

POESIA E MÚSICA(s): dialogia contemporânea em hipersuportes textuais

Robson Coelho*
Marília de Alexandria **

RESUMO:

Com a pós-modernidade, a poesia e música brasileiras expressam novidades estéticas em suas intersecções artísticas de identidade e diversidade, integradas em hipersuportes textuais. Assim, sob esse aspecto de interação artística é importante considerar: 1. a relação pós-moderna de conceitos dialógicos estabelecidos entre essas duas artes; 2. o sentido original de hipertexto na comunicação e recepção por meio da melopoética impressa nos versos e suas intenções de representação artística.

Palavras-chave: Poesia. Música. Hipertextualidade. Dialogia.

Uma apresentação

O ciberespaço, em suas inúmeras manifestações, está transformando a ordem econômica, social e artística: fala-se, já desde inícios da década de 90 do século XX, em sociedade da informação, mundo digital, império da cibernética, realidade virtual. Nesse multifacetado contexto de veiculação de informações, também escritas e musicais, tais mudanças atingem diretamente o processo de ensino-aprendizagem, foco central desse artigo. Assim, no ambiente educacional as escritas hipertextuais, também estruturadas sobre o que aqui se chamará de “hipersuporte”, estão desenhando uma nova arquitetura de construção do texto (escrito, sonoro, visual etc.).

Sob o nome genérico de hipertexto, pode ser agrupada uma diversidade de conceitos, métodos, sistemas e mesmo programas computacionais muito diferentes. Buscando esquematizar mais produtivamente essa diversidade, a ideia de hipertexto foi anunciada pela primeira vez por Vannevar Bush¹, em 1945, em seu artigo *As we may think*, para a revista *Atlantic Monthly*. No artigo se apresentavam as ideias centrais para um aproveitamento mais veloz e eficaz das informações produzidas nas várias mídias (jornal, revistas, livro, rádio, propagandas etc.). Nesse sentido, Bush admite que não seria possível duplicar o processo reticular que embasa o exercício da inteligência humana, mas propõe que ela seja a base da “inovação artificial” proposta. Sob tal conceito cria o Memex², dispositivo para mecanizar a classificação e a seleção desenvolvidas por associações, em contraposição ao princípio da indexação clássica de informações.

O termo hipertexto foi definido primeiramente por Ted Nelson³, no início dos anos 60, significando uma escrita/leitura não linear, não sequencial, produzida em função do “projeto xanadu”, cujo objetivo básico era estruturar uma rede de computadores de interface simples. Tecnicamente, um hipertexto é um “conjunto de nós”, interligados por conexões. Tais “nós” podem ser palavras, textos, páginas, imagens, gráficos, sequências sonoras etc. (LEVY, 1996). Quanto ao conceito de hipermídia, deve-se entender que ele apenas amplia a noção de texto, presente no hipertexto, incluindo dados visuais, sonoros, animados e outros meios de informação.

A dinâmica da distribuição de informação, sobretudo na web, faz com que os tempos e prazos de atualização de dados sejam cada vez menores. Há, assim, uma clara demanda informacional *in real time*, expressa em múltiplas vias de dados em constante reconstrução estrutural e adaptação de conteúdos. Esse princípio de dados envolve a constante mutação da rede hipertextual – também

construída sob novos hipersuportes de sustentação/expressão – a partir da interatividade do próprio sistema informacional utilizado.

Tal interatividade se estabelece a partir da formação de pensamento em rede que se contrapõe à prática de uma “leitura passiva”, da mesma forma que o hipertexto se caracteriza por uma “amplitude ativa”, aliada à extensa variedade de associações possíveis. Nesse sentido, a transmissão eletrônica dos textos e as maneiras de ler que ela determina indicam mesmo uma revolução, já desde meados da década de 90, do século passado. Essa transmissão redefine a “materialidade” das obras, quebrando o elo físico que existia entre objeto impresso e o escrito que ele veicula. Nesse novo contexto de recepção hiperativa, o leitor passa a dominar a aparência e a disposição do texto que aparece na tela do computador.

O leitor-receptor do hipertexto é, portanto, necessariamente mais ativo do que o leitor de textos tão só impressos. Esse novo leitor, antes mesmo de interpretar um dado sentido do texto, projetado na tela, dispõe-se a enviar um comando a uma “máquina” para que ela projete esta ou aquela realização parcial do texto sobre uma pequena superfície luminosa. Entenda-se que o termo parcial reforça a ideia de que no hipertexto a edição do texto a ser lido é feita pelo leitor, ao contrário do texto em papel, em que sua plasticidade estrutural (significante) e o conteúdo (significado) estão forçosamente interligados.

Além de ter as “características similares” às do livro, pode-se dizer sobre o hipertexto que, na verdade, ele não é novo em sua concepção, pois sempre existiu como ideia na tradição ocidental. O dado original é que, ao considerar as novidades da tecnologia desde quase 30 anos atrás, o hipertexto, aliado às vantagens da hipermídia, consegue integrar notas, citações, bibliografias, referências, imagens, fotos e outros elementos encontrados na obra impressa. Sob tal domínio subverte os movimentos, redefinindo funções dos constituintes textuais clássicos (MARCUSCHI, 2009).

Assim, nesse novo ambiente comunicacional, aqui entendido como hipersuporte – ampliado ao se considerar uma manifestação multiartística –, pode-se perceber que a grande diferença entre texto e hipertexto é a velocidade com que podem ser acessadas as ferramentas disponíveis. Sob tal acesso “isto se torna a norma, um novo sistema de escrita, uma metamorfose da leitura, batizada de navegação” (LÉVY, 1996).

Integração poema e música: um novo hipersuporte de transmissão de dados

O sistema literário, e porque não dizer artístico como um todo, tem se modificado em cada uma de suas formas: a autoria, a textualidade, a recepção, o papel e função das instituições literárias, junto à questão da economia global e leitura, o desenvolvimento dos meios eletrônicos e das culturas de informação sob marcas regionais aliado a novos processos de censura e verificação do que é verdade e não sob a ideia de novos meios artísticos de comunicação (A.A. V.V., 2006). Note-se que essas criações artísticas têm se beneficiado das vantagens que as novas tecnologias proporcionam, ainda que se limite a se transcrever textos convencionais impressos na rede.

Elementos inseridos nesses novos sistemas de informação o poema, a música ainda tradicionais (o poema brasileiro, a música popular brasileira) são meios artísticos de comunicação limitados pela dimensão da linearidade e, em certa medida, mesmo repressivos em relação às tendências expansivas e disseminadoras de pensamento. Nesse aspecto, grande parte do suposto poder do romance depende da linha, desse movimento obrigatório e controlado pelo autor que leva ao início da frase ao final da margem superior à inferior, da primeira à última (COVER, 1992).

Com o surgimento do hipertexto é possível questionar a linearidade do texto impresso. A escrita eletrônica, marcada pela possibilidade de conexões imediatas entre blocos de significados, constitui uma nova forma de textualidade que altera significativamente o significado do ato de ler e dos

conceitos de autor e leitor. Lembre-se, também, que o conceito de hipertexto se assemelha ao conceito de texto ao se considerar que o texto não é uma coexistência de significados, mas passagem transversa. Seu objetivo não é uma interpretação, ainda que liberal, mas uma explosão, uma disseminação. A pluralidade do texto não depende da ambiguidade do seu contexto, mas sim do que poderia ser denominado a pluralidade estereográfica dos significados (BARTHES, 1996).

O desenvolvimento de reflexões e análises sobre as possíveis relações entre os diversos tipos/suportes de mídias e as artes, bem como as formas como elas podem interagir e dialogar, considerando os processos em que elas se estabelecem, propiciam várias possibilidades de leitura e pesquisa, considerando áreas de atuação variadas. Nesse sentido, o que atualmente se estabelece como hipertexto possibilita uma relação inovadora, quanto à recepção, entre texto (pensando em poemas e música como contemporâneas expressões textuais) e leitor (também entendendo um “ouvinte musical” como tal, como o que lê/ouve dadas informações melódico-sonoras).

A devida percepção dessa nova relação – também mediada hipertextualmente – permite a formação de um novo sujeito-receptor e, nessa formação, estabelece-se uma nova via informacional e de comunicação de sentido em que técnica e suporte de sua realização não compõem mais um instrumento de expressão artística, mas passam a ser um dos elementos (assentados em um hipersuporte de expressão multiartística) de uma nova rede de conhecimentos, desde meados do século XX, imersos em uma dada condição sócio-histórica pós-moderna.

Como exemplo, a “teoria de redes”, que tem se mostrado um instrumento de análise valioso para as mais diversas áreas do conhecimento, é um interessante modelo para as discussões acerca da intermedialidade. Nesse sentido, pensar o mundo através desse modelo possibilita um deslocamento nas formas tradicionais de análise e produção de sentido, abrindo caminhos para um mundo de novas possibilidades de construção coletiva da subjetividade (MOREIRA, 2009).

Ao se destacar a importância dessa teoria, é inevitável aliá-la a um de seus principais modelos de conhecimento: o hipertexto. Assim, ainda segundo a autora, aliado à ampliação de novas tecnologias e à informatização da sociedade contemporânea, esse modelo hipertextual (LÉVY, 1996⁴) apresenta elementos que o tornam uma importante ferramenta – de leitura e análise – para se pensar nas possibilidades que literatura e leitura oferecem para a recepção de conhecimento no mundo contemporâneo. Destaque-se ainda, que a importância desse modelo se amplia sobremaneira ao se considerar a interface entre dadas manifestações artísticas, como a que aqui será tratada, envolvendo poemas e música – expressão literária e expressão musical.

Nesse sentido de estabelecimento de interface multiartística, que aqui se chamará de hipersuporte textual, é importante entender que um texto – poético e/ou musical – entendido por suas características intrínsecas – de forma, conteúdo e mesmo ideologia expressiva – pode ser considerado, em determinado nível, um ente virtual (junção de SO = significado e SE = significante). É preciso, ainda, ler os intervalos/pausas de silêncio – também comunicativos – nessas interfaces e assim, nesse contexto proposto, autor e o leitor (sob tal suporte multiartístico de recepção hipertextual) participam de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo (ISER, 1996).

É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos – em seus suportes referenciais – oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades. Sem dúvida há limites de tolerância para essa produtividade; eles são ultrapassados quando o autor nos diz tudo claramente ou quando o que está sendo dito ameaça se dissolver e se tornar difuso; nesse caso, o tédio e a fadiga representam situações-limite, indicando em princípio o fim nessa “participação de recepção”.

Sob outra óptica, na produção de uma obra o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato. Assim, se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse e a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e esses dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. É assim que o esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito, com a arte existindo unicamente para o outro e através do outro (SARTRE, 2001).

Sob tal sentido de percepção multiartística (e seus hipersuportes), é no instante de silêncio textual que se forma um sistema desse tipo de combinações, sistema que abriga também um lugar para aquele que deve realizar a combinação. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto (e nas pausas musicais) e necessitam ser preenchidos pelo receptor (leitor-ouvinte). Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do receptor, razão pela qual esses “encontros” representam um ponto essencial onde se dá a interação texto e leitor (ISER, 1996).

Em outras palavras, eles possibilitam que o leitor “atue” no texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto. As potências de negação evocam dados familiares ou em si determinados a fim de cancelá-los; todavia, o leitor não perde de vista o que é cancelado, e isso modifica sua posição em relação ao que é familiar ou determinado. O processo de leitura, sob tal hipersuporte textual, realiza-se como maneira inovadora de hipertextualização. Para tanto, o leitor recorta, conecta o texto a outras informações, seleciona passagens. Tudo fora do suporte informático, no entanto. O que as tecnologias intelectuais fazem é exteriorizar, virtualizar um processo mental. Nesse aspecto, o “leitor musical” seleciona a apreensão dos ritmos propostos, interagindo-o com seus conhecimentos pré-adquiridos sobre harmonia e melodia, e faz seus recortes devidos, na medida em que tem já suas opções musicais estabelecidas.

Avançando a análise, sob a questão de um hipersuporte textual, considere-se que a escrita e música (lida/vista pela partitura), por exemplo, não deixam de ser representações virtuais da memória. Nesse sentido conceitual, ampliam os limites do texto (hipertexto lírico-musical), objetivando-o, afastando-o de seu contexto de produção e, em tal contexto, a digitalização tende a potencializar uma já variada maneira de realização textual, ampliada a cada dia.

A virtualização só entra em cena a partir do momento em que há interação entre a técnica e a subjetividade humana. É nas formas diferentes de organização e compreensão do texto que a digitalização encontra os caminhos da virtualização, ou seja, quando o elemento humano entra em campo, num processo reticular de produção de subjetividade.

Assim, além de se apresentar como instrumento que agiliza a produção de textos clássicos, o hipertexto e outros suportes informatizados se firmam como um novo universo de “criação e leitura dos signos”. Sob tal composição, refletem uma dada virtualização do texto potencializado e colocam diante dele nova problemática, à qual o leitor-ouvinte responde conectando, movendo, alterando o texto de diversas maneiras. Isso é bastante perceptível quando se vai trabalhar com textos/linguagens (poemas e músicas) em apresentações, por ex., para alunos de graduação de um curso de Letras e Artes-música. A inserção hipertextual de vídeos, músicas interativas, textos, por vezes acessados em tempo real a informações na internet, virtualiza a potencialidade real de uma apresentação de “hiperdados textuais” que, assim dispostos, compõem o hipersuporte de uma manifestação multiartística.

Do ponto de vista do fundamental sentido sócio-histórico, o curso da História no Ocidente resulta de um esforço cumulativo para separar o homem do mundo-da-vida, graças à crescente e nova divisão de tarefas e à supremacia do valor-de-troca e de seus componentes políticos sobre o trato primordial e afetivo com as pessoas e a Natureza (BOSI, 1998). Assim, o tempo contemporâneo é, como já observavam Leo-

pardi e Hegel – ainda que com filosofias opostas –, hostis à poesia, que só se tolera como atividade ilhada, abstraída da prática social corrente e, daí, reificada ou, monologizada (BAKHTIN, 2003).

Considere-se todavia que, mesmo nesse tecnicista contexto contemporâneo, com supremacia de um nítido mercantilismo cibertecnológico, poesia e música só se mantêm “legítimas” se trabalhadas, também hipertextualmente, pelo poeta-músico-pessoa de essência simples e natural (p. ex., Manoel de Barros, Cora Coralina, as fiandeiras cantadoras de Minas, entre outros). É possível, ainda, descrever o que se chama de regime de luta poética entre o mundo-da-vida e os modos de ser dos atuais sistemas dominantes como capitalismo, tecnocracia, burocracia, cibercracia, indústria cultural etc. (BOSI, 2003). Sob tal consideração, esse regime seria representado pelo que nomeia com uma, aparentemente, expressão paradoxal: regime da *alucinação lúcida* (note-se que a raiz comum aos termos da expressão é *luz*). Assim,

Alucinação. Abre-se, primeiro, o tempo iluminado até o delírio e a febre do encantamento de que os seres são penetrados quando os contempla o olhar de fogo do poeta. Os nomes são imagens, estas são ícones, objetos sacralizados. (...) O poema aparece em nossa cultura atulhada de empecilhos como um ato de presença puro, forte, arroubado, premente. Na poesia cumpre-se o *presente* sem margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca (BOSI, 2003, p. 121).

Tendo como base o hipersuporte aqui apresentado, destaca-se a importância de um estudo – de base multiartística – que envolva estruturas hipertextuais disponíveis na rede, sob a função de novos modos interacionais (e seus aspectos formais de SO / SE) sob dadas estruturas relacionadas a paradigmáticos conceitos literário-musicais tradicionais. Nesse novo contexto digital, manifestações líricas e musicais possibilitam “desvios produtivos” às características de expressão dessas artes – integradas – em meio eletrônico, hipertextualizando linguagens híbridas (música, imagens, palavras, formas) com recursos tecnológicos (grafismos, gráficos, áudio, imagem), potencializando-as por meio do uso criativo do computador.

Sob tal linha de análise, deve-se considerar em que medida os elementos desse hipersuporte destacam, e alimentam de fato, questões de interatividade, de expansão da recepção da obra multiartística realizada, sob seus complementos de virtualização e potencialidade referencial. Nesse sentido, os essenciais papéis do autor, do leitor-ouvinte estabelecem um efetivo intercâmbio dialógico, em que receptor oferece sua percepção de leitura/audição, tornando-se um proposto co-autor virtual. Assim, cada leitura-recepção nesse ambiente retextualizado, ao atualizar o hipertexto original, é também uma forma de virtualizá-lo, introduzindo elementos novos e criativos.

Na contemporaneidade do sentido atual de ciberespaço, o próprio computador torna-se, também, um hipertexto “hardvirtualizado” e sem mais limites definidos de ação possível. Nesse contexto, ele passa a estabelecer um vínculo hipervirtual com seus sujeitos (leitor, ouvinte, autor, o mercado), apresentando-lhes novas possibilidades / experiências de interação ativa e mesmo responsiva (BAKHTIN, 2003). Muitas dessas experiências que utilizam algum suporte tecnológico, em vários casos desenvolvidas por professores inábeis, todavia, acabam se resumindo à repetição, pretensamente inovadora, de formas já estabelecidas na mídia do “papel escrito”.

Nesse sentido, note-se que pensar a literatura e a leitura a partir do modelo do hipertexto não é simples e tecnologicamente pensar neste como mais uma técnica, e sim em novas possibilidades de produção de sentido e conhecimento que tal modelo pode permitir (MOREIRA, 2009). É importante notar, também, que sob o sentido de uma nova criação de tais novas possibilidades, destacam-se

escritores como Marcel Proust, James Joyce, Jorge Luiz Borges, Júlio Cortazar; tanto quanto, na música, devem ser lembrados Villa-Lobos, Tchaikovisk, Lívio Tragtenberg, Pierre Schaeffer, além das experiências pan-midiáticas desenvolvidas por Arnaldo Antunes, Tom Zé, Cacaso, Paulo Leminski, entre outros. Sob esse prisma de inovação de suportes (e hipersuporte) de expressão artística, ao propor o rompimento de uma narrativa paradigmaticamente linear, esses artistas (re)instituíam uma maneira inovadora de pensamento hipertextual na literatura. Mais especificamente, quanto a esses artistas escritores modernos, seria “como se estivessem esperando pelo computador para libertá-los do impresso. E de fato, muitas de suas obras poderiam ser transferidas para o espaço da escrita (hipertextual) e plenamente reconstruídas naquele” (BOLTER, 1991, p. 132).

Note-se, aliás, que autores (BOLTER, 1991; LANDOW, 1995; MURRAY, 1997) afirmam que tais tentativas de rompimento dos modelos “paradigmaticamente lineares” da escrita (e aqui se acrescenta, da música) teriam sido as precursoras básicas do conceito atual de hipertexto. Nesse sentido, tais produções poderiam representar uma “metáfora hipertextual”, na medida em que se articulam a outros tipos de textos (entenda-se também literatura e outras artes) por meio de referências e associações que podem, ou não, ficar a cargo do receptor (leitor-ouvinte). São obras que, de certa maneira, subvertem a noção estabelecida de texto tradicional, destacando a posição de recepção.

Sob o hipersuporte proposto, marcado dialogicamente pela recepção multiartística poemas – música, considere-se o modelo do hipertexto como metáfora ampliada, receptáculo para várias manifestações da realidade e seus vários significados, dependendo das intenções de recepção do leitor-ouvinte. Considere-se, ainda, que o hipertexto se estruturaria a partir de seis princípios básicos (LÉVY; AUTHIER, 2000): a) *princípio de metamorfose*, que garante a constante (re)construção da rede hipertextual por todos os atores envolvidos, sejam eles do domínio humano ou técnico; b) *princípio de heterogeneidade*, definido pela variedade de materiais significativos e de atores envolvidos nas mais diversas formas de associação; c) *princípio de multiplicidade*, pelo qual a rede se desenvolve de forma fractal, de tal modo que um nó pode conter toda uma rede e assim por diante; d) *princípio de exterioridade*, segundo o qual a rede se constrói e se movimenta a partir de elementos externos ao sistema; e) *princípio de topologia*, que possibilita aos hipertextos o funcionamento espacial, por movimentos de proximidade – a rede não está no espaço, ela é o espaço, segundo o autor; f) *princípio de mobilidade dos centros*, que indica a presença simultânea na rede de diversos centros, que se modificam a cada movimento de sentido.

Note-se, também, que o hipertexto – aqui expresso sob um hipersuporte dual – possibilita a objetivação desses princípios, pra uma efetiva recepção das informações veiculadas pela dialogia poemas-música, pois

o hipertexto é dinâmico, está perpetuamente em movimento. Com um ou dois cliques, obedecendo por assim dizer ao dedo e ao olho, ele mostra ao leitor uma de suas faces, depois outra, um certo detalhe ampliado, uma estrutura complexa esquematizada. Ele se redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se multiplica, se corta e se cola outra vez de outra forma (LEVY; AUTHIER, 2000 p. 43).

Alguns autores-compositores procuraram uma nova “arquitetura da estrutura” narrativa/poética, visando esse intercâmbio de novas linhas de produção artística. Nessa linha, vale lembrar da proposta da poesia concreta brasileira, em meados da década de 50, ainda do século passado, sob conceitos inovadores de que o “verso morreu” (Décio Pignatari, 1957) ou o próprio “processo poético da concreção” (Haroldo de Campos, 1953). No romance, a rapsódia hiper-referencial multinarrativa do *Macunaíma* (Mário de Andrade, 1928); como exemplo de romance impresso hipertextual, o livro *O jogo da amarelinha* (Júlio Cortázar, 1963)⁵; lembre-se, também, de *O*

jardim dos caminhos que se bifurcam (Jorge Luís Borges, 1941)⁶ e, como tipo de representações prototípicas de “hipertextos involuntários”, o *Talmude*, a *Bíblia* e suas composições de pequenas histórias contadas por vários autores com alusão a outras, a conceitos variados, à própria leitura de textos que, ainda que marcadamente também literários na expressão, são religiosos, no objetivo final de suas intenções e ideologias.

Destaque-se, ainda, *Lorde* (NOLL, 2002) e seus temas recorrentes como “a solidão enquanto tema político e “os seres vagabundos”, em que o protagonista (em um romance autobiográfico e não) se percebe inserido em um verdadeiro, e incontornável, renascimento literário, com uma produção, sobretudo de temática urbana, imensa. Como um dos bons momentos da prosa curta contemporânea nacional, o livro de contos *O voo da madrugada* (SANT’ANNA, 2003) em que a questão hipertextual se apresenta (ainda que veladamente) no intercâmbio de sensações românticas e escritos contemporâneos que debocham irreverentemente um pouco das coisas todas, por meio de citações, ligações inusitadas de informações que se complementam no espaço indefinido também da rede. Lembre-se, enfim, que Harold Bloom, no prefácio de *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (2003) afirma que é bastante antiquado e romântico para acreditar que muitas crianças, diante das circunstâncias certas, são leitoras naturais até o momento em que esse instinto é diluído pela mídia. Ainda, que as crianças hoje leem pouco e isso se dá pelo excesso de informação e pela exposição a leituras inadequadas.

Também mais recentemente, e saindo da área de romances, podem ser citados o *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos* (BAUMAN, 2004)⁷, *Love on-line* (BEM-ZE’EV, 2004), em que se considera que a internet modificou dramaticamente o domínio do romântico e esse processo se acelera mais, a cada momento contemporâneo repleto de novidades tecnológicas. Nesse contexto, alerta o autor, esse processo de hipertextualização da própria vida (também artística) não deveria ser considerado uma ameaça, pois não são as modificações *on-line* que põem em perigo os relacionamentos românticos, mas nossa falta de habilidade para nos adaptarmos a elas.

Sociedade e comunicação hipertextual: uma nova relação dialógica

Desde os primeiros homínídeos, ainda dos tempos das cavernas – que vários estudos identificam a existência por volta de 200.000 anos antes de Cristo –, a arte já se apresentava como objeto mágico, espécie de *ente criado*. Tal condição se manifesta na medida em que toda produção artística surge e se revela em ato de criação estruturado por duas vertentes: como expressão solitária de seu autor (jamais um ato criador poderá ser manifestado por duas pessoas, ao mesmo tempo) e como tipo de manifestação revolucionária, ao oferecer a novidade estética, de um sistema social estabelecido. Entenda-se o sentido de revolução como ação que propõe o ainda não visto/percebido, enfim, o *extraordinário*.

Tal criação, proposta como *relação* nas sociedades civilizadas (CANDIDO, 2006), demonstra a função fundamental do escritor-músico / artista que, mais do que qualquer outro indivíduo, desempenharia o papel social de ser elo entre a massa⁸ desinformada, desenvolvendo-se como comunidade em processo de informação. Note-se que não se trata de conferir à arte – à literatura e à música de maneira especial – certa capacidade de conscientização político-partidária. Trata-se, sim, de perceber em sua construção, dada por meio dos objetos artísticos produzidos (extraordinariamente), a real possibilidade de a pessoa-artista conseguir manifestar um novo sentido de mundo, de civilização, de beleza, no sentido da revelação nietzscheana, em que “a noção de revelação, com infável certeza e sutileza, é algo que se torna *visível*, *audível*, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve simplesmente o estado de fato. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá...” (SOUZA, 1995, p. 85).

É nessa estrutura dupla de composição de um material-objeto solitário e revolucionário que toda obra tende, em primeiro lugar, a ser expressão pessoal para se manifestar, publicamente, como expressão coletiva. Assim não fosse, ou se fossem produzidas obras por puro deleite e necessidade própria, para ser depois guardadas em atelieres, gavetas, escritórios, ou destruídas depois de sua produção, como seria nossa civilização sem os afrescos de Miguel Ângelo e pinturas de Di Cavalcanti, as esculturas de Rodin e Aleijadinho, as canções de Chico Buarque de Holanda, as composições musicais de Beethoven, as igrejas barrocas de Aleijadinho, a poesia de Pessoa, Drummond, Homero, a dança de Isadora Duncan e nossas danças folclóricas, as fotografias de Sebastião Salgado, os jardins de Burle Marx, a pirotecnia tecnológica de George Luckas, o cinema de Kurosawa e Almodóvar, entre tantas outras manifestações *extra-ordinárias*?

Assim fosse e o que sobraria, de tudo quanto se produz, seria o sentido banalizado de arte (BENJAMIN, 1975), tornado senso comum, politicamente correto e aplicável a qualquer contexto e a qualquer grupo de pessoas. Essas seriam igualadas por uma arte sempre fácil de ser consumida, desinteressada, “barulhenta” e “espalhafatosa” mas que, de fato, não revolucionaria (transformaria) os conceitos, os dogmas, as normas, as regras. Arte de encomenda para pronta-entrega, hiperfuncionalista, atendendo a objetivos específicos como o de simplesmente decorar bibliotecas, salas de estar, gabinetes refrigerados, *halls* de entrada de grandes empresas etc. Arte de livros de romances, poemas de pronta compra, adquiridos pela intenção unifacetária de conferir ao comprador o *status* de leitor que mais compra do que lê. Arte de músicas programadas para atender a todos, de propaganda disto ou daquilo.

Nesse contexto em que se molda a reestruturação do trabalho artístico humano, surge inexoravelmente uma técnica, utilitarista e fragmentária, fundada na essência da tecnologia da máquina. Sob tal “ritmo fabril” se projeta a construção cotidiana de um novo tempo pós-moderno tomado pelas horas consumidas no trânsito engarrafado, pela disposição neurótica em trabalhar sempre mais para aumentar o rol de bens adquiridos. Construção que se projeta, também, pela aplicabilidade imediata dos lucros em atividades que gerarão ganhos rápidos produzindo riquezas mal distribuídas (BOSI, 2003). Para o autor, aliás, “a pós-modernidade que aceita o delírio do consumível e do descartável, do imediato e do competitivo, não tem recursos mentais e morais para enfrentar a dissipação dos bens, a disparidade das rendas, o desequilíbrio dos poderes e status” (BOSI, 2003, p. 357).

Enfim, cotidiano construído e digitalizado pelo tempo difuso – envolto por conceitos cibernéticos de virtualidade e realidade – da alta velocidade de troca de dados, de ações desconsiderando impactos ambientais e busca frenética de resultados. Tempo em que informações (praticamente de todos os países) sobre o clima, sobre pesquisas científicas, sobre percentuais de valores econômicos de Bolsas de Valores são processadas, aos milhares, em questões de segundos⁹.

Sob o prisma educacional, a web se encontra hiperpovoada de site literários, sites de relacionamento, blogs, grupos de discussões, fóruns, vídeos, além de chats com conversação (dialogal, não dialógica, entenda-se), em tempo real, debates sobre autores e obras, lançamentos de livros, resenhas, criações poéticas virtuais, produção de músicas experimentais etc. Face tal número (pesquisas norte-americanas recentes dão conta de que por volta de 140.000 páginas/sites são produzidos diariamente, em todo o mundo) de informação real – virtualizada – os alunos precisam ser devidamente orientados à prática de pesquisas, processos de seleção do que efetivamente lhes interessa ou não, o que pode gerar conhecimento aplicado ou não. Nesse âmbito, em contato com o hipertexto, alunos e professores ampliam suas próprias experiências e conhecimentos em pesquisas variadas. Assim, a tecnologia aliada, criativa e produtivamente, à educação possibilita estender mesmo a compreensão lógica sob novos parâmetros de percepção, por exemplo, de uma relação entre poemas e música.

À arte e seu ritmo de produção, neste contexto cibertecnológico, cumpre a função de ser mais um objeto de consumo e admiração, dependurada e montada como imobilizados artifícios de segunda importância nas paredes e estantes, nas praças, nos teatros, nas indefectíveis propagandas televisivas e seus índices de audiência. Nesse sentido, “a arte ofertada como um bem de consumo, e não como meio de apurar a percepção, permanece enganosa e esnobe como sempre” (MAC LUHAN, 1971, p. 13).

Pode-se dizer que esse novo sentido de arte, atrelada à função estético-cibernética, tem se não seu início, pelo menos poderosa manifestação, com as propostas globalizantes de meados do século XIX. Tais propostas “apresentam” as capitais dos países europeus como metrópoles de onde e para onde convergiriam todas as manifestações, por exemplo, artísticas. O vidro e o ferro tomam o lugar das paredes rústicas de tijolos, apresentando uma arquitetura inovadora, instigante e criando imagens (de desejo) que na consciência se representam pela integração/confusão entre o antigo e o novo. Note-se que quanto a esse jogo dual “novo-velho”, já Charles Baudelaire, um dos ícones malditos daquele tempo, considerava que toda a modernidade deveria realmente ter valor para que pudesse, um dia, tornar-se antigüidade clássica.

É nessa linha, aliás, que se desenvolve a análise de que no belo atuam, simultaneamente, um “elemento eterno, imutável” e outro, “relativo, limitado” (BENJAMIN, 1994). Este, no entender do filósofo, seria condicionado pela própria composição sócio-histórica de uma época caracterizada por questões como a moda, a moral, a religião, a economia, as paixões e os projetos de vida das pessoas inseridas em determinadas circunstâncias sociais. Em tal contexto ampliado e interligado de percepção do mundo contemporâneo, aquele primeiro elemento não poderia ser assimilado sem a apreensão do segundo.

A verdade é que, com o advento da tecnologia da alfabetização e da comunicação, o homem ocidental adquiriu o poder de agir, mas por meio de uma postura passiva, pela qual o questionamento crítico passa a ser condição essencialmente subjetiva, desatrelada da realidade. Alia-se a esta situação a reestruturação das condições do trabalho humano composta pela técnica de fragmentação e da generalização, constituintes essenciais da tecnologia centrada no valor e na utilização da máquina como objeto de conhecimento / poder.

Esse novo meio – para McLuhan, “ambiente comunicacional” – em que a mensagem se manifesta, cria um sentido totalmente novo em que o “velho” é radicalmente reprocessado, reutilizado ou mesmo esquecido. Por exemplo, a televisão, que utilizou o cinema para a composição de sua linguagem / mensagem, atualmente o reprocessa e mesmo exige que ele se adapte à “velocidade de expressão” televisiva, em que o número de tomadas e cortes das câmeras é elemento funcional básico.

Intersecções de um processo dialógico de versos e melodia(s)

Nesse hipercontexto sociocultural pós-moderno e, mais especificamente, ao considerar uma estética intersemiótica, na literatura e na música se revela, como expressão característica de organismo artístico ativo, a imagem de um todo indivisível impressa nas partes componentes de suas estruturas. Na música, enquanto produto normalmente criado sem pré-determinação de limites definidos (ao nível melódico, ao nível político etc.), cada uma de suas partes se constituem em elementos inseparáveis de apreensão rítmico-harmônico¹⁰ integrado a uma dada sensação estética. Também na literatura, arte gráfica de ritmo-musicalidade subjetivamente implícita, repete-se essa integração inscrita na relação todo-partes constitutivas como elemento próprio de compreensão da mensagem veiculada que, tomando termo de Paul Steven Scher (1981 *apud* OLIVEIRA, 2002), pode-se chamar melopoética (do gr. *mélōs* [canto] + poética [dado sistema poético]).

Tal sentido de globalidade integrada é nitidamente percebido em alguns gêneros musicais que, sob sua estrutura de progressão melódica¹¹, sugerem mesmo um tipo de discurso narrativo, como se nota em algumas expressões de MPB (p.ex., *Faroeste caboclo*, do ex-grupo Legião Urbana). Sob tal visão, entre as novas categorias propostas para estudos de textualidades poéticas vocalizadas e cantadas, podem-se destacar dois conceitos (MATOS, 2001): um, proposto pela semiótica linguístico-musical de Luiz Tatit (1986), em que se considera o *equilíbrio* entre a celeridade ruidística e periódica da voz falante com perfis sonoros estabilizados pela música; outro, o de *performance*, base dos estudos sobre poesia vocal, de Paul Zumthor (2000), ao reivindicar em diferentes textos a centralidade da voz no ato poético, pois os atos de escrever ou ler poesia se tornam performáticos na medida em que seriam a presentificação de uma voz.

Sob esse duplo percurso – poesia musical; música poética – entenda-se que estruturas estéticas explícitas se evidenciam, em formas interdominantes, já desde o século XVIII, ou mesmo bem antes. Nesse século a fuga, e vários outros gêneros, tendem a empregar temas e variações – sobretudo em forma de sonata – fornecendo determinados modelos musicais. Tais modelos equivaliam a formas literárias renascentistas como o soneto, a elegia e a épica, os quais foram substituídos por outras representações ao longo dos séculos XIX e XX (OLIVEIRA, 2002).¹²

O *leitor* de uma obra musical pode representar vários papéis de recepção/ação, desde o de simples ao mais erudito ouvinte, até ao de várias espécies de intérprete: um instrumentista popular ou clássico, o cantor de um *lied*, o regente de uma banda, coral ou orquestra sinfônica. A *performance* desses papéis tem seu início em uma *leitura* ou interpretação, ação criadora do ouvinte/intérprete, ambos “executantes” da partitura-texto. Nesse sentido, chega-se ao que alguns musicólogos denominam como abordagem institucional da obra musical – expressão utilizada por George Dickie (citado por OLIVEIRA, 2002) – que nos estudos literários, sob proposta desta análise, tenderia a corresponder ao conceito de dialogismo, formulado por Bakhtin.

No Brasil, do ponto de vista estético, o ainda incipiente estudo dessa área em que se considera a intersecção melopoética de música e literatura se deve à simplificação geral de análises muito centradas em letras de canções e mesmo grande desconhecimento teórico-musical. Sob tal (des)orientação, a referencial percepção melopoética passa a ser uma ferramenta comunicacional-metodológica que precisa ser devidamente utilizada a partir de leituras pertinentes, e com apurado senso crítico, tanto da área de poética quanto da de música¹³. Assim, ao se pesquisar nos estudos literários algumas dessas ferramentas para análise musical, é imprescindível a escolha daquela que seja compatível com a concepção e conhecimento musical do pesquisador. Por ex., para os que entendem a cultura como elemento central para a construção musical, deve-se optar pela análise de linha cultural.

Quanto a escolhas teórico-referenciais prévias, o sentido dialógico bakhtiniano atende mais eficazmente aos que notam a composição musical, entenda-se, como potencial elemento de percepção da natureza humana. O sentido dialógico dessa percepção, como já avaliado, pode ser vivenciada por diferentes tipos de *leitor* enquanto ouvinte, executante de peças instrumentais, regente de sinfonia, cantor, letrista etc. Considere-se, ainda, em tal processo, a importância do momento sócio-histórico da recepção desenvolvida por esse *leitor*, como elemento inserido em um dado grupo e local social.

No sentido de agirem como elementos de comunicação, são pertinentes os estudos referentes à música e poema, hoje em dia. Tais estudos, além da complexidade de suas relações, revelam-se mesmo em fenômenos de expressão melódica relativamente simples e repetitiva tais como a dos textos de cordel, os chamados poemas-pílulas contemporâneos; também no repente, em letras de rap, de sambas-enredo. Todavia, como avalia Gilda de Mello e Souza (2003), num outro extremo de análise a suíte (composições instrumentais, do período barroco, com seqüência de movimentos de caráter diverso) e variações mais complexas se constituem integrantes básicos no processo modernista (já

citado anteriormente) de construção rapsódica¹⁴ do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Na música moderna tal “articulação” se renova, por exemplo, quando Claude Debussy se inspira em Baudelaire, Verlaine e Mallarmé ou Schönberg em Lord Byron; quando Strauss compõe poemas sinfônicos, neoromanticamente, baseados em Cervantes e Nietzsche.

Considerem-se, ainda, poetas que compuseram suas próprias músicas, como Garcia Lorca, Alfred Jarry, o brasileiro Jean Itiberé. No Brasil, Heitor Villa-Lobos e Guarnieri musicalizaram poemas de Mário de Andrade; Vinícius de Moraes sustenta boa parte de sua produção poética sobre um cancionário de forte apelo lírico-popular; recentemente, lembre-se dos assim chamados cantores-poetas como Cartola, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda e mesmo Gabriel, o pensador; lembre-se, ainda, dos performáticos multimídias Arnaldo Antunes, Chacal, entre outros.

Dialogia contemporânea e hipersuporte: confluências atuais do texto poético e sua musicalidade intratextual

Sob um viés melopoético – o ritmo musical impresso no verso –, é importante considerar fundamentos teóricos (e práticos) sob a referencialidade da concepção dialógica e interacionista, apontada por Bakhtin (op. cit.), da linguagem entendida como instrumento eficaz de comunicação. Sob tal consideração, p.ex. na escola, pode-se avaliar melhor uma nova poética da canção, enquanto expressão das atividades de percepção musical e leitura realizadas pelos alunos, e mesmo professores, entendidas como possibilidade de interlocução comunicacional com o mundo. Para tanto, ao nível sociocultural, é preciso promover a integração da realidade de salas de aula, de teatros, de auditórios à realidade do próprio bairro, cidade, país.

Tal integração interlocutiva se compõe de fases articuladas de um processo de conscientização de base dialógica – indivíduo-mundo – que envolvam atividades de “leituras” de músicas e poemas vários com o intuito de uma percepção / leitura de mundo mais crítica e produtivamente estabelecida. Ora, com o sentido de se integrarem expressões de música e poesia (sob o viés melopoético) às idéias de Bakhtin, melhor se estabelece a percepção desse novo contexto de leituras, mundo e, ainda, aponta-se para o fato de que, na vida concreta, trabalha-se sempre com enunciados completos. Percebe-se, ainda, que quanto mais complexa é uma sociedade, mais complexa será essa integração, avaliada em sua função dialógica de informatividade e correspondências interartísticas.

Ao buscar a articulação entre a expressão melopoética de uma música, integrada à expressão literária de um texto, tal sentido de dialogismo pode residir, por exemplo, na composição de um conjunto de atividades envolvendo músicas e textos-base aplicados. Tais músicas e textos visariam ao estabelecimento de novos paradigmas educacionais, e interartísticos, para a compreensão da sociedade pós-moderna, envolta por ritmos musicais experimentais pretensamente integrados a questões folclóricas, conceitos e técnicas de informática, cibernética, semiologia, ética e a tão (mal) debatida questão da *leitura dialógica* que integraria tudo em uma rede única de conhecimentos.

Não obstante tal confusão conceitual disseminada, entende-se que é possível, melopoeticamente, a recriação de um novo caminho de percepção estética interartística. Por esse caminho, deve-se considerar que o valor da educação do indivíduo será medido por sua capacidade pessoal, integrada ao coletivo, em articular de maneira equilibrada os dados, hipóteses e inferências contidos em uma nova onda informacional – a educação do futuro. Como exemplo de um dos vários instrumentos de percepção dessa onda, é importante notar – tanto musical quanto literariamente – a melodia impressa nas frases poéticas, como algo que tende à transição/superação dos limites paradigmáticos do conhecimento sócio-escolar ainda rotineiramente imposto.

Tal transição não ocorre automaticamente e, portanto, deve ser trabalhada como conjunto bem articulado de capacidades sócio-individuais e percepções interartísticas. Assim, a devida integração bakhtiniana artística – impressa subjetivamente nos estratos música x poema – possibilitará, sob a óptica de uma melopoética inovadora, processos efetivos de aquisição-entendimento dessa nova linguagem dialógica.

É preciso destacar, todavia, que os valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido sensivelmente afetados pela presença dos meios eletro-eletrônicos tais como o telefone, o rádio, a televisão e, sobretudo, o computador (tipo de instrumento-resumo deles todos) com suas possibilidades de se fazer negócios, assistir a shows em tempo real, trocar mensagens, fazer as mais variadas pesquisas sem sair da própria casa. Em tal contexto tecnossocial, em que a ideologia se alia a fundamentalismos de última hora, a velocidade da comunicação assim estabelecida mistura as culturas antigas com objetos utilitaristas industriais e mercantis, nascidos em novas árvores de conhecimento (LÉVY; AUTHIER, 2000). Ela mistura analfabetos plenos com analfabetos funcionais e pessoas que dominam habilmente a língua. Funde no mesmo cadinho a produção artística com sentido e outra qualquer com ares de mera obra para decorar ambientes; funde alta literatura com literatura de auto-ajuda; música com estrutura complexa e música fácil, útil para venda a atacado.

Inseridas em tal *boom* intercomunicativo de uma estética imediatista, tanto quanto funcionalmente ética, revelam-se boas produções literárias como o *Imaginário do cotidiano* (2003), de Moacyr Scliar, em oposição a outras do tipo *Como entender seu cachorro* (2004) e *As mil maneiras de dar prazer total para uma mulher* (2004); relacionam-se Milton Hatoum e Paulo Coelho nas mesmas listas de livros mais vendidos; vendem-se no mesmo camelô CDs piratas de Ênya, Caetano Veloso e Tati Quebra-barraco. Nesse *boom*, enfim, estrutura-se a gênese pós-moderna de aglomerados humanos inconscientes de suas reais necessidades físicas, espirituais e mesmo de consumo. Essa estruturação elide uma das regras mais importantes para apreender estruturas sociais essenciais e, assim, seria construído em cada caso concreto o conceito de máxima consciência possível: todos os fatos humanos constituem processos de estruturação significativa que objetivam estados de equilíbrios provisórios e dinâmicos que, de certa maneira, hipertextualizam-se sob um processo contemporâneo de recepção de informações e suas linguagens (SANTOS, 2006).

Do entrelaçamento dessa reorganização de grupos sociais e intercomunicativas ações de poder ascendente emergem, entre tantas, duas breves constatações: 1ª.) É importante olhar o Brasil percebendo inscrita em sua cultura comunicacional, também, uma estética atualíssima de intersecção música e literatura – dois novos pólos de mesma *matriz verbivocovisual*¹⁵ – e notar, de fato, tal força dialógica de atração interativa em parte considerável dessa dupla produção artística. 2ª.) Deve-se considerar que essa *matriz*, revalidando gaia¹⁶ análise de José Miguel Wisnik (2001), se deve menos a componentes externos (como globalizados fatores neomulticulturais), em que melodias servem de suporte a inquietações ditas cultas e letradas, e mais a elementos internos (enquanto reflexos da própria identidade nacional) de canções em fina consonância com o estado musical da palavra, usufruindo o máximo de capacidade comunicativa que a língua possui.

Quanto a tal abrangente poder constituído pelos novos e antigos elementos de comunicação – www, .com, @, S.A., Ind. Ltda. etc. –, e em meio a esse caudal contemporâneo de informações, inúmeras pesquisas (p.ex., as apresentadas em novembro de 2005, no Congresso Internacional de Comunicação e Educação, na Universidade de Huelva, Espanha) mostram que crianças e adolescentes brasileiros passam mais de três horas por dia assistindo à televisão – em todo o mundo, elas são as que mais ficam em frente à tela. Assim, frente à inevitável proeminência de tal realidade polissemiótica, são essenciais novos estudos integrados e dialógicos a fim de promover uma grade de recepção de

informações mais criticamente heterogênea e solidamente democrática, indo ao encontro dos interesses do público em geral.

Enfim, quanto a essas novas formas (ou novos formatos) de linguagem – e sua estética própria de comunicação como na poesia e na música –, cada uma expressa informação que, devidamente apreendida e avaliada em sua função de mensagem interativa, presta-se a ser fator eficaz de aprimoramento intelectual e de convivência social dialógica. Como espaço ideal desta *convivência estética interativa*, em aprimoramento constante, o contexto sociocultural é o meio em que a mensagem se transforma e nela as linguagens, mostrando-se à pessoa, revelam sua faceta de comunicação, arte e poder (SILVA, 2002). Portanto, com tal percepção desse aspecto estético de comunicação dialógica, é possível conciliar ideias mesmo aparentemente contraditórias sobre relações entre linguagem e ideologia, arte e produção de massa, beleza e funcionalidade. Note-se que tal percepção se dará, desde que, como bem faz a semiótica, distingam-se a interdependência de determinados níveis (estéticos, comunicacionais, dialógicos) no tratamento contemporâneo dos fatos da linguagem e, dentro dela, da manifestação artística sob novos (hiper)suportes comunicantes, como aqui se avaliou.

POETRY AND MUSIC(s): contemporary dialogism in textual hipersuports

ABSTRACT:

With the post-modernity, the brazilians poetry and music express new aesthetic in its intersection artistic of identity and diversity integrated in textual hipersuports. Thus, under this aspect of interaction artistic it is important to consider: 1. the post-modern relation of dialogical concepts agreed between these two arts. 2. the original sense of hypertext in the communication and reception through melopoetic inside on the verses and their intentions of artistic representation.

Keywords: Poetry. Music. Hipertextuality. Dialogy.

Notas explicativas

* Professor Associado da Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, UNB.

** Professora do Centro de Educação Profissional. Escola de Música de Brasília.

¹ Da cidade de Chelsea, Massachusetts, E.U.A., engenheiro, inventor e político conhecido pelo importante papel no desenvolvimento da bomba atômica, ao lado de Einstein, e pela ideia do Memex – entendido como conceito pioneiro, precursor da *world wide web*.

² Memex era uma máquina, futurista à época, construída para auxiliar a memória e guardar conhecimentos (Memex: Memory extension), idealizada pelo cientista. Bush imaginou e descreveu, de maneira detalhada, uma máquina capaz de guardar muitíssimas informações, fácil e rapidamente alcançáveis. Essa máquina, concebida para suprir as “falhas” da memória humana, por meio de recursos mecânicos, foi considerada o elemento precursor da ideia de hipertexto.

³ Theodor Holm Nelson, filósofo e sociólogo norte-americano, nasceu em 1937. Pioneiro da TI (Tecnologia da Informação), propôs os termos hipertexto e hipermídia em 1963, publicando-os em livro, em 1965. São dele, também, os termos transclusão, transcopyright e virtualidade.

⁴ Segundo o autor, o virtual não está em oposição ao real. O real é aquilo que existe, em oposição ao que é o possível que, determinado, só necessita de realização. O virtual se relaciona diretamente com o real/atual, sendo um complexo problemático que se resolve numa dada atualização. (...) Assim, “o real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe” (p. 17).

⁵ Notam-se duas seqüências possíveis de leitura da obra: uma primeira, pela ordem tal como está impressa no livro, até o capítulo 56, com os demais, segundo o autor, sendo “capítulos dispensáveis”; uma segunda, na seqüência proposta pelo autor, diferente da ordem impressa no livro. Esta constituiria, segundo Cortázar, o “livro dois”.

⁶ Com referências e associações, a estrutura do romance é composta por variadas formas diferentes de tempo e de espaço, rerepresentando ao leitor a composição desses aspectos literários.

- ⁷ Sob a ideia hipertextual de que a sociedade moderna é líquida (e assim ocupa todos os espaços de sua atuação, também comunicacional), destaca-se a obsessão neurótica generalizada pela juventude na cultura ocidental, o namoro on-line com uma pessoa nova a cada dia, a ideia que não se deve confiar em ninguém. Nesse contexto de sentimentos hipertextualizados, nada de repetir por muito tempo o mesmo relacionamento e a noção basilar de que o prazer está “no tráfego” da variação. “A transa é leve e de curta duração – a mesma lógica de se poder sempre apertar a tecla de deletar. Motel internet. Aquele amor, ou melhor, aquele relacionamento já foi deletado. Os desejos são virtuais” (BAUMAN, 2004, p. 78).
- ⁸ “Muitos poetas contemporâneos, desejosos de salvar a barreira de vazio que o mundo moderno lhes opõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo. Só que já não povo – há massas organizadas. E assim “ir ao povo” significa ocupar um lugar entre os “organizadores” das massas. O poeta se converte em funcionário” (Octavio Paz, 1982, p. 49).
- ⁹ No Japão, ainda em 2004, foi lançado um megacomputador que ocupa a área de três quadras de tênis e tem capacidade técnica de processar, a cada segundo, 35 trilhões de informações.
- ¹⁰ *Ritmo*: sequências sonoras de duração diferentes; a bateria (instrumento musical), p. ex., só possui ritmo. *Harmonia*: dois ou mais sons expressos ao mesmo tempo.
- ¹¹ *Melodia*: manifestação de um conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva; canto, p. ex., só possui melodia. (Idem). Todo estilo tem um ritmo (“batida”) diferente.
- ¹² Já da antiguidade clássica se têm informações sobre algumas célebres metáforas, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a “pintura é poesia muda”; “a poesia, pintura falante”; “a arquitetura, música congelada”.
- ¹³ É importante considerar a adaptação – enquanto percepção melopoética –, do texto/palavras do poema a conceitos propriamente musicais como *Timbre*: voz (soprano, contralto etc.); *Duração*: longo, curto (tempo das notas musicais); *Altura*: agudo, médio, grave; *Intensidade*: forte, fraco. P. ex.: as palavras *fada/asa*, sob comparação melopoética às palavras *túmulo/urubu*, além de possuírem um componente sociocultural mais positivo (BOSI, 2003), tenderiam à representação de um som mais “curto, agudo, fraco” (ou forte, dependendo do contexto do poema/música ou intenção do poeta./compositor).
- ¹⁴ A rapsódia é uma peça musical de forma livre que utiliza geralmente melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais; do grego, recitação de poema (HOUAISS, 2001, p. 2385).
- ¹⁵ Termo-conceito usado por Décio Pignatari (1974).
- ¹⁶ *Adj.*, que revela alegria; jovialidade; gaia ciência, a poesia dos antigos trovadores (HOUAISS, 2001).

Referências

- AA, VV. *Teoría del hipertexto: la literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco libros, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas III*. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: brasiliense, 1994.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger M. Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone Moysés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: EdUSP, 1998.
- BOLTER, Jay David. *Writing space: the computer, hypertext and the history of writing*. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2002.
- COVER, Robert. *The end of books?* (1992). Disponível em <<http://www.nytimes.com>> Acesso em: 13 set. 2009.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: 34, 1996. Vol. I
- LÉVY, Pierre; AUTHIER, Michel. *As árvores de conhecimentos*. São Paulo: Escuta, 2000.
- LÉVY, Pierre; *As tecnologias da inteligência*. O futuro do pensamento da era da Informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. 5. ed. Rio de Janeiro: 34, 1998.
- MAC LUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Trad. Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *O hipertexto como um novo espaço de escrita em sala de aula*. Linguagem & Ensino, v. 4, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~fontes/ln2sem2006/f_marcuschi.pdf>. Acesso em: 28 Out. 2009.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona, Espanha: Romanyà / Valls, 1990.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Textualidade literária e hipertexto informatizado*. (2006) Disponível em: <<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/hiper/textualidade.html>>. Acesso em: 06 out. 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.
- SCHER, Steven Paul. *Comparing literature and music: current trends and prospects in critical theory and methodology*. In: KONSTANTINOVIC, Zoran; SCHER, S. Paul and WEISSTEIN, Ulrich (eds.). *Literature and the other arts. Proceedings of the IX congress of the international comparative literature association*. University of Innsbruck, 1981.
- SILVA, Maurício da. *Repensando a leitura na escola: um outro mosaico*. 3. ed. Niterói: EdUFF, 2002.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. São Paulo: 34, 2003.
- TATI, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- WISNIK, José Miguel. *A gaia ciência – literatura e música popular no Brasil*. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Literatura e hipertexto em o Castelo dos destinos cruzados*. (2009) Disponível em: <<http://www.hipertexto2009.com.br/anais/g-l/Literatura-e-hipertexto-em-O-castelo-dos-destinos-cruzados.pdf>>. Acesso em: 22 set. 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Educ, 2000.