade de acumular detalhes e minúcias, de amearhar pretensas irrelevâncias, de absorver novas regiões, de solapar fronteiras, de permitir novas aparências e outros prazos (SANTOS, 2003, p.113)

Esse debordamento, ou excessividade não parece estranho ao leitor do hipertexto dado que o meio digital pode elencar tanto os mais diferentes tipos de significantes quanto seus próprios dispositivos de controle, interação e modificação como parte de seus recursos estéticos, sem que isso o descaracterize enquanto textualidade. Entre os significantes, sons, imagens, palavras, vídeos, interações e mesmo outros textos como um todo (o uso de obras preexistentes como parte de uma textualidade digital, por exemplo) podem fazer parte de uma obra digital. Entre os dispositivos de controle, a abertura e fechamento de diferentes janelas, o deambular em uma página virtual pela barra de rolagem ou pela seta de seleção, o uso e interrupções de comandos, os links para outras páginas ou outras partes de um texto, se tornam (ou podem, potencialmente se tornar) parte dos aparatos de engendramento de significação utilizados na formação da obra.

É certo que, de certa maneira e dadas as devidas proporções, o uso de dispositivos de manuseio e controle também possa ocorrer em textualidades analógicas. Um poema (visual ou não) e uma história em quadrinhos, meios puramente espaciais, podem, por exemplo, se valer do próprio ato de virar as páginas como parte do seu arcabouço de signos para a construção de

sentido (é o caso do *Coup de Dés*, de Mallarmé e de quase todas as histórias em quadrinhos). Ocorre que, no caso das hipertextualidades, esses dispositivos possuem diferenças flagrantes com textos não digitais. Duas dessas diferenças podem ser inicialmente apontadas: a) a variedade de dispositivos de controle e interação é muito mais diversificada do que em um texto analógico e; b) em decorrência dessa primeira, não ocorre uma automatização do uso desses dispositivos, como em suportes não digitais (ao menos não facilmente). Na leitura analógica, por exemplo, o virar de páginas se torna uma movimentação apagada por sua repetição e previsibilidade. No meio digital, a variabilidade de mecanismos de interação, mesmo quando bastante orgânico ainda chama atenção para si a ponto de ficar sempre como aparente, mesmo que parcialmente. A característica de debordamento, ou transbordamento culmina na formulação de um texto que fortemente irá pender ao excesso ou ao excessivo, termos que são assim diferenciados em *Leitura de nós*:

Excesso seria justamente esse transbordo de significantes e de significados, permitindo estabelecer significações coerentes e articuladas a um percurso de leitura dotado de coerências e de lógicas (...) gerando uma posição de leitura e de enfrentamento com o texto eletrônico, iluminando temas, buscando nos nós da tabela uma imagem a ser fisicamente seguida na sequência de nós outros e de ligações que se vão buscar e construir através desse hipertexto. Excessivo, ao contrário, seria resultado dessa proliferação desarticulada de leituras, de percursos, de ligações e de espaços, em que significantes e significados não remetem jamais a significações plurais e articuladas, mas rendem-se à lógica única e exclusiva do ruído, ou seja, da não significação, da vertigem do ir-para-a-frente. (SANTOS, 2003, p.114-115)

Como modo de possibilitar a criação de formas outras de produção de excessos significativos em poemas digitais, uma proposta de criação pode, por exemplo, ser calcada na realização de **limitações organizacionais** na excessividade do texto literário digital. O estabelecimento de limites para a criação e ordenação de um texto de poesia digital não pode, no entanto, ser confundido com uma possível limitação para esse texto. Usar um limite aquém às possibilidades que o meio oferece pode ser considerado para a criação digital da mesma maneira que, em uma comparação rudimentar, qualquer regra versificatória o faz para o poema em relação à amplitude da semântica e da sintaxe. A comparação com o verso metrificado e rimado não é gratuita, já que pode exemplificar adequadamente que um limite programático autoimposto não limita os resultados da criação da obra, mas ordena condições de contorno para sua criação além de suscitar posturas interpretativas propícias à sua recepção.

O hipertexto possibilita que se construa significações complexas através de uma conjunção multiforme dos mais diferentes tipos de significantes, o que fora do meio digital poderia ser nada além de acúmulo sem sentido. Isso não quer dizer, no entanto, que o poema digital precise necessariamente fazer uso dessa gama tão ampla para construir textualidades com características únicas do hipertexto. Por outro lado, também não teria sentido utilizar-se das ferramentas do meio eletrônico para constituir apenas o arremedo de um meio textual analógico, que, inclusive, não teria a mesma efetividade do texto impresso. Mas entre uma excessividade inflada e o arremedo precário, é possível propor que o meio eletrônico, propiciando outras aparências e outras aberturas em sua forma sempre transitória, encontre pontos produtivos de entremeio. Pode-se propor, nesse sentido, usar o meio digital para construir diferentes *emulações de textualidades analógicas* que tenham, no entanto, **características impossíveis de ser realizadas na textualidade original** como forma de criação que se utilize de limiares entre textualidades diversas e proporcione também o desencadeamento de debates acerca da compreensão e estabelecimento desses limites, tanto artísticos quanto teóricos.

Para se pensar o cruzamento entre características digitais e analógicas, serão utilizadas algumas das conclusões estabelecidas em minha tese *Aproximações entre poesia visual moderna e história em quadrinhos* (DUARTE, 2016), na qual as investigações sobre as características formais da poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos são investigadas. São duas razões para isso. A primeira é que os parâmetros interpretativos da tese ajudam a pensar esses pontos de entremeio supracitados entre obras digitais e analógicas. A segunda é que esses dois gêneros textuais podem ser utilizados como motivo para criações que busquem essa correlação.

Entre esses parâmetros interpretativos está a diferenciação entre dados do texto e dados da obra na poesia visual moderna e nas histórias em quadrinhos. Parte-se de Barthes, que em *Da obra ao texto* distingue **Obra** como “fragmento de substância” (BARTHES, 1988, p.72), a parte material, de **Texto** como o “campo metodológico” (BARTHES, 1988, p.72), produto da interpretação e coadunação semovente e não unívoca de significações. A confusão entre esses dados é compartilhada consideravelmente por ambos gêneros textuais. De ações não existentes em uma obra em quadrinhos, mas lembradas por seus leitores, como apontado por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (ECO, 1987, 147), às leituras feitas pelos poetas do Concretismo em relação à poesia visual de Apollinaire que é pensada unicamente em

termos de tautologia denotativa (cf. CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.138 e também CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 2010, p.183).

Nesse sentido, as ideias desenvolvidas por Merleau-Ponty em seus escritos sobre arte são importantes aqui por estabelecerem parâmetros de investigação que não tomam a significação de uma obra artística como dada unicamente pela obra. A visão, principalmente a partir de *O olho e o espírito*, não é entendida somente como o meio para atingir uma exterioridade captada, mas como o principal ponto de interconexão e interpenetração entre o mundo exterior e o indivíduo, por situar a condição de dupla pertença do ser no mundo. Não apenas uma interioridade que analisa uma exterioridade, mas a interioridade que vê a exterioridade e ao mesmo tempo se vê e se sente a partir de dentro dela. Essa condição de ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, implica reconhecimento e interconexão entre ser e mundo.

Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (...) luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. (MERLEAU- PONTY, 2004, p.18)

O que se põe em questão através desse recruzamento entre mundo e olhar é a ideia de passividade da visão pois sendo ela “um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.26), a concepção de efeito estético nas obras de arte não resulta simplesmente de uma passividade receptiva, mas de um encontro entre as características expressivas do objeto intencional e a projeção de significação do leitor sobre o objeto. No presente caso, essa projeção se dará através dos vazios textuais específicos dos gêneros textuais aqui tratados. Ambos possuem em sua base organizacional uma semelhança que pode ser descrita como ordenação justaposta em um meio espacialmente estático (a página), de signos visuais e signos verbais (caso dos quadrinhos), ou signos ao mesmo tempo verbais e visuais, (caso da poesia visual).

No caso das histórias em quadrinhos, são painéis ordenados que ordenam os momentos da narrativa. Podem ser iconográficos, verbais ou ambos e adquirem sentido a partir da projeção interpretativa que o leitor estabelece através da leitura entre os painéis. Sartre, na obra *O imaginário* vai especificar duas camadas distintas de uma atitude imaginante completa: “a camada primária ou constituinte, e a camada secundária, comumente denominada reação à

imagem” (SARTRE, Jean-Paul, 1996, p.180.). No mesmo sentido Wolfgang Iser, em *A interação do texto com o leitor* chamou as camadas primária e secundária de Sartre de “imagens de primeiro e segundo grau” (ISER, *In*: LIMA 1979, p.111.). Com o mesmo sentido, na história em quadrinhos, as imagens de primeiro grau são imagens dadas, sejam descrições verbais ou desenhos, e imagens de segundo grau serão aquelas surgidas da leitura entre os painéis, sejam imagens que preenchem os momentos narrados.

No caso da poesia visual, são os segmentos de um texto verbal cujos signos serão ambivalentes: neles um mesmo elemento será lido enquanto objeto gráfico e como objeto de sentido verbal. Enquanto imagem, o texto se ordena como mancha em relação ao branco da página e, logo, pensando-se somente no sentido gráfico, essa relação possibilita todas as relações entre fundo e forma e complementaridade negativa possíveis para um signo unicamente visual. Há, certamente, casos em que a parcela imagética é mais facilmente identificada enquanto formulação gráfica, como no caso dos caligramas. Mas, mesmo nos casos de formulações mais abstratas, a leitura gráfica será a responsável pelas identificações primária. Em seguida, a leitura se direciona para a decodificação verbal, ponto em que a imagem desaparece enquanto grafismo.

Esse movimento de ida e vinda, além de ocorrer na interação entre os segmentos de texto verbal, se estabelece através de uma oscilação de foco do olhar entre as duas formas de significação. A ausência de continuidade linear entre os estratos verbais, bem como a fragmentação da concepção gráfica, mesmo nos casos imagetivamente mais explícitos faz com que, ao término da leitura de cada grupo de palavras, ou de cada palavra espacialmente isolada, a imagem reapareça como fundo direcionador de sentido para a leitura do verbo. Cria-se assim uma dinâmica de leitura em que texto imagético e texto verbal se retroalimentam, criando e modificando relações de significação

Entre esses dois gêneros textuais, os princípios basilares compartilhados se mostraram premissas organizacionais que permitem aproximações e comparações aprofundadas entre suas estratégias textuais de criação e leitura. Dentre esses princípios, alguns dos mais amplos são: a ideia de justaposição estática, o ritmo visual e a oscilação entre os significantes visuais e verbais. A ideia da textualidade fundada sobre a justaposição estática pode direcionar algumas das propostas aqui pensadas. De maneira sucinta, essa ideia implica o fato de que qualquer engendramento de sentido mais amplo que o possibilitado por um único signo

isolado, ou seja, qualquer sentido estabelecido pela ligação ou interação entre diferentes signos, ocorre pela mobilização do olhar do leitor através de um espaço estático<sup>1</sup>. Através das dimensões desse espaço é que o leitor moverá seu olhar, estabelecendo as ligações entre signos que serão, por definição, ordenados como espacialmente fragmentários, estáticos e isolados.

Esse princípio implicará alguns pontos importantes nas considerações preliminares, ligados tanto a questões artísticas quanto estéticas, ou seja, tanto a indagações pertinentes à criação das obras quanto à sua leitura. Entre esses pontos, podem-se destacar os seguintes: 1) a unidade organizadora fundamental desse dois gêneros textuais será a página; 2) todo movimento de passagem e conseqüente ligação entre signos será realizado espacialmente pelo leitor; 3) toda passagem entre signos, por depender de uma deambulação não automatizada do olhar do leitor no espaço, trará consigo algo de potencialmente aleatório em sua seqüência de ligação e continuidade, mas sempre limitado pela página e 4) o limite da visualidade (e conseqüente organização de fragmentos) será delimitado, de mais de uma maneira, pelo suporte físico do texto.

A página como unidade, termo que remonta diretamente a Mallarmé, é uma organizadora material que abaliza e coordena, em um meio visual estático, as projeções de sentido sobre os fragmentos significativos, tanto verbais como visuais. Ela faz com que todos os fragmentos textuais sejam coordenáveis a partir do compartilhamento do mesmo espaço, que ao mesmo tempo os relaciona e os isola. Esse espaço visual estático pressupõe limites tanto em relação à quantidade de fragmentos que compõem o texto quanto aos limiares da visualidade realizável pelo suporte. Em outras palavras, a quantidade de signos, assim como o tamanho dado a esses mesmo signos terão as dimensões da página como limite. Mesmo que essas dimensões (do signos e da página) possam variar, serão balizadas por questões como portabilidade, inteligibilidade, maneabilidade, visibilidade relativa dos fragmentos e a possibilidade de

---

<sup>1</sup> Normalmente a palavra justaposição já deveria indicar a ideia de espacialidade, haja vista que significa “posto lado a lado”. No entanto essa especificação se torna necessária dada a confusão altamente difundida a partir dos escritos teóricos do cineasta Sergei Eisenstein que se utiliza do termo justaposição para tratar sobre o cinema, dizendo que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (EISENSTEIN, 2002, 14). O que Eisenstein faz é tornar confusa as ideias de justaposição (colocação lado a lado, portanto espacial) com sobreposição (o que acontece quando filme é projetado). Esse equívoco só ocorre porque Eisenstein escreve sobre o filme a partir do ponto de vista do autor, que pensa sua obra a partir dos termos de sua construção, edição e montagem, não nas especificidades da recepção.

visualização do todo da página. Todas ligadas, muito logicamente, à sua materialidade, impondo certos limites às criações que têm por base esse princípio organizador.

Coerentemente, essa característica acaba por determinar diversas outras, relativas à presença dos significantes na página. Artisticamente, pode-se assinalar sua quantidade, suas dimensões máximas e mínimas de contraste e, conseqüentemente, a variabilidade das dinâmicas entre os significantes e o todo da página. Esteticamente, é possível apontar características como o ritmo de leitura visual, a aleatoriedade da leitura e a oscilação entre os significantes visuais e verbais. É nesse sentido que a poesia digital pode oferecer possibilidades de criação que, se utilizando de parâmetros composicionais dos meios visuais analógicos, possam alargar alguns de seus limites a partir da **simulação dos suportes e de lógicas textuais da visualidade estática não digital**. Sobre a simulação, é importante lembrar seu lugar em relação aos mecanismos da linguagem:

o ciberespaço já foi descrito inúmeras vezes como um espaço em simulação permanente, em que as diferenças entre simulação e realidade imediata nem teriam mais lugar, devido a um pretense predomínio avassalador daquela sobre esta. O ser da obra está não apenas nas simulações, mas nos mecanismos com que se constroem espaços e possibilidades de simulação. Em outras palavras, a realidade da obra não se funda em nenhuma configuração material definitiva (isso não é mais essencial para delimitar o que seria seu ser), mas nos processos telemáticos em que, por repetidas vezes, se retoma um mesmo ciclo de interações entre o leitor, as ferramentas de programação e os resultados provisoriamente disponíveis na tela. (SANTOS, 2003, p.118)

Ou seja, a simulação digital permite o engendramento do texto através dos processos de interação entre obra e leitor originalmente ligados a um meio não digital, sendo seu lugar o de mecanismo moderador, da mesma forma que a materialidade analógica. Nesse sentido, as propostas preliminares aqui apontadas partem todas da lógica da língua escrita e procuram evidenciar diferentes maneiras de **emular visualidades poemáticas que seriam impossíveis fora do meio digital**, mas que mantenham a lógica da espacialidade estática, definidora das histórias em quadrinhos e da poesia visual moderna. A propósito, Scott McCloud, em *Reinventando os quadrinhos*, coloca, por exemplo, que as histórias em quadrinhos só podem se tornar realmente digitais quando se passar a reconhecer que o monitor do computador, “que serve com tanta frequência como **página** (nos primeiros quadrinhos feitos para a internet) também pode servir como **janela** (McCLOUD, 2006, p.222). Esse discernimento representava uma possibilidade de desenvolvimento formal que não descaracteriza as histórias em quadrinhos, já que simulava a mesma estaticidade aqui pretendida e apontava desdobramentos



a partir de suas formas de espacialidade como mecanismo, no que McCloud concorda com o professor Alckmar sobre a ideia de simulação digital:

Talvez nunca haja um monitor com a extensão da Europa, todavia uma história em quadrinhos com essa extensão ou com a altura de uma montanha pode ser exibida em qualquer monitor, bastando que avancemos sobre sua superfície, centímetro por centímetro, metro por metro, quilômetro por quilômetro. A página é um artefato da imprensa, não sendo mais intrínseco aos quadrinhos do que os grampos ou a tinta da Índia. Uma vez libertados dessa caixa, alguns levarão consigo o formato da caixa, mas os criadores gradualmente esticarão os membros e começarão a explorar as oportunidades de design de uma tela infinita. (McCLOUD, 2005, p.222)

A ideia de se utilizar a tela como janela permite o esboço de recursos que provocam o reexame de todas as relações apontadas acima como as dimensões relativas do suporte, ou então a quantidade, contraste e dinâmica dos significantes. Uma emulação de página que permitisse aproximações de detalhes, que por sua vez se mostrassem outros fragmentos do texto e levassem a outros recônditos textuais seria, por exemplo, ao mesmo tempo uma criação que só seria possível em meio digital e que, ainda assim, seguiria todos os parâmetros de uma textualidade espacial analógica. A diferença é que para que essa textualidade ser realizada fora do meio eletrônico, seria necessário uma página para a qual não há método ou tamanho de manufatura, impressão, ou de exibição.

O trato da tela como uma página potencialmente infinita em que o leitor pode ver apenas parcialmente através da janela da tela também pode abrir possibilidades que se utilizem *tanto da simulação de dimensões quanto de percursos de leitura*. Nesse sentido, ao percurso de leitura de um poema visual, sempre em certa medida plurívoco ou indeterminado se pode adicionar, em meio digital, múltiplos caminhos de leitura que dependam mais de uma busca ativa do leitor. O que no meio analógico é majoritariamente a deambulação do olhar entre os fragmentos, pode se tornar, no meio digital, efetivamente uma busca, sem que se escape da emulação de estaticidade. Através da permissão e limitação de controle por parte do leitor sobre a passagem entre os fragmentos (como setas que levam ao próximo fragmento ←↑→↓ e a partir dele mudem a ordem de passagem para os próximos fragmentos, o uso de aproximações e distanciamentos visuais pré controlados, a perda momentânea de controle do leitor sobre a movimentação entre fragmentos, o uso da dinâmica entre movimentações automáticas e movimentações provocadas etc). Essa procura de sequência textual espacial no meio digital pode por si suscitar elaborações sobre as ideias de ritmo de leitura em meio visual (como, por exemplo, uma cena ou frase central, a partir do qual a imersão espacial se

desenvolva e à qual se retorna de tempos em tempos sem que o leitor tenha provocado isso, poderia servir como estribilho se se retornasse a ela a cada volta antes de um próximo percurso/conjunto estrófico).

Outra questão que pode ser suscitada a partir da tese é voltada às oscilações entre os significantes visuais e verbais em meio eletrônico. Pode-se dizer que nos poemas visuais modernos os signos serão ambivalentes: neles um mesmo elemento será frequentemente lido enquanto objeto gráfico e como objeto de sentido verbal. Isso indica uma importante particularidade sobre o sentido da palavra como signo na poesia visual moderna: se o mesmo significante é portador de duas maneiras diferentes de constituir significação, terá potencialmente dois sentidos diferentes (mesmo quando análogos ou complementares). Essa leitura dupla de um mesmo signo origina formas específicas de organização da leitura.

A leitura parte do reconhecimento imagético, que será identificado enquanto imagem mental anteriormente à decodificação do sentido verbal. Enquanto imagem, o texto se ordena como mancha em relação ao branco da página e, logo, pensando-se somente no sentido gráfico, essa relação possibilita todas as relações entre fundo e forma e complementaridade negativa possíveis para um signo unicamente visual. Há, certamente, casos em que a parcela imagética é mais facilmente identificada enquanto formulação gráfica, como no caso dos caligramas. Mas, mesmo nos casos de formulações mais abstratas, a leitura gráfica será a responsável pelas identificações primária. Em seguida, a leitura se direciona para a decodificação verbal, ponto em que a imagem desaparece enquanto grafismo.

As sequências verbais aparecem na poesia visual moderna nos mais diversos graus de medida, de sintagmas a versos metrificados, mas adquirem sentido de unidade através da ideia de complementaridade pela fragmentação no espaço. O texto verbal se estabelece em uma relação dual. Ao mesmo tempo em que cria a unidade gráfica, através de sua ordenação espacial na página, motiva interrupções frequentes da leitura verbal, já que rompe a linearidade necessária para um encadeamento contínuo. Assim, após a leitura de um agrupamento (seja ele de sílabas palavras ou versos) a continuação da decodificação verbal será momentaneamente interrompida, enquanto o leitor busca o próximo agrupamento no qual a ordem verbal possa desenvolver o texto. Nesse momento de interrupção da leitura do verbo, a imagem gráfica reaparecerá. A leitura visual será retomada até o próximo agrupamento verbal ser encontrado. A falta de determinação linear de leitura ocasiona também a revisitação

de um mesmo fragmento, por questões de proximidade, similaridade ou possibilidade de conexão entre fragmentos.

A ordem de aproximação do signo é a mesma verificada dentro do painel da história em quadrinhos: parte da imagem para a palavra, e retorna à imagem e à palavra sucessivamente, em sequências de oscilação entre as duas formas de significação. Essa oscilação indica que os significados parciais de cada fragmento verbal ou visual serão continuamente contrapostos. Um poema digital que se utilizasse dessas oscilações e de significantes ao mesmo tempo imagéticos e verbais poderia engendrar criações em que as dimensões relativas do todo e a visualização de conjuntos parciais do poema pudessem originar dinâmicas próprias a partir da oscilação entre imagem e palavra, ou pode criar essas oscilações em relação a objetos digitais tridimensionais, uma dobra dessa potencial página infinita.

Todas essas colocações prévias suscitam discussões que indicam caminhos possíveis do pensamento sobre limites artísticos mesmo para o mais plural dos meios textuais como é o meio digital. Além disso, pode também ser encarado como um sempre bem vindo reforço ao não esquecimento da ligação inextrincável do trabalho artístico com a técnica e o pensamento sobre as possibilidades e condições de contorno de um suporte textual.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BOHN, Willard. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Chicago: The University Chicago Press, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DUARTE, Rafael Soares. *Aproximações entre poesia visual e histórias em quadrinhos*. 2016. 270 fls. Tese – UFSC. Florianópolis.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1986.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier; Eugène Fasquelle Éditeur, 1897.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.

McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006.

McCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas. *Texto Digital*. Florianópolis. Ufsc. v. 6 n. 2. 2010. Em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2010v6n2p110>. Acesso em: 15/12/2011.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento constitutivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II. O sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.