



## ***Intermedia, ou para Entender as Poéticas Digitais***<sup>1</sup>

Raquel Ritter Longhi

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)*

**Resumo:** Retomando o conceito de *intermedia*, introduzido por Dick Higgins na década de 60, procuro estabelecer parâmetros para um melhor entendimento das criações poéticas que se dão nos meios digitais. Tais criações operam, ainda, sob a lógica *Remediation*, como mostram Bolter e Grusin (1999), uma remodelação de meios que resulta em novas formas de representação. Neste momento do desenvolvimento dos meios e das poéticas digitais, ainda não contamos com denominações apropriadas para o resultado destes processos criativos. O conceito de *Intermedia*, neste sentido, dá conta de definir as obras criadas a partir da fusão conceitual de meios anteriores a elas; a teoria da *Remediation* colabora para uma melhor compreensão desta fusão. Para ilustrar, analiso brevemente a obra *Seedsigns for Philadelpho*, de Miekal e Allegra Fi Wakest, disponível na WWW.

**Palavras-chave:** criações poéticas, meios digitais, imagem, *intermedia*

Em 1966, o poeta Dick Higgins concebeu o termo *intermedia*, uma categoria formal para definir uma inter-relação entre diferentes formas de representação que se fundem em um novo meio. “Quando dois ou mais meios discretos se fundem conceitualmente, eles se tornam *intermedia*. Diferem de meios mistos, sendo inseparáveis na essência da obra de arte”(Higgins, 1984: 138). Higgins nomeou um fenômeno nas artes e definiu um quadro de referência para que tais manifestações artísticas fossem compreendidas e categorizadas. Neste artigo, utilizo o termo traduzido para o português: intermídia.

Na década de 90, alguns autores retomaram o conceito para a criação poética que começava a se dar com a utilização dos meios eletrônicos desde os anos 70, como painéis eletrônicos, vídeo, laser e o próprio computador, definindo-a como *poesia intermídia* (Menezes, 1992; Campos, 1999). Fora estas referências, entretanto, não se encontra maiores citações ao termo, tampouco sua continuidade na bibliografia relativa ao tema.

Atualmente, classificam-se as criações poéticas nos diversos suportes não-impressos com as mais diversas denominações: poesia digital, poesia numérica, poéticas digitais, poesia intersignos... Todas estas definições, entretanto, deixam a desejar no que Higgins define como “fusão conceitual”. Ou seja, classificam-se as novas criações poéticas superficialmente, em geral, com base apenas no suporte ou meio, sem levar em consideração o nível mais profundo de seu significado. O conceito de intermídia serve para atentarmos mais especificamente para o fato desta fusão conceitual.

As experimentações no sentido de levar o poema do impresso para novos suportes e que convergiram, quase todas, para o computador, a partir da década de 80<sup>1</sup>, mostraram aos poetas que o meio digital, enfim, seria a resposta a tendências que já vinham se notando na área criativa. A palavra queria ir além do papel, fundir-se com a imagem, o som, e criar movimento. Na opinião de Machado (2000), o desafio central da poesia contemporânea é justamente colocar em operação a ambigüidade básica da palavra escrita, que é o fato de ter uma função icônica e simbólica ao mesmo tempo.

Como “intermídia”, as criações nos meios digitais remodelam meios anteriores ao surgimento do computador, no que Bolter e Grusin definem como *remediation* (1999), um jogo entre o antigo e o novo, uma fusão de técnicas e significados. Nas páginas que se seguem, utilizo a *remediation* como um apoio para entender o processo criativo nos meios digitais, relacionando-a com a idéia de intermídia.

## FUSÃO CONCEITUAL

O que chamou a atenção de Higgins para desenvolver a *Intermedia* foi o advento do *happening*, no final dos anos 50 e começo dos 60. O *happening* tem

---

<sup>1</sup> Experiências na criação artística em computador, entretanto, começam a partir da década de 60, quando Max Bense, na Universidade de Stuttgart, desenvolve trabalhos gráficos em computador ( Bense, 1971) e criação de modelos textuais neste meio (Araújo, 2000).

origem na idéia de “colagem”: em meados da década de 50, pintores nos Estados Unidos e na Alemanha começaram a voltar-se para trabalhos em que criavam adicionando ou removendo, substituindo ou alterando componentes da obra visual. Começaram incluindo objetos em suas obras, em seguida realizando colagens que envolviam o espectador, e classificaram-nas como “ambientes”. Em 1958, inseriram pessoas como parte de suas colagens, o que foi definido como *happening*. O *happening*, para Higgins, era um intermeio, pois era um terreno desconhecido que ficava entre a música, a colagem e o teatro (1984: 22).

O autor reconheceu intermídia no teatro e nas artes visuais das décadas de 50 e 60, e viu paralelos do *happening* na música, por exemplo, no trabalho de John Cage, que explorava a intermídia entre música e filosofia e nos poemas construtivistas de Emmett Williams (1984:23). Os então recentes experimentos em poesia sonora e poesia concreta também logo foram categorizados como obras intermídia. Para Higgins, tais exemplos de criação eram intermediais, no sentido que ficavam entre a literatura e as artes visuais. A obra não podia ser colocada nem em uma nem em outra categoria, mas em ambas; arte visual e literatura, exatamente pela fusão operada no nível de sua significação. Estando em duas categorias, na verdade, abria-se para uma terceira: a obra intermídia. O autor fez questão de explicitar que tal denominação não incluía um juízo de valor; para julgamentos da qualidade, seria necessário procurar em outros aspectos; nenhuma obra era melhor ou pior por ser classificada como intermídia (Higgins, 1984: 26).

O embasamento da intermídia está na fusão conceitual de meios distintos entre si que, conjugados no nível do seu significado, formam um terceiro meio, este, diferente dos anteriores, e por isso mesmo, apto a uma nova classificação e denominação. Tal “fusão conceitual” é mais do que uma mistura. É uma inter-relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, reunidos em um mesmo modo de representação. O termo, porém, não é datado a um momento histórico, como seria fácil de se supor. Pode-se dizer, segundo o autor, que

“existe a obra intermídia; esta é uma possibilidade sempre que há o desejo de fundir dois ou mais meios existentes que formem um terceiro” (Higgins, 1984: 25).

Intermídia é uma possibilidade, sempre existiu e sempre existirá.

Na época em que Higgins desenvolveu sua teoria, computadores existiam apenas como os *mainframes* que ocupavam salas inteiras nas universidades e organismos de pesquisa governamentais. Iniciavam os primeiros passos para seu uso como rede de comunicação e informação. Na Alemanha, em 1959, apareciam os primeiros programas de computador geradores de texto (Bootz, 1996). Em meados da década de 50, o hipertexto era apenas uma idéia<sup>2</sup>, que só seria nomeada na década de 80 por Theodor Nelson (1987).

Hoje, o volume da criação poética nos meios digitais parece trazer de volta o apelo por sua classificação: é poesia o que vemos desenrolar-se na tela do computador, onde as palavras transformam-se em imagem e os resultados vão além das noções tradicionais de “poema” ou “verso”? Esta é apenas uma das questões que aparecem no universo dos meios digitais e das novas formas artísticas que ele encarna. Intermídia vem de encontro a designar este tipo de obra.

#### **ANTECEDENTES, REFERÊNCIAS**

A arte chinesa, nos séculos VIII, IX, X e XI, era calcada na idéia das “três perfeições” que reunia a caligrafia, a pintura e a poesia. O mais criativo e o melhor artista deveria trafegar harmonicamente por estas três categorias. Este exemplo não representa propriamente a “fusão” conceitual que se opera hoje nos meios digitais, já que basta olhar a obra para perceber claramente o que, nela, é poesia, o que é caligrafia e o que é pintura. Entretanto, trata-se de uma referência importante no que concerne à harmonização entre formas de representação em um único suporte. Como bem referiu Antônio Risério, não se trata da palavra escrita, mas da palavra pintada

(Risério, 1998: 59). A arte chinesa compreendia a cultura de forma holística e para isso buscava harmonizar o culto à caligrafia, à pintura e à poesia. A idéia era que esses eram meios intercambiáveis de expressão e que o artista podia facilmente transpor seu impulso criativo de uma forma a outra.

O próprio ideograma chinês, que representa um conceito através da junção de duas ou mais imagens, poderia traduzir a idéia de fusão conceitual, no caso, ligada essencialmente à letra, à palavra e à escrita. O ideograma é uma das mais antigas formas de representação e comprova que a busca pela expressão teve seu ponto alto na preocupação com a forma imagética. Ernest Fenollosa foi o primeiro, no ocidente, talvez, a reconhecer a importância da maneira como os chineses viam o mundo e nele se expressavam para a criação poética de sua época. O cineasta russo Serguei Eisenstein foi também importante neste sentido<sup>3</sup>, ao relacionar o princípio da montagem cinematográfica à escrita figurativa japonesa e chinesa. Conscientes desta importância, os poetas concretos retomaram a idéia de ideograma na fundamentação de seu movimento<sup>4</sup>. Da mesma forma que Fenollosa viria a sugerir, Eisenstein também aponta o princípio ideográfico como fundamental para a criação:

*“A questão é que a combinação de dois hieróglifos da série mais simples não deve ser considerada como uma soma deles e sim como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito.” (2000: 151).*

Se Eisenstein inspirou-se no ideograma para elaborar sua teoria da montagem cinematográfica, Fenollosa investigava em que sentido os versos escritos sob a

---

<sup>2</sup> No seu artigo “As we may think” (1945), o cientista americano Vannevar Bush propôs um sistema de arquivamento e disponibilização da informação, o Memex, que funcionaria em rede de associações, diferente da forma hierárquica até então dominante. Este é considerado o embrião da idéia de hipertexto.

<sup>3</sup> Artigos de Fenollosa e Eisenstein, neste sentido, foram reunidos por Haroldo de Campos no livro **Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem**, publicado pela Edusp, São Paulo, em 2000.

<sup>4</sup> No artigo “Narrativas digitais e estruturas circulares” (2001) mostro como os poetas concretos buscaram no ideograma suas referências, e de que forma isso se faz presente nas criações poéticas digitais.

forma de hieróglifos visíveis – os ideogramas - podiam ser tidos por verdadeira poesia. Este último estava investigando a propriedade imagética da poesia na escrita figurativa chinesa, ou seja, a imagem. Para resolver esta questão, buscou nas raízes do ideograma o conceito fundamental. Fenollosa concluiu que um grande número das raízes ideográficas carrega consigo uma idéia verbal de ação. O *verbo concreto*, como o autor assim define, daria forma visível à ação. Esta qualidade concreta do verbo, segundo ele, torna-se muito mais impressionante quando passamos das imagens simples e ordinárias para as compostas. No processo de composição ideográfico, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas (Fenollosa, 2000: 116).

As explorações de Fenollosa e Eisenstein em torno do ideograma e da escrita figurativa, se transpostos para a teoria intermídia, são referenciais e mostram o papel fundamental desta forma de escrita, da imagem e das suas relações conceituais na criação poética contemporânea. Na figura abaixo, vemos um exemplo de caligramas, uma forma de poesia visual em que a fusão de caracteres leva à construção da imagem:

### **POESIA VISUAL, *PATTERN POETRY***

Tão antigas como na milenar cultura chinesa, também na cultura ocidental encontram-se investigações sobre as inter-relações conceituais que servem de referência para a criação poética contemporânea. No campo da teoria, o estudo de Giordano Bruno *De imaginum, signorum et idearum compositione*, datado de 1591, dava conta de aprofundar-se nas proximidades entre as artes, propondo sua unidade e antecipando a idéia de sinestesia e de intermídia. Só para se ter uma idéia do pensamento de Bruno, vejamos o que ele colocava sobre as funções dos artistas e da arte: “... em certa medida, filósofos são pintores; poetas são pintores e filósofos; pintores são filósofos e poetas”(citado em Higgins, 1984: 31).

No campo da criação, a poesia visual é antecedente de muitas obras criativas de hoje, assim como a poesia concreta e seus poemas *verbivocovisuais*, além de todos os experimentalismos poéticos dos anos 60 e 70 e as pós-vanguardas artísticas do começo do século XX. Antes de tudo isso, porém, houve a *pattern poetry*, uma espécie de poesia visual dos primórdios, uma forma particular de literatura, segundo Higgins, na qual texto e forma visual interagem (1987a). O autor considera *pattern poetry* aquelas obras surgidas até o ano 1900, quando esta entra em uma espécie de obscuridade e inicia-se uma segunda fase da poesia visual. Higgins descreveu mais de três mil anos de poesia visual encontrada em várias culturas, tanto no lado ocidental como oriental, ligadas à Igreja, à cabala, em poemas, inscrições, etc (Higgins, 1987a). Concluiu, mais tarde, que em algumas épocas e lugares, há a sensação de que esses poemas pertencem à vanguarda de sua era (Higgins, 1987b).

A primeira forma de *pattern poetry*, segundo Higgins, data de 1.700 a. C, o **Disco de Festus** encontrado em Creta, mas de origem desconhecida. Trata-se de um disco de argila cinza, com inscrições em ambos os lados, mais tarde decifradas como uma mensagem entre lavradores. Para Melo e Castro<sup>5</sup> esta é uma das matrizes da poesia visual. Outros exemplos deste tipo de poesia datam dos anos 300 a. C. São constituídos pelo conjunto de trabalhos de Simmias de Rhodes, compostos por poemas em três formatos: o primeiro, em forma de eixo, o segundo, em forma de asas, e o terceiro e talvez o mais conhecido antecedente da poesia visual, em forma de ovo, o **Ovo de Simmias**.

## **POESIA TOTAL**

No século XX, que inicia com a criação limítrofe de Mallarmé, *Un coup des dés*, e as vanguardas literárias, a história da criação poética é toda uma procura por novos códigos e formas de expressão. No decorrer do século, a idéia de fundir não só códigos mas também meios de representação em direção a uma *poesia total* é um

momento da criação que sucede as vanguardas poéticas. Aparece como a poesia experimental das décadas de 60 e 70. Na análise de Philadelfo Menezes, a busca de uma *poesia total* surgiu como tentativa simultaneísta integradora dos sentidos que pudesse revitalizar o experimentalismo pós-moderno (Menezes, 1992).

Os meios técnicos de expressão – e por conseguinte, de criação – neste campo surgem a partir de meados da década de 50 e isso marca uma nova fase da criação poética, imediatamente sucessora das vanguardas, mas obviamente influenciada por todos os movimentos daquelas. Resultado disso são várias formas de poesia experimental, que têm como características, entre outras, a postura mais ativa do poeta, a utilização de voz, do sopro e de outras atividades biológicas do autor ou do *performer*, entre outros (Melo e Castro, 1993). A poesia sonora é um dos resultados desse momento, uma forma de criação poética que se utiliza, então, dos meios técnicos eletromagnéticos (de gravação da voz), faz um cruzamento com as poesias visuais e performáticas num exercício intermediário (Menezes, 1992). Também resultado disso é a poesia visual, que busca a fusão conceitual da imagem com a palavra, amparada por meios de criação como o vídeo e o computador.

A classificação proposta por Melo e Castro (1993), neste sentido, é útil para um breve recorrido pelas formas expressivas pelas quais passou a criação poética:

1. **Poesia visual** – *Caligramas de Apollinaire; experiências gráficas do futurismo; concretismo (brasileiro e internacional). Visopoemas (Lisboa);*
2. **Poesia auditiva** – *Experiências com a voz humana tratada ou não com o magnetofone; poesia rítmica ou poesia melódica com palavras, sílabas ou sons puros. Algumas experiências dadaístas e letristas. Composição direta na trilha sonora.*
3. **Poesia tátil** – *O poema é um objeto. Todas as formas de colaboração com artistas plásticos. Ready-mades. Objeto poema e poema objeto. Todos os processos de construção que dão ao poema um corpo material.*
4. **Poesia respiratória** – *Experiência de Pierre Garnier com o sopro humano.*
5. **Poesia lingüística** – *e.e. cummings, James Joyce, Ezra Pound e muitos outros. Tentativas de criação de palavras e línguas novas. Poesia poliglota.*

---

<sup>5</sup> No curso “Que olhos vêem que mundo? Infopoesia”. Itaucultural, São Paulo, agosto de 2000.

6. **Poesia conceitual e matemática** – Cibernética. Métodos permutacionais e combinatórios. Estrutura numérica da obra de arte. Experiência de Raymond Queneau.
7. **Poesia sinestésica** – desenvolvimento das sinestesias. Produtos híbridos dos tipos de poesia já referidos.
8. **Poesia espacial** – Mallarmé: *Um coup de dés*. De um modo geral, o sentimento espacial manifesta-se como denominador comum de todas as formas atuais do experimentalismo poético. (Melo e Castro, 1993: 35-36).

## **REMIEDIATION**

A remodelação de meios anteriores ao surgimento do computador nos ambientes digitais e sua conseqüente “transparência” ou “opacidade” definem a *remediation*, de acordo com Bolter e Grusin (1999)<sup>6</sup>. Esta teoria serve para tornar mais explícita a fusão conceitual de meios que se opera nos ambientes digitais. A *remediation*, segundo os autores, é a chave para entender como um meio remodela seus predecessores e outros meios contemporâneos.

Enquanto Higgins, na teoria intermídia, fala da fusão de meios, Bolter e Grusin atestam que a criação (em hipermídia) é o ato de re-arranjar formas:

*“Na colagem e na fotomontagem, assim como em hipermídia, criar é re-arranjar formas existentes. Em fotomontagem as formas pré-existentes são as fotografias; no hipertexto literário são os parágrafos da prosa; e na hipermídia elas podem ser prosa, gráficos, animações, vídeos e sons” (Bolter e Grusin, 1999: 39).*

Para analisar a comunicação, informação e a expressão poética nos meios digitais, estes autores sustentam que há uma lógica que oscila entre a imediação (*immediacy*) e a hipermediação (*hypermediacy*), que poderia ser desdobrada em duas palavras: transparência e opacidade. A primeira torna o meio imperceptível aos

---

<sup>6</sup> Não há palavra na língua portuguesa adequada para traduzir *remediation*, por isso utilizo o termo em inglês. Quanto aos termos *immediacy* e *hypermediacy*, os utilizo em uma tradução literal, já que em português temos as palavras que derivam do termo “imediató”, a significar algo que se dá sem intermediação, o que chega perto da idéia do conceito.

olhos do observador/usuário, enquanto a segunda possibilita ao observador a consciência da presença do meio<sup>7</sup>. O ato de *remediation* seria dado pela substituição de um meio por outro todo o tempo, em alguns casos na forma de hipermediação, ou seja, em que a presença do meio é percebida, e em outros, como imediação, quando a presença do meio não é percebida.

Como exemplo de hipermediação, os autores observam o estilo das janelas (*windowed style*) da World Wide Web, em que é possível abrir-se vários tipos de informação em espaços diferentes. Devido à multiplicidade das janelas e à heterogeneidade dos seus conteúdos, o usuário é frequentemente trazido ao contato com a interface, oscilando entre manipular as janelas ou examinar os seus conteúdos. Isso torna o meio perceptível ao usuário, já que ele acessa as diferentes formas de representação existentes nesse espaço heterogêneo (1999: 33).

O segundo exemplo, *immediacy*, leva como que a uma *naturalização* do meio. Veja-se o caso da metáfora da “área de trabalho” (*desktop metaphor*): o computador assimilou instrumentos de trabalho do *mundo real*, por assim dizer, como a lixeira, os arquivos, pastas, etc, e o *mouse* possibilitou ao usuário tocar, mover e manipular estes signos visuais instantaneamente. Tal “transparência”, segundo os autores, possibilita à interface como que “apagar-se” a si mesma, a tal ponto que o usuário não fica consciente de sua presença, mas apenas do conteúdo (Bolter e Grusin, 1999: 24).

A lógica da opacidade e da transparência dá uma idéia das formas pelas quais ocorre a fusão de meios. A presença marcante do meio resultante é algo que sempre fascinou o artista e o técnico, na verdade: o meio como referencial, como algo que se mostra na sua especificidade e nas suas características. Por outro lado, a ilusão de

---

<sup>7</sup> A discussão sobre opacidade e transparência parece ter sido “remodelada” por Bolter e Grusin. Originalmente, a questão foi colocada na década de 60, por Jean Louis Baudry, referindo-se ao cinema, e com um cunho essencialmente ideológico, aliás, próprio da época, como mostra Ismail Xavier (1984). Bolter e Grusin retomam a discussão, desenvolvendo suas raízes históricas no campo da pintura, fotografia, cinema e televisão (1999: 24).

transparência do meio também tem sua importância, já que com isso privilegia-se o conteúdo, que, desta forma, adquire mais força e poder de significação.

A fusão conceitual de meios, como propõe Higgins, resulta em um novo meio, formado por partes significantes de meios anteriores, mas independentes daqueles no nível de seu significado e forma de representação. A teoria da *remediation*, neste sentido, vem corroborar a tese de Higgins: o meio resultante do re-arranjo das formas significantes que se dão nos meios digitais é um intermeio. Apesar de o estudo de Bolter e Grusin não se deter nas criações poéticas, o que é uma pequena parte de suas preocupações, retomei a lógica da *remediation* por parecer ideal para colaborar com o entendimento do que o autor propõe como obra intermídia.

Assim como Higgins, Bolter e Grusin estão preocupados em identificar, na criação artística contemporânea, traços de sua herança histórica. Ainda que exista uma lacuna de quase 50 anos em relação a um e outro, os estudos de ambos parecem estar relacionados. Eles buscam um entendimento dos novos meios a partir da presença, neles, dos meios anteriores.

## **SEEDSIGNS**

Para exemplificar uma obra intermídia nas criações poéticas digitais, escolhi [Seedsigns for Philadelpho](#), de Miekal e Allegra Fi Wakest, disponível na WWW. Poderia ter buscado muitos outros tipos de criação, executadas com outros programas, mas o espaço disponível para este artigo me possibilita apenas uma escolha, para seu melhor aproveitamento.

*Seedsigns* é um “intersigno” como definem os autores, que presta uma homenagem ao professor e poeta Philadelpho Menezes, morto tragicamente em

junho de 2000, em São Paulo. Os autores realizaram a obra utilizando sementes recém-colhidas quando do anúncio da morte de Philadelpho<sup>8</sup>.

Como muitos outros exemplos deste tipo de intermeio, este poema de saída já opera uma fusão conceitual, a partir da forma. Trata-se de um poema que tem um tempo próprio para ser usufruído, porque realizado em Flash, em 14 minutos nos quais a palavra transforma-se em imagem, funde-se com o som e termina formando uma imagem do homenageado.

O som de vozes, primeiro feminino, depois misturando-se com masculino e com música percussiva, procura dar a cada letra uma forma, soletrando-a; quando as letras formam grupos de três e se sobrepõem, o som busca dar conta destas formações. Assim parece se efetuar a fusão do som com a forma. A sobreposição continua, em letras que parecem avançar sobre um fundo, e em um fundo que é imagem e textura, no qual bailam as letras. Isto anuncia a segunda parte do poema, “Ode”.

Nesta segunda parte, os autores fazem 360 permutações com as 18 letras do nome do seu homenageado, sempre utilizando as sementes, sempre fundindo imagem e som, criando um significado, formando palavras como *hope*, *deep*, *pool* e tantas outras. Obviamente que o significado está muito além do que se vê, como é de se esperar de qualquer obra de arte digna deste nome. As sementes, com toda sua carga simbólica, formam nomes a partir de um nome e, brincando com suas próprias imagens, querem fazer renascer o homem que lhes deu os nomes, no final do poema, ao formar uma imagem de Philadelfo Menezes.

## CONCLUSÃO

A mistura de meios é também fusão conceitual. Nos meios digitais, meios se unem e com eles seu significado conceitual, resultando em novos meios. Tendo a

---

<sup>8</sup> Trata-se de sementes de “False Blue Indigo (*baptista australis*)”, cujo correspondente, em português, não foi encontrado.

fusão da imagem e da palavra como referência, a literatura, nestes ambientes, é de mixagem, uma mistura não só de meios perceptíveis, o que fica certamente no plano da chamada multimídia, mas de meios que não se destacam dos demais, que estão fundidos com o objetivo de multiplicar os significados da obra criativa. Para Higgins, a intermedialidade é apenas uma parte de como a obra era e é; reconhecer isso faz a obra fácil de ser classificada, já que se pode entendê-la melhor e a seus significados.

Como Fenollosa preocupava-se com a presença imagética do ideograma na poesia chinesa no sentido da forma poética, hoje uma preocupação recorrente com relação à criação poética nos meios digitais é se estas podem ser consideradas “poesia”, uma vez que trazem formas distintas de representação. O conceito de Higgins poderia bem dar conta desta fusão. Este tipo de poesia não é só uma quantidade de versos, imagens e sons, mas também um momento para a criação espacial destas formas e sons, tudo convergindo em um novo tipo de representação poética, inclusive o passado e o presente da criação literária: intermídia.

A combinação de meios anteriores, remodelados nos novos meios digitais, faz surgir outros meios, que operam sob a lógica da *remediation*, jogando entre transparência e opacidade, entre presença e ausência do meio. Como dizem Bolter e Grusin (1999), o que é novo nos novos meios é também velho e familiar: eles prometem o novo pela remodelação do que os precederam.

A idéia de retomar um conceito como o de intermídia vem de encontro a fazer uma ponte com o passado para chegar ao entendimento da criação do presente. Este exercício só vem a comprovar que o novo sempre opera com as referências do antigo, seja na fusão conceitual, seja na remodelação de significados.

## **BIBLIOGRAFIA**

Bense, Max (1971). **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva.

Bolter, Jay David & Grusin, Richard (1999). **Remediation. Understanding New Media.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Bootz, Philippe (1996). “Poetic Machinations”. *In: Visible Language, 3.2 New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies.* Eduardo Kac, Ed., Providence.

Bruno, Giordano (1991). (Charles Doria, transl.) **On the Composition of Images, Signs & Ideas.** New York: Willis, Locker & Owena.

Bush, Vannevar (1945). “As we may think”. *In: Atlantic Monthly Magazine.*

Campos, Augusto de (1999). “Do Tipograma ao Videograma”. *In: Araújo, Ricardo. Poesia Visual. Vídeo Poesia.* São Paulo: Perspectiva.

Campos, Haroldo (2000). **Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem.** São Paulo: Perspectiva - Edusp.

Harrist, Jr., Robert E. & Fong, Wen C. (1999). **The Embodied Image. Chinese Calligraphy from the John B. Elliot Collection.** New Jersey, New York: The Art Museum, Princeton/Harry N. Abrams, Inc.

Higgins, Dick (1984). **Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.** Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

\_\_\_\_\_ (1987a). **Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature.** Albany: State University of New York Press.

\_\_\_\_\_ (1987b). **Modernism Since Pos-modernism. Essays on Intermedia.** San Diego: San Diego State University Press.

Longhi, Raquel (2001). “Narrativas digitais e estruturas circulares”. *In: FAMECOS – Mídia, cultura e tecnologia.* Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica – PUC/RS. Nº 14.

Machado, Arlindo (2000). **A Televisão Levada a Sério.** São Paulo: Editora Senac.

- Melo e Castro, E.M. de. (1993). **O Fim Visual do Século XX. E outros textos críticos.** São Paulo: Edusp.
- Menezes, Philadelfo (org.) (1992). **Poesia Sonora. Poéticas Experimentais da Voz no Século XX.** São Paulo: Educ.
- Murck, Alfreda, Fong, Wen C. (1991). **Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting.** Princeton, New York: The Metropolitan Museum of Art, New York; Princeton University Press.
- Nelson, Theodor Holm (1987). **Literary Machines.** South Bend. Publicado pelo autor.
- Risério, Antônio (1998). **Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.
- Xavier, Ismail (1984). **O discurso cinematográfico.** São Paulo: Paz e Terra.