



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Francisco Alexandre da Costa Espada

TECNOPOIESIS – PERCURSOS DOS *MEDIA* NA POÉTICA DE MELO E CASTRO

Dissertação de Mestrado em Filosofia, orientada pelo Professor Doutor Edmundo Balsemão Pires, apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Junho de 2022

FACULDADE DE LETRAS

TECNOPOIESIS – PERCURSOS DOS *MEDIA* NA POÉTICA DE MELO E CASTRO

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Dissertação
Título	TecnoPoiesis – Percursos dos <i>media</i> na poética de Melo e Castro
Autor	Francisco Alexandre da Costa Espada
Orientador	Edmundo Manuel Porém Balsemão Pires
Júri	Presidente: Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino
	Vogais:
	1. Doutor António Pedro Couto da Rocha Pita
	2. Doutor Edmundo Manuel Porém Balsemão Pires
Identificação do Curso	2º Ciclo em Filosofia
Área científica	Filosofia
Especialidade/Ramo	Filosofia e Ética
Data da defesa	27-07-2022
Classificação	19 valores



Agradecimentos

Agradeço,

Ao apoio dos meus pais, cujo querer/crer mais uma vez se demonstrou inesgotável.

À incansável ajuda do professor Edmundo Balsemão Pires. Pela orientação, por ter aceitado agarrar as rédeas deste texto, o meu obrigado.

À companhia da Bianca, da Paula, da Isa, do João e do Tiago.

À escuta da D. Eugénia.

À presença do Zef.

A todos,

aos que estiveram. estão. virão.

RESUMO

TecnoPoiesis – Percursos dos *media* na poética de Melo e Castro

Mais do que uma pretensão de total originalidade ou inventividade do projeto, o texto que se segue pretende, acima de tudo, compreender os pressupostos base e as condições possibilitadas tanto da prática poética quanto da compreensão teórica que Melo e Castro formula acerca da conceptualização do ato poético. Assim sendo, tendo como enfoque final o experimentalismo da poesia visual e sonora que E. M. de Melo e Castro cunhou, bem como a sua compreensão acerca da inter-relação entre a tríade poema-linguagem-comunicação, o texto divide-se da seguinte forma:

Um primeiro capítulo dedicado a uma recompreensão do movimento Modernista, a partir da problemática da sua circunscrição periodológica, a par de uma possível categorização segundo seis noções fundamentais (“decadência”, “novidade”, “cidade-máquina”, “revolução”, “chocante” e “ruído”). Considera-se este mesmo capítulo como condição possibilitada da compreensão da noção de Vanguarda experimental (na qual Melo e Castro se insere) e da respetiva elaboração referente à relação estabelecida entre objeto artístico e compromisso social. É também de suma importância a evidência da novidade dos traços revolucionários da arte modernista, surgindo desta o emergir da plasticidade sígnica e da valorização do tratamento visual do horizonte artístico-literário.

É a inventividade modernista que nos permite passar para um segundo capítulo que pretende dar conta da consequência imediata do experimentalismo literário que vigorou no Modernismo. Falamos aqui da abertura do horizonte circunscrito à textualidade e, portanto, dirigimo-nos a uma recompreensão da própria noção de “texto”. Assim sendo, o segundo capítulo é constituído segundo um mapeamento do tratamento semiótico da noção de texto como correspondendo à condição de possibilidade da articulação no tecido textual de um determinado tipo de imagética visual em consonância com a significância subjacente à palavra escrita: origem da textualidade visual (articulação entre o panorama icónico e o simbólico).

Numa última fase do trabalho, na qual se coadunam os dois últimos capítulos, pretendeu-se incidir sobre o próprio horizonte artístico do autor em questão, começando pela sua inserção no panorama sociopolítico e cultural do seu tempo e, portanto, a compreensão do compromisso social e da influência externa que o concretismo internacional exerceu sobre a sua própria prática poética. Tendo como mote a importância do projeto concretista na prática

poética de Melo e Castro, o quarto capítulo incide sobre a sua respetiva prática poética e sobre o inventivo cruzamento de sistemas sígnicos a partir da interceção e proliferação medial da sua efetivação.

Palavras-chave: Modernismo; Semiótica; Vanguarda; Concretismo; Media.

ABSTRACT

TecnoPoiesis – *Media* paths in Melo e Castro's poetics

More than a pretension of total originality or inventiveness of the project, the text that follows intends, above all, to understand the basic assumptions and the possible conditions of both the poetic practice and the theoretical understanding that Melo e Castro formulates about the conceptualization of the poetic act. Therefore, having as a final focus the experimentalism of the visual and sound poetry that E. M. de Melo e Castro coined, as well as his understanding about the interrelation between the triad poem-language-communication, the text is divided as follows:

A first chapter dedicated to a recomprehension of the Modernist movement, starting from the problematic of its periodological circumscription, along with a possible categorization according to six fundamental notions ("decadence", "novelty", "machine-city", "revolution", "shocking" and "noise"). This same chapter is considered an enabling condition for the understanding of the notion of the experimental Avant-Garde (in which Melo e Castro is inserted) and of the respective elaboration concerning the relationship established between artistic object and social commitment. It is also of utmost importance to highlight the novelty of the revolutionary traits of modernist art, from which develops the emergence of sign plasticity and the valorization of the visual treatment of the artistic-literary horizon.

It is modernist inventiveness that allows us to move on to a second chapter that intends to account for the immediate consequence of the literary experimentalism that prevailed in Modernism. Here, we deal with the opening of the horizon circumscribed to textuality and, therefore, we address a recomprehension of the very notion of "text". Thus, the second chapter is constituted according to a mapping of the semiotic treatment of the notion of text as corresponding to the condition of possibility of the articulation in the textual-fabric of a certain

type of visual imagery in consonance with the underlying significance of the written word: the origin of visual textuality (articulation between the iconic and symbolic panorama).

In the last phase of the work, in which the last two chapters are combined, we intended to focus on the artistic horizon of the author in question, starting with his insertion in the socio-political and cultural panorama of his time and, therefore, the understanding of the social commitment and the external influence that international concretism exerted on his own poetic practice. Having as a motto the importance of the concretist project in Melo e Castro's poetic practice, the fourth chapter focuses on his respective poetic practice and on the inventive crossing of sign systems from the medial intersection and proliferation of its effectuation.

Keywords: Modernism; Semiotics; Vanguard; Concretism; Media.

Índice

1-Uma incursão pelo Modernismo.....	1
I. Prelúdio	1
II. Modernismo e vanguarda – Problemas de periodização e categorização.....	2
1. Sobre a circunscrição periodológica do Modernismo	2
2. Sobre uma possível categorização do Modernismo	11
2.1. Primeira Categoria – “Decadência”	12
2.1.1. O caso Baudelaire	15
2.2. Segunda Categoria – “Novidade”	19
2.3. Terceira Categoria – “Cidade-Máquina”	22
2.4. Quarta Categoria – “Revolução”	26
2.4.1. A vanguarda.....	26
2.4.2. A arte moderna e o seu compromisso social.....	28
2.5. Quinta Categoria – “Chocante”	31
2.6. Sexta Categoria – “Ruído”	34
III. “O fosso entre arte e tecnologia deixou agora de existir”	38
2-Da Semiótica ao Concretismo – Sobre a renovada concepção de Texto	44
I. Texto Linguístico e Texto Semiótico	44
II. A noção de Texto em Ricoeur.....	47
1. Que “discurso” e porque “escrita”?	48
2. A Escrita	49
III. Do Signo ao Texto – A proposta semiótica de Julia Kristeva	52
IV. O Texto Semiótico e o Texto Concreto – De Peirce a Bense.....	56
1. Peirce e o Signo	56
2. Umberto Eco – Interpretante e Abertura Textual	60
3. Max Bense e o Concretismo.....	62
3-E. M. de Melo e Castro no panorama nacional: Concretismo e Experimentalismo	68
I. O lugar de Melo e Castro no contexto nacional	68
II. Poesia Concreta: Materialidade e mediação	73
4-O projeto concretista subjacente ao texto poético de Melo e Castro	77
I. O poema, a linguagem e a comunicação à luz do Concretismo	77
II. O cruzamento de sistemas: do oral ao visual, do visual ao oral.....	85
III. Intermedialidade na poesia de Melo e Castro: do visual-material ao visual-virtual.....	90
IV. A nova tecnologia: contributos para uma “poética do pixel”	93
Bibliografia	96

1-Uma incursão pelo Modernismo

I. Prelúdio

Em toda e qualquer exploração sob terreno inóspito reside sempre, e por isso, de forma invariável, um problema de focagem: há que saber “onde” focar para que se possa encontrar nitidamente o que deve ser focado. E, como tal questão não passa de um problema de “ópticas”, para que melhor se possa incidir no pretendido há que dar um passo atrás para que o horizonte surja e nos remeta para o caminho a seguir.

É com este mesmo intuito que nos surge a seguinte incursão, que corresponderá à exigência de uma linha contínua que se desloque a partir do Modernismo e que se alargue até às suas vanguardas, buscando reconhecer todo o panorama intrincado de onde surgem as verdadeiras alterações técnicas, tecnológicas e mediáticas da arte que, associadas a um projeto de emancipação e revolução social, moral e estético, disponibilizam a este último a sua possibilidade. Não se tratará, portanto, de uma história da condição literária que esmiúça todos os meandros da literatura dos séculos XIX e XX, posto que assim não se pretende constituir. Trata-se antes de, segundo uma tentativa de localização exata do movimento a que podemos determinar como “Modernismo”, atentar nos aspetos revolutivos e experimentais da arte de vanguarda, elucidando a sua singular importância para o projeto Modernista. Sendo as vanguardas artísticas o elo de ligação fundamental entre o intuito social progressista e revolucionário de um Modernismo que visa romper com o esteticismo e o moralismo tradicional da modernidade, segundo a exponenciação máxima da plasticidade inerente à criação artística, é nelas que encontramos uma busca incessante pela apropriação de estratégias e métodos que, indo beber à revolução e inovação tecnológica que vigorava em ascensão nos séculos já descritos, reverberam até hoje as suas últimas consequências.

Em suma, o evidente compromisso das vanguardas para com o projeto Modernista, tanto social quanto estético, fecunda em si amplitudes artísticas que instauram na tecnologia e na mediologia os elementos inovadores que acarretam consigo o repensar do nível formal e estrutural de conceitos e noções que até então seguiam intocáveis, como são exemplos as de “Texto”, “Livro” e “Autor”. Desta forma, o que tem início na clarificação das noções de “Modernismo” e “vanguarda” terminará nas revolucionárias inovações que esta última impôs e a que Ernesto Manuel de Melo e Castro retoma, tanto ao nível da sua prática e teorização poética, como também ao nível do compromisso social que a mesma deve acarretar consigo.

Estas próximas letras ressoarão sub-repticiamente ao longo de todo o trabalho a desenvolver e sem as mesmas ficariam, na origem, brechas por solidificar.

II. Modernismo e vanguarda – Problemas de periodização e categorização

1. Sobre a circunscrição periodológica do Modernismo

Deparamo-nos, logo à partida, com alguma dificuldade no que toca ao processo de circunscrição tanto do horizonte especulativo do Modernismo, quanto do seu próprio enquadramento periodológico. O facto é que, devido às condições que mais à frente serão descritas, o Modernismo advém de uma transmutação progressiva do panorama sociopolítico e da própria conceção antropológica conjecturada a partir de um período pós-iluminista. Referimo-nos aqui a um período póstumo à institucionalização do pensamento iluminista, a um período imediatamente pós-secularização e emancipação (que operava em pleno século XIX), onde, alcançados os progressos reivindicados e forçosamente defendidos num demorado período de embate cultural, tecnológico, religioso e sociopolítico, toda esta conjectura se via forçosamente direccionada à compreensão crítica do conseguido. Tempos em que a modernidade se via a braços consigo mesma, com os seus feitos e revoluções, uma fase em que o passado histórico se sedimentou, o futuro almejado se institucionalizou, restando assim a inquietude da consideração do momento presente, múltiplo, audaz. Um clima pós-revolutivo onde se articulavam o iluminismo estabelecido e o descontentamento face à ausência de concretude.

Todo o clima pós-revolutivo se reveste de um teor incerto, que facilmente extravasa os bardos do breve contentamento e, alagando progressivamente os ânimos, fá-los convergir para a inquietação reflexiva do momento presente e a retrospeção crítica do tempo vivido: tal é o horizonte hesitante em que submergia a modernidade pós-iluminista e que a tensionava cada vez mais para uma necessária transmutação. Uma necessidade que levou à reformulação e consolidação das promessas que ainda estavam por cumprir, culminando assim, durante todo o século XIX, tanto no colapso quanto na ascensão de impérios, manifestando-se globalmente a modernização que dentro de cada sociedade se ia edificando e progredindo.

Podemos afirmar o Modernismo como um movimento decorrente, ou melhor, consequente, deste clima que vinha vigorando numa modernidade em que já estariam em causa pressupostos fundamentais como a racionalidade hegemónica e o humanismo divinizado. Sendo uma mesma temporalidade vivida e reverberada de formas diferentes consoante as condições locais em que uma determinada sociedade se encontra, conseguimos assim destacar, de forma evidente, a

existência de um desfasamento periodológico relativo à influência e instauração do Modernismo em todo o mundo, nas mais diversas culturas e posições geográficas, despoletando assim em momentos diferentes, por exemplo, na literatura espanhola e hispano-americana relativamente às literaturas maioritariamente ocidentais.

Compreendido enquanto categoria periodológica, o Modernismo acentua uma reverberação bidirecional (em direção tanto ao passado histórico quanto ao futuro), localizando as suas condições de possibilidade na reestruturação do pensamento moderno e ressoando consequências de si na parte final do século XX (e até neste nosso século vigente). Quanto à sua consolidação geográfica, a problemática intensifica-se ainda mais. Estudos desatualizados apontam para uma hegemonia ocidental referente à instauração do movimento modernista. Apesar de ser temporalmente o ocidente o ponto da sua efusão, o Modernismo expandiu-se e instaurou-se progressivamente muito além das fronteiras ocidentais, estando este processo de ampliação no seio de uma constante atualização de uma sensibilidade pós-colonial que abre horizontes à multiculturalidade. Podemos até considerar que, apesar de decorrente de alguns movimentos artísticos que se originaram primordialmente na europa central (como é exemplo o simbolismo), o Modernismo apenas adquiriu a sua radicalidade própria segundo o confronto transcultural, como são exemplos a incorporação da primitiva representação africana, pelo Primitivismo e Vorticismo, e do símbolo gráfico ideogramático tipicamente oriental. Mas já lá chegaremos. Atentemos, por agora, na possível segmentação periodológica.

A periodização do movimento modernista acentua-se, primordialmente, de três formas diferentes, às quais correspondem elementos base de circunscrição e caracterização também eles distintos, a saber: a possibilidade da *periodização interna* ao próprio movimento, cujo fenómeno em causa remonta para a própria desenvoltura da conjuntura artística; a *periodização externa*, cujo vetor de delimitação periodológica se foca nas condições históricas e sociopolíticas em que o movimento se insere, tendo como ponto fundamental de análise os paradigmas sociológicos e os fenómenos de segmentação derivados das guerras em causa nesse mesmo período; uma outra possibilidade será a *periodização mediática*, cujo interesse se desloca para a análise da evolução e complexificação dos media no panorama artístico-literário (sempre em paredes-meias com a respetiva importância histórica do seu surgimento). A especificidade subjacente ao Modernismo, enquanto movimento artístico, é a de reunir nestas três formas de periodização uma intenção correlacional que, apesar de necessária, se demonstra fugaz perante a complexidade das origens e das repercussões do movimento. Nenhuma destas possibilidades esgota em si a multiplicidade modernista.

Como exemplo da periodização externa, encontramos Robert Wohl que, em *The generation of the 1914 and modernism*¹, redirege o Modernismo a um intervalo compreendido entre finais do século XIX e o início segunda guerra mundial. Tal compreensão tem como ponto de partida a alteração do modo de perceção da estrutura social e cultural que se foi instaurando a partir da última década do século XIX e que encontrou no despontar da segunda guerra mundial o fenómeno de rompimento e deslocação desta mentalidade em progressão.

Por sua vez, e seguindo os preceitos do modo de periodização interna (comum aos historiadores da arte literária), Wendell V. Harris, no seu *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*², procede ao enquadramento do Modernismo, de forma sintética, como corrente que vigora entre 1912 e 1930, como período que se estabelece de forma clara a par da insurgente reação estética e cultural face ao humanismo renascentista que vigorou e se repercutiu para além do intervalo que o circunscreve historicamente (Séc. XIV-XVI). Tal abrupta circunscrição, que se deve fazer sentir num instrumento tão assertivo quanto o é um dicionário de conceitos, diz respeito à intensidade da produção literária sintomática deste período reativo, a que o autor, ao longo desta sua entrada sobre o termo “Modernismo”, vai ressaltando e sublinhando autores de destaque e obras imprescindíveis ao retrato modernista.

De forma mais exata e abrangente, assumindo a anterior forma de periodização, descreve-nos Matei Calinescu, em *Five Faces of Modernity*, ao referir que “a história da palavra «modernismo» mostra-nos que esta não foi utilizada na Europa ou em qualquer lugar, antes da Querela entre os Antigos e os Modernos atingir o seu clímax, isto é, antes das primeiras décadas do século XVIII”³. Desta forma, Calinescu elucida o fundamental teor que reveste a sua tentativa de localizar o fenómeno inicial deste movimento: o choque entre a mentalidade clássica e a florescente modernização – a descontinuidade que a Querela enceta.

De antecedentes italianos, e com versão alemã e inglesa, a *Querela dos Antigos e dos Modernos* (1687) teve o seu foco na discussão em torno da criação literária, envolvendo o embate ocorrente na Academia Francesa entre a corrente tradicional, os *Antigos*, e uma corrente inovadora e focada na ultrapassagem dos cânones estabelecidos, os *Modernos*. Face aos Antigos, que defendiam uma interpretação da criação literária compreendida segundo as premissas do

¹ Wohl, Robert, “The generation of 1914 and modernism”, in *Modernism: challenges and perspectives*, org. Chefdor, Monique; Quinones, Ricardo; Wachtel, Albert, (University of Illinois Press, 1986), 68

²Harris, Wendel V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, (New York, Greenwood Press, 1992), 238.

³Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, (Durham, Duke University Press, 1987), 68.

mimetismo aristotélico intransponível, insurgiam-se os Modernos, que reconheciam no classicismo literário uma forma enfraquecida e infrutífera da criação literária. A controvérsia, em todo o caso, redirigia-se para a possibilidade ou não da transponibilidade de determinadas categorias e paradigmas estéticos considerados enquanto ideias de perfeição de uma estética universal e intemporal (transcendente) fundada pelo classicismo, defendida esta pelo Antigos. Por sua vez, e sob o estandarte da liberdade e igualdade natural que se estenderia entre todos os Homens, os Modernos reivindicam a urgência do estilhaçamento de uma “beleza intemporal” e a afirmação da “beleza relativa”, intrinsecamente ligada aos tempos vigentes e à transmutabilidade temporal. O que em causa estava, especialmente, seria a desenvoltura da progressão da cultura literária liberta dos grilhões do academismo, fundando-se desta forma um processo de descontinuidade com a tradição e com aquilo mesmo que esta ditava como sendo as instruções fundamentais à criação e apreciação literária – sendo que apenas seria reconhecida no mundo literário a obra que se coadunasse com o “gosto” estabelecido. A insurgência da discussão em sede académica, bem como a vitória dos Modernos (encabeçados por Charles Perrault) sobre os Antigos (representador por Nicolas Boileau), na sua própria “casa” (o horizonte academizado, controlado pela cultura tradicional), admite uma primeira forma de rutura que dará progressivamente origem à metamorfose da própria natureza humana, de que só quase três séculos depois, em dezembro de 1910, Virginia Woolf reconhece e afirma se ter instaurado definitivamente⁴. O facto é que, tal transmutação já remontava ao século passado, e formava-se gradualmente de forma material, especulativa, social, tecnológica e, conseqüentemente, artística.

Na obra de Calinescu a que ainda agora nos referíamos, podemos ter uma visão exata do surgimento e da utilização do termo “Modernismo” em seio artístico, como forma de caracterização de uma determinada atitude e produção estética.

Foi Rubén Darío quem primeiro utilizou o termo “modernismo”, por volta de 1890, para catalogar apropriadamente o movimento estético seu contemporâneo, cujo intuito fundamental seria a renovação dos cânones clássicos. Conhecido fundador do *el modernismo* (movimento fortemente influenciado tanto pelo decadentismo, quanto pelo simbolismo francês), e uma autoridade no panorama cultural espanhol, Darío redige o seu primeiro artigo dedicado à descrição do Modernismo em 1888, na chilena *Revista de Arte y Letras*. Neste mesmo texto encontramos uma forma considerativa do Modernismo enquanto elemento de libertação

⁴Leia-se em Woolf, Virginia, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, (London, Hogarth Press, 1924), 4: “por volta de dezembro, 1910, a natureza humana modificou-se”.

individual – é esta a primeira categorização estabelecida do movimento modernista, a compreensão primordial do mesmo enquanto movimento de libertação individual face à sociedade burguesa, isto é, libertação dos valores morais e do esteticismo burguês que centra no autor a genialidade quase-divina, mas sempre devota dos cânones clássicos já antes fixados. É por este mesmo motivo que o Modernismo em solo hispânico, surge como uma forma de majoração do seu criticismo.

O sufixo “ismo” (que afirma a concretude de um pensamento) foi adotado, ironicamente, não pelos representantes do Modernismo, mas pelos seus opositores, isto é, pelos defensores da causa clássica e das suas respetivas manifestações estéticas, morais e sociais. A noção de “modernismo” e “modernistas” surge mais como uma arma terminológica nas mãos dos seus opositores, do que como noções adotadas pelos seus difusores.

Surgindo o Modernismo, como acabámos de ver, de uma modernidade tardia, não seria este apenas uma forma sintomática deste mesmo período? Afinal onde se localizam as fronteiras destes dois conceitos? Tão fundamentais quanto recorrentes foram estas perguntas no decorrer da literatura filosófica que se debruça sobre o movimento modernista. Theodor Adorno terá sido a principal figura a agrilhoar o Modernismo à própria modernidade, segundo a sua intransigente crítica dirigida ao mesmo. Na base do seu pensamento surge a compreensão do Modernismo como autocrítica da modernidade, sendo a arte a “antítese social da sociedade”⁵, isto é, o vetor fundamental para a desconstrução e oposição face aos discursos da modernidade e à capacidade que a mesma empreendeu de inverter os ideais do iluminismo, re-elaborando-se assim uma outra narrativa de tendências homogeneizantes. Uma das noções mais revoltas neste período de inversão foi a noção de emancipação, cujo foco agora residia, precisamente, na emancipação⁶ identitária do sujeito relativamente aos enquadramentos e normas estabelecidos pela razão moderna.

O facto é que, apesar de relacionáveis, entre “Modernidade” e “Modernismo” não existe uma imediata identificação. Este último pode ser compreendido (e não reduzido) de forma articulada, com panorama teórico da modernidade, ou da busca pela mesma, contemplando em si a premissa que é comum aos dois, a saber: a constante atitude anti-tradicional - vindo

⁵Adorno, Theodor w., *Teoria Estética*, (Lisboa, Edições 70, 2008), 21.

⁶Sobre a noção de emancipação veja-se: “II. As Grandes Categorias da Modernidade – 5. Emancipação”, in Pereira, Miguel Baptista, *Modernidade e Tempo: Para uma Leitura do Discurso Moderno*, (Coimbra, Livraria Minerva, 1990), 93-105.

assim o Modernismo renovar a capacidade denegatória que residia na modernidade, elaborando um projeto de autocrítica.

É verdade que a modernidade estética se articula especificamente com o tempo histórico, contudo, não se restringe ao mesmo, posto que se constitui segundo uma estrutura teórica e técnica, que se desenrola a par da historicidade e da constituição social, mas que se forma enquanto projeto que tem como impulso originário a ultrapassagem e renovação dos cânones tradicionais, clássicos ou românticos. A ideia de “modernidade” é indelevelmente vincada pelas noções de progresso e pela confiança nos benefícios que as evoluções científicas e tecnológicas acarretavam consigo. Todo este processo é também sedimentado num ideal moderno do culto da razão e da liberdade, agregadas sob a forma de um humanismo cujas orientações, para além de teórico-rationais, especulativas, se fundam também na própria ação humana.

Podemos considerar que, a nível social, a modernidade reveste-se de um forte teor iluminista e humanista, fazendo do Humano a forma e a finalidade da própria sociedade que estrutura. A nível estético encontramos a apologia do Belo enquanto categoria fundamental de um sistema artístico fundando num determinado “gosto”, fonte de homogeneização de perspectivas e expectativas sobre a receção e conceção da obra de arte. Por sua vez, o Modernismo surge como quebra progressiva desta visão humanista da sociedade, pela constatação das incoerências subjacentes à dependência fundada na relação entre a compreensão da estrutura social e a tendência em intrometer nesta mesma uma representação essencial do Humano. Para esta degradação contribui a proliferação das múltiplas perspectivas sobre a arte, onde podemos destacar como elemento primário o interesse pela transfiguração da humanidade e do Humano, como forma fundamental de intermissão beligerante nas conceções tradicionais e retrogradadas da arte e do “gosto”. Tal atitude leva ao desenvolvimento de uma crise morfológica dos objetos artísticos, cuja consequência imediata se revela na consolidação da compreensão do sistema artístico enquanto sistema autónomo de comunicação, permitindo, através deste, a análise da sociedade moderna e a auto-compreensão da arte, partindo da comunicação como vetor fundamental destas análises. A unidade orgânica da obra de arte deixa assim de ser critério-maior para a consideração do seu acabamento ou boa constituição.

Toda a conjuntura modernista, apesar de adquirir a sua especificidade a partir do momento histórico, sendo este o seu próprio fenómeno embrionário, direciona-se, contudo, em direção à precisa denuncia das categorias encanecidas sob as quais ainda se buscava operar. O

Modernismo assegura, numa primeira fase, a elevação das categorias da modernidade e do “ser-se moderno” a um panorama sistemático, filosófico, estético, cultural e político-social, tendo por esse motivo a arte moderna o seu ponto de partida na vontade e na crença do “ser-se moderno”, do participar na inovação que emerge em séculos atípicos. Este “ser-moderno” dá rapidamente lugar à vontade de mais e melhor, instalando-se a necessidade de se perspetivar mais adiante, diferentemente do simples moderno que já se encontrava em vias de desbotar. É desta forma que o Modernismo funda uma “implosão”, a sua característica mais fidedigna: a crítica cirúrgica, avassaladora, que surge da própria interioridade do sistema, questionando as entranhas do instituído, fazendo assim ranger todas as pedras base que tinham vindo a sedimentar a montanha-mãe do panorama político, social e cultural da modernidade. Um teste aos limites formais e conceptuais do sistema imposto, que aos olhos do vanguardismo emergente se afigurava obsoleto e, portanto, infrutífero. Nas palavras de Isabel Nogueira: “trata-se de uma autoconsciência que permitia uma dissolução com o passado [...] o modernismo designava um compromisso sem precedentes com a própria modernidade”⁷. Tal implosão deve-se, primordialmente, às possibilidades técnicas e tecnológicas que emergem com a modernidade estética e social, que já desde a segunda metade do século XIX se tinham vindo a reunir e reinventar. A economia, a indústria, a progressiva tecnologização da plataforma de produção e reprodução artística fazem surgir novas formas de perceção ideológica e novas visões acerca da urgência de edificar novos caminhos e comportamentos sociais. A necessidade de o Modernismo se constituir, concomitantemente, como moderno e anti-moderno, está intimamente relacionada com o compromisso vanguardista da inovação e do experimentalismo, com a desconstrução progressiva das modernas condições, históricas, sociais e tecnológicas, que lhe deram possibilidade de instauração.

Desta forma, o Modernismo não funda um *estilo*, mas sim um *movimento artístico*, posto que se não cristaliza no tempo presente, busca, pela vanguarda, reconsiderar-se constantemente, renovar-se a si e à cultura da qual é produto, cujo horizonte se encontrava em estado de desintegração e que, apenas segundo a voz e a reflexão artística ganhava novos ares. A arte deste período articulou a fruição estética, já então proclamada por Baudelaire, e o ecletismo da análise crítica e reflexiva. Isto revela a pluralidade da afirmação modernista, que conjuga em si a reconsideração das estruturas estabelecidas no passado, bem como o estabelecimento da diferença e da afronta perante as mesmas. Para a estética modernista, existia uma ideia fundamental de que a realidade pode ser transmutável, tal como um texto o é,

⁷Nogueira, Isabel, *Teorias da Arte. Do Modernismo à atualidade*, (BookBuilders, 2020), 53.

buscando assim o re-escrever e o re-inscrever da realidade e do texto, segundo a materialização da própria palavra, imagem e som. Esta racionalidade estética, autoconsciente e até subversiva, vem a transladar o ponto essencial do discurso clássico, inserindo o próprio pensamento que surge da relação sujeito-mundo, como é exemplo o *Ensaio*, onde o sujeito cisma, emancipa-se por si e pelas suas assistemáticas palavras, revoltas em realidade sociológica, política e estética.⁸

A drástica alteração do discurso é um fator primordial para a compreensão da discrepância que existe, entre o Classicismo e a Modernidade, bem como quanto àquela que se detalha entre o discurso fundamentalmente moderno e o modernista. Michel Foucault elucidanos, em *As Palavras e as Coisas*, da evidente distinção do discurso literário que cobria a viragem dos cânones clássicos face à literatura moderna, confirmando que “a literatura distingue-se cada vez mais do discurso de ideias, e fecha-se numa intransitividade radical; destaca-se ela de todos os valores que podiam na idade clássica fazê-la circular (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro), e faz nascer no seu próprio espaço tudo o que possa assegurar a denegação lúdica desses valores (o escandaloso, o feio, o impossível); rompe com todas as definições de «géneros» como formas ajustadas a uma ordem de representações e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que não tem por lei senão afirmar [...] a sua existência abrupta”⁹.

Por sua vez, é Friedrich Kittler que na continuidade de Foucault desenvolve e elabora, de forma mais minuciosa e direcionada, a rutura que operou na viragem discursiva em 1800 e 1900, delineando e identificando uma mudança epistémica no período fecundante do Modernismo, cujo título da própria obra elucidada. Segundo o autor, no final do século XIX a cultura ocidental experienciou uma mudança drástica na “rede de tecnologias e instituições que permitiam a uma dada cultura selecionar, armazenar e produzir informação relevante”¹⁰. A transição do sistema de escrita de 1800 para 1900¹¹ permite um estudo da experimentação material da escrita, passando esta a capacitar-se do seu próprio meio, criando condições à sua própria concretização, ao passo que a escrita de 1800, redirigida à dita república dos académicos, encontra-se dependente da palavra dita e da palavra escrita, obscurecida pela

⁸Sobre o Ensaio enquanto “porta de saída da modernidade” consultar: Martins, Catarina, “Dis-soluções textuais na casa dos espelhos modernista”, in *Modernismo(s)*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n^o74, (Coimbra, Centro de Estudos Sociais, 2006), 32-33.

⁹Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (Lisboa, Edições 70, 2018), 401.

¹⁰Kittler, Friedrich A., *Discourse Networks, 1800/1900*, (California, Stanford University Press, 1990), 369.

¹¹À descontinuidade encetada pelos Modernos aquando da Querela dos Antigos e dos Modernos, encabeçada pelo Romantismo, segue-se, a partir dos finais do século XIX, uma nova rutura, mas desta vez encabeçada contra o Romantismo e as suas “genialidades” e “moralidades” burguesas.

autoridade implementada. A tradução da palavra sagrada, genial, que seria o fenómeno hegemónico em 1800, não é mais possível, posto que a abrupta singularidade do que é escrito converge para o encontro do escritor a sós com a materialidade do meio em que o mesmo se almeja inscrever. A literatura passa assim a ser a arte pelo qual o autor manipula a palavra escrita. A articulação indagativa dos binómios palavra-ideia, significante-significado, que sustenta a generalidade da produção literária do período romântico, acaba assim ultrapassada¹² - de 1800 para 1900 surge a passagem da espiritualização da escrita à sua materialização: “não há mais Bíblia para germanizar, não há voz para transcrever e, portanto, não há nenhum dos milagres que em 1800 obscureceram essa materialidade. Não se escreve mais em torno do fato de escrever - escrever tornou-se seu próprio meio [...] quando escrever continua a ser um exercício de escrita, um ato diminuto e sombrio, sem qualquer extensão no que é chamado de livro, obra ou gênero, não há lugar para a «apresentação e formação pessoal» tão cara aos pedagogos do ensaio. [...] pois quem agarra na pena e escreve não é ninguém; em vez de servir um indivíduo, o poço de tinta afoga um coração negro; ao invés de auxiliar no processo de revisão e releitura, das premissas técnicas de autoria, a tesoura tem uma tarefa bem diferente”¹³. A manifesta perda da autoridade do autor vem a elucidar aquilo mesmo que reside na base desta revolução da prática literária – passa a ser o escrito, e não o escritor, a congregar em si o meio pelo qual se faz sustentar a mensagem. A função autoral e a figura do autor adquirem as suas características fundamentais, para além do que se escreve, das condições sociais da época em que a noção está a ser pensada¹⁴. É desta precisa forma que o texto e o discurso adquirem uma renovada conceptualização e uma nova força a exercer, “todos os seus fios convergem para a ponta mais fina – singular, instantânea, e no entanto, absolutamente universal - para o simples ato de escrever”¹⁵.

No caso português, e de forma mais tardia (mas nunca em má hora) o termo “modernista” e “modernismo” começa por se estabelecer no discurso português de forma mais acentuada entre 1914 e 1919. José Augusto França¹⁶ dá-nos conta da presença e referência destes dois

¹²Kittler, *Discourse Networks*, 182-185.

¹³Kittler, *Discourse Networks*, 181-182.

¹⁴Leia-se em Foucault, Michel, *A Ordem do Discurso*, (Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997) ,23: “Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que o indivíduo – pelo menos desde uma certa época – que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível, retoma por sua conta a função do autor: aquilo que se escreve e o que não se escreve, aquilo que se desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra e o que deixa como conversas quotidianas, todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como ele a recebe da sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica”.

¹⁵Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 401.

¹⁶França, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983), 13-14.

termos numa publicação do *Diário de Notícias* que remonta a maio de 1914, onde é abordada a “Exposição Humoristas e Modernistas”, cujos salões se deram e multiplicaram por alguns anos, em Lisboa e no Porto.

2. Sobre uma possível categorização do Modernismo

É comum depararmo-nos com tentativas acérrimas de encontrar o fio à meada modernista. Tais empreendimentos dirigem a sua visão para os movimentos estéticos antecedentes e fundam o limiar da circunscrição nesse mesmo ponto. Por este motivo, é também usual a consideração do Modernismo enquanto movimento estético que se veio opor ao realismo, uma posição que, apesar de não totalmente descabida, talvez se revele um pouco reducionista. Resumir-se-á o Modernismo a um mero movimento de oposição ao realismo?

“Aquilo a que chamo estilo modernista foi um clima de pensamento, sentimento e opinião”¹⁷, confessa-nos Peter Gay, em *Modernism: The Lure of Heresy*, obra em que afirma a existência de duas características fundamentais que assistem a todo o modernista digno de seu tempo, a saber: a dita “atração pela heresia”, isto é, aquilo que impele ao confronto das suas ações com a sensibilidade convencional, instituída; e o compromisso que os mesmos estabelecem para com o princípio comum e primordial do auto-escrutínio. Tais características nascem de um clima social e artístico propício à sua emergência, mas que se funda de forma e em tempos diferentes, consoante a sociedade em que se insere, estando a sua reverberação dotada de uma cronologia assíncrona, cujas características refletem a multiplicidade e a especificidade da experiência moderna de acordo com as coordenadas geográficas. Para além disto, apesar dos estudos sobre esta movimentação teórica apenas circunscreverem alguns países e regiões mais proeminentes, o Modernismo tratou-se de um fenómeno global, recendendo desta globalização a bagagem ótica necessária à sua exponenciação experimental. Esta globalização modernista, em ascensão, recusa a consideração do Modernismo enquanto simples e única posição perante a realidade, pelo contrário, este revela uma multiplicidade de frutíferos debates, cujo solo comum se funda num projeto de teorização autoconsciente acerca da forma e do estatuto que subjazem à constituição da sociedade e da estética moderna. Como Peter Gay nos relembra, o fenómeno eventivo do Modernismo encontra bases sólidas na revolução industrial e na estrutura sociopolítica de cada país, transportando além-fronteiras toda esta dinâmica segundo a evolução dos meios comunicativos, constituindo uma disposição universal face à instauração da mecanização: “enquanto a era do modernismo levanta voo, a

¹⁷ Gay, Peter, *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, (London, Vintage Books, 2009), 3.

mecanização, como foi bem-dito, tomou o comando. E então, quando os contemporâneos elogiaram a locomotiva como sendo a fundadora do novo mundo, eles tinham razão”¹⁸.

Em seguida procederemos à constituição de uma proposta de compreensão do Modernismo segundo seis categorias distintas que permitam o elucidar da íntima relação entre as revoluções no panorama estético e as transmutações do panorama social, partindo da compreensão de que nesta interceção reside a mais completa e abrangente visão acerca daquilo mesmo a que podemos chamar “movimento modernista”.

2.1. Primeira Categoria – “Decadência”

O final de século XIX surge como consolidação da modernidade e sintoma de decadência desta mesma consolidação, tendo de ser cuidada a catalogação dos seus autores. A vanguarda constitui-se segundo dois vetores de realização: a crítica do presente enquanto forma de destruição e a projeção do futuro enquanto forma de edificação – uma dialética de demarcada consciência histórica. O que pode aqui estar em causa seria, precisamente, uma dialética do Modernismo, na senda forte da noção de dialética, a hegeliana. No sentido em que, sob todo o progresso que o modernismo exige para si subjaz uma autocrítica veemente, fundada num criticismo radical, completamente lúcido da sua presente condição social, política, moral e artística, e, desde já, engajado numa forma própria de a subverter à inovação pretendida. Esta ideia é facilmente assinalável na evolução dos movimentos artísticos, sobretudo nos de arte plástica, onde a plasticidade do meio é vergada e testada até ao seu limite, segundo formas próprias de renovação e atualização, perpetuando o impacto visual e enriquecendo a experiência e o sentido da obra de arte para além do mero sistema clássico da arte como representação, visto que a “representação é o polo oposto do senso construtivo. Imitar algo já existente não é criar”¹⁹. Contudo, a amplitude vanguardista apenas adquiriu o sentido e transmutabilidade a partir do reconhecimento de uma determinada estagnação e progressivo declínio – a do panorama social e artístico. A “decadência” e o “decadentismo” passam a ser a marca do panorama decorrente, inaugurando um clima de consciência-secular.

Desta forma, e devido às condições acima explicitadas, como categoria inicial do Modernismo podemos assinalar a noção de decadência, cujo decadentismo (corrente literária

¹⁸Gay, *Modernism. The Lure of Heresy*, 22.

¹⁹Torres-García, Joaquín, “Will to Construct” in *Global Modernists in Modernism*, Editado por Alys Moody e Stephen J. Ross, (Bloomsbury Academic, 2020), 50.

francesa que atinge o seu apogeu na penúltima década do século XIX) se revela a sua manifestação estética.

Sob a noção de decadência que aqui se vai tratar, pretende-se compreender toda a amplitude que a mesma coadunou numa fase final do século XIX. Assim sendo, ao nos referirmos à noção de “decadência”, apesar de primordialmente nos queremos dirigir às suas respetivas repercussões e manifestações estéticas, também nos pretendemos dirigir às inevitáveis variações e implicações históricas e sociológicas. Na sua origem, o decadentismo está ligado a um período histórico redirigido para a parte final do século XIX, abrangendo necessariamente a condição cultural e mental da sociedade vigente neste mesmo período, cujo comportamento coletivo se repercute tanto axiológica, quanto esteticamente. É desta forma que, pretendendo dar resposta à consciente necessidade de restringir uma noção cujas origens remontam ao infortúnio do Império Romano, delineamos aqui, desde já, como horizonte de trabalho a atmosfera social, política e económica de um período histórico que se restringe à Europa finissecular do século XIX.

O uso inaugural do termo “decadência” encontra-se singularmente ligado às pesquisas encetadas na segunda metade do século XIX no âmbito da psiquiatria, mais especificamente, aos efeitos da “histeria” e da moderna “melancolia”, consideradas como duas conseqüentes manifestações da pressão e exigência social de produção sob a qual a mente do sujeito moderno se encontrava subjugada. Por sua vez, em sentido estético, a noção de “decadência” redirige-se para uma corrente literária francesa cujo apogeu podemos situar temporalmente no início das duas décadas finais do século XIX. O “decadentismo” integra como fenómeno literário uma resposta sintomática à conjectura de uma sociedade urbana altamente industrializada, distinguindo-se pela singular proposta da renovação estética contrapondo-se, primordialmente, ao naturalismo e ao parnasianismo. Subjaz a esta corrente uma atitude insurgente, uma visão mordaz a que determinados autores aguçaram o cinismo crítico e a palavra subtilmente corrosiva, desvelando e perscrutando os efeitos da moderna racionalidade, cientificidade e pragmatismo - pedras angulares do abjeto materialismo burguês. Neste mesmo modo de pensar e enfrentar a realidade é marcante a clara demarcação face ao utilitarismo intrinsecamente fecundado numa teoria do pragmatismo social unicamente voltado para a valoração mercantil, bem como a consciência crítica, tanto a nível social como estético, das nocivas repercussões da monumentalização do “culto do eu”, fator determinante e indicativo da elitista diferença entre camadas sociais.

Ao conceber o fenómeno do decadentismo como atitude insurgente face ao estado real do mundo, estamos assim a afirmar a essencial particularidade que subjaz à ideia de decadência: a de *exigir a autoconsciência enquanto condição de possibilidade*. Queremos com isto dizer que a decadência é, indubitavelmente, uma noção forjada ou requerida por aqueles que, encontrando-se a si inscritos num determinado contexto, se deparam com a lucidez da sua situação em contraposição com um estado passado – autoconscientes da sua posição presente face à circunstância passada – e na concomitância de uma representação futura de si. Neste caso em específico, referimo-nos à fatalidade do declínio trazido pelo avanço de uma temporalidade sem misericórdia face à estagnação da conjuntura presente.

Tal como a noção de progresso, também a de decadência se constitui enquanto conceito relativo – nenhum período histórico reserva para si a exclusividade da caracterização como “decadente”, posto que esta noção não se forma enquanto estrutura, mas enquanto direção, inclinação ou tendência. Estrutura-se segundo uma tripla relação: 1) a que a mesma reconhece no estado presente das coisas; 2) a tensão que inaugura face à concretude do passado; 3) a ambição de um futuro a cumprir - a decadência revela-se um fator necessário a possibilidade de progressão, avanço, ou, seguindo os termos e a tese de Vladmimir Jankálévitch, à “futuração” (livremente traduzimos desta forma a noção de “futurition”): “Futuração é a decadência – ou melhor: o próprio porvir é, inteiramente, decadência sendo que é futuração; Pois quem diz futuração diz advento do futuro, hecatombe das possibilidades atualizadas, uma após a outra ... ou esmorecidas”²⁰, continuando pela articulação deste mesmo conceito com o de progresso: “*é o próprio progresso que é a decadência!* Afastada que está a possibilidade da decadência ser uma «regressão» é necessário salientar, neste sentido, que recair em barbárie é antes uma regeneração: o homem volta a submergir-se na primitividade para recomeçar do zero”²¹.

A noção de decadência está intimamente ligada tanto com a ideia de vertigem, de um determinado horizonte descendente, progressivamente depressivo, como com a uma possibilidade de rejuvenescimento, retaliação face ao eminente declínio. A consciência de um esgotamento cultural e de um enfraquecimento do poder político e da sua possibilidade pragmática são os fatores que mais força dão ao primeiro momento decadentista. Naquele fim de século o romantismo teria sido o canto do cisne, onde, de tal feito, apenas restavam o luxo e a morbidez da moral convencional e a estética classicista. É de um consenso geral, entre os

²⁰Jankélévitch, Vladimir, “La Décadence”, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, (Outubro-Dezembro 1950, Presses Universitaires de France), 357.

²¹Jankélévitch, Vladimir, “La Décadence”, 361.

historiadores da arte, a estreita relação do decadentismo com o romantismo, apesar de estes últimos ainda não circunscreverem no seu horizonte artístico nenhuma propensão para o programa decadentista. Foram os românticos que, estabelecendo as suas categorias estéticas e as respetivas metodologias artísticas, deram origem ao material tematizável e ironizável a ser escrutinado nas obras decadentistas. E é por este mesmo motivo que o decadentista afirma a necessidade do *novo*, exige a *novidade* que quebre com as convenções da moral burguesa que constringe a expressão e a produção artística, e com o seu movimento estético característico, o Romantismo, que se parecia ter esgotado, estando reduzidas as suas potencialidades a cinzas.

Contudo, o movimento paralelo à insurgência do decadentismo é antes o simbolismo, cujo movimento literário se demarca pela aversão face ao decorativismo sensualista e ao individualismo. Partilhando destes mesmos pressupostos, a arte decadentista, por sua vez, demarca-se pelo intuito primordial de escandalizar, enquanto forma de provocação retórica da sociedade e aceitação da instauração abrupta da modernidade. Simbolismo e decadentismo, mais do que correntes estéticas, estabeleceram-se enquanto marcas proeminentes de uma atitude face ao estado real do mundo e da sociedade tal como se demonstrava instituída. Aproximando-se neste vetor, discrepam, porém, na materialização desta atitude, manifestando formas poéticas e temáticas diferentes. Na génese do simbolismo ainda resiste a primordial sujeição ao ideal belo e à subtileza da imagem representada. Por sua vez, o estilo decadentista fixa e enfatiza o minucioso detalhe das redes relacionais que, de forma standartizada, se alastram por toda a sociabilidade finissecular, bem como explana de modo criterioso o processo de progressiva desintegração social. O decadentismo emana de si uma forma mais rude de expressão, descartando e desvalorizando a beleza natural, erguendo como estandarte o disforme e abrupto. Duas formas de representar uma progressiva nevrose que se alastra pelo vivente da urbe, uma melancolia, um *mal du siècle* que a todos contagia, mas que apenas o escritor o escreve – uma condição a que Charles Baudelaire categoriza como *Spleen*.

No caso do panorama português o decadentismo obteve uma rápida manifestação, coadunando-se linearmente com o projeto escarnecedor de Baudelaire através da poemática de Carlos Fradique Mendes, cuja tinta jorraria das mãos, segundo uma proposta conjunta, de Eça de Queiroz e Antero de Quental.

2.1.1. O caso Baudelaire

O mais celebre autor do decadentismo, aquele que lhe dá uma preponderância, bem como uma face crítica e reflexiva, foi, de facto, Charles Baudelaire. Este estabelece a quebra

com os valores do instituído e com a sistematicidade das barreiras convencionais como a característica fundamental do decadentismo, cujo intuito ultrapassava a mera e simples expressão literária desta atitude. No corpus literário baudelairiano encontramos uma produção ensaística, interartística, coexistindo uma flutuação e justaposição de textos que versam sobre literatura, música e até pintura. Este transita facilmente entre os diversos campos da produção artística, procurando correspondências e analogias que brotem deste diálogo. O pensamento de Baudelaire coaduna-se perfeitamente com o modo como surge e avança a modernidade – um pensamento em processo – uma dinâmica que se não encerra, atualizando-se constantemente. Para ele a vida urbana e a experiência estética são, na modernidade, dois fatores indissociáveis - uma experiência estética intimamente relacionada com a performance vital dos grandes núcleos urbanos e ligada à espetacularização da existência segundo o culto da imagem individual.

Os textos de Baudelaire procedem à análise crítico-literária de uma cultura urbana, moderna em revolta massificação. A aversão que o mesmo demonstra à doutrina e ao sistema, torna-se elemento necessário ao processo de consideração crítica dos tempos presentes (abrindo espaço à contradição e ao reponderar crítico), tempos que, a seu ver, se demonstram ideais à especulação acerca do belo e do seu transitório lugar ao longo do progresso histórico: “esta é na verdade uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo é sempre, inevitavelmente, de dupla composição, [...] um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muitíssimo difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão”²².

Encontrando-se o pensamento baudelairiano na precisa interceção do poético com o crítico, o carácter exploratório dos seus textos assume a faceta de transitoriedade, característica que se estende à figura de Baudelaire enquanto, ele próprio, poeta transitório – uma transição que parte do romantismo e se dirige a um lugar desconhecido, mas sobejamente almejado - tão fugazmente estabelecido quanto prontamente ultrapassado. É esta transitoriedade que permite ao autor uma perspetiva diferente, desalojada da tradicionalidade e imersão na modernidade despontante. É por este mesmo motivo que um dos traços fundamentais é a crítica de Baudelaire à ideia da especialização da arte ao seu domínio, ao seu horizonte de aplicabilidade e materialidade. Descorando as fortes barreiras estéticas da tradicionalidade, afirma a

²²Baudelaire, Charles, “O Pintor da Vida Moderna”, in *A Invenção da Modernidade*, (Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2006), 281.

necessidade de cada arte buscar noutra forma artística novos usos, instrumentos e matérias que permitam a inovação da expressão típica do seu modo executório - uma visão que articula o progresso material com a decadência espiritual do sujeito e da sociedade que, segundo ele, se compõe – um desencantamento face à realidade. É nesta dialética que se funda a modernidade estética, que assim também se revela uma modernidade industrial e tecnológica. Diz-nos a este propósito Walter Benjamin que “a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo”²³. As inovações técnicas fizeram surgir determinados mecanismos cuja operacionalidade faz despontar de um único gesto uma multiplicidade de outros momentos complexos, desencadeando uma nova arte que, segundo Benjamin, e seguindo nós nesta ocasião os seus passos, “deve ser descrita como a segunda tentativa da arte se entender com a técnica. [posto que a] Primeira foi a do realismo”²⁴.

Sendo a modernidade, seguindo à letra as palavras de Baudelaire, “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”²⁵, nada há de mais certo do que atentar na “moda” que impera por tais fugidios séculos, no sentido de chegar ao ideal estético vigente.

Esta é um dos principais objetos baudelairianos de reflexão, a qual o mesmo associa ao carácter transitório dos tempos efémeros – a moda será a categoria que mediará a relação entre o panorama estético e o ético - a efemeridade, isto é, se assim podermos dizer, a fugaz novidade, passa a constituir-se enquanto valor positivo, pilar a sustentar, posto que é desse solo que brota e se propicia a mudança e a renovação contínua.

A pesquisa do novo e ímpeto de o instaurar é tema tão recorrente quanto fundamental, da modernidade ao Modernismo tardio, mas já também Baudelaire assumia o seu decadentismo como movimento que progride em direção ao novo, ao estabelecimento da autonomia da arte e à crítica da sua concepção mimética. Ainda assim, o ponto central e renovador localiza-se na reestruturação da imediata relação do belo ao bem – é a subversão desta concepção clássica que enaltece o grotesco e evidencia o quotidiano (o banal e o insólito urbano) como forma potenciadora de novo significando estético. Para Baudelaire, “o belo é sempre extravagante”²⁶, “o belo não é mais a promessa da felicidade”²⁷. Esta transmutação da importância do belo e do

²³Benjamin, Walter, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in *A Modernidade*, (Lisboa, Assírio&Alvim, 2006), 127.

²⁴Benjamin, Walter, “Parque Central”, Fragmento [6], in *A Modernidade*, 155.

²⁵Baudelaire, Charles, “Salão de 1859”, in *A Invenção da Modernidade*, 290.

²⁶Baudelaire, Charles, “Exposição Universal – 1855 – Belas-Artes”, in *A Invenção da Modernidade*, 52.

²⁷Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, in *A Invenção da Modernidade* 281.

seu lugar na esteticidade do mundo artístico é extremamente importante ao nível das repercussões extra-estéticas, posto que “a ideia que o homem faz do belo imprime-se em toda a sua apresentação, amarrota-lhe ou entesa-lhe a roupa, arredonda-lhe ou alinha-lhe o gesto, e até, com o tempo, entranha-se subtilmente nas feições do rosto. O homem acaba por se parecer com o que gostava de ser”²⁸. É por este mesmo motivo que Baudelaire enceta um novo modo, um moderno modo, de “ser-se” e “fazer-se” poeta – o dobrar de si, e tornar-se a si próprio um outro - a chamada “dupla natureza” do poeta, que o torna capaz de um distanciamento específico possibilitador de uma renovada avaliação da circunstância de carga estética que a mesma consigo acarreta. A capacidade efetuar o corte com o humanismo romântico, executando a subtiliza de conseguir extrair o belo até do mal, melhor: sobretudo do mal.

No sentido de coadunar nos seus textos a perfeita representação da sociedade moderna e das suas dinâmicas internas, Baudelaire figura no *Dandy* e no *Flâneur* a estrutura constituinte e originária do moderno *Spleen* – o tédio existencial, a melancolia do declínio: fonte inspiracional do decadentismo e sintoma da decadência.

A figura do Dandy surge como o verdadeiro paradigma finissecular, cuja representação se coaduna com o intuito particular de corresponder ao estado mental da sociedade *fin-de-siècle* em decadência. “O *dandysmo*”, reitera Baudelaire, “é uma instituição vaga, tão extravagante como o duelo; [...] situada além das leis, possui leis rigorosas a que estão estritamente submetidos todos os seus súbditos”²⁹. Posto que “o *dandysmo* aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia só parcialmente está vacilante e aviltada”³⁰, a figura do Dandy, para além de marca indelével da modernidade em declínio, um cunho característico e (a um determinado nível) satírico, vem retornar o lugar do herói enquanto instituição literária da modernidade, apresentando assim o Dandy como o próprio herói da vida moderna. Apesar de elementos indispensáveis à constituição da “*dandycidade*” aristocrática do espírito Dandy, o dinheiro, o ócio e o aprumo não são o essencial a reter - “o *dandysmo* é o clarão de heroísmo nas decadências [...] O *dandysmo* é o sol poente”³¹ - o que realmente está aqui em causa na constituição do Dandy é o fenómeno da insaciabilidade do sujeito moderno cosmopolita que se encontra marcada pela sede de outrem, pela avidez da diferença de si em articulação com a potencialização da sua subjetividade individual. Desta mesma insaciabilidade sofre o Flâneur, o frequentador das boulevards (montra expositiva da

²⁸Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 280.

²⁹Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 303.

³⁰Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 305.

³¹Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 305.

dinâmica burguesa), o caminhante errante que, no seu característico dandysmo, se demonstra espectador e detetive dos costumes e morais burguesas em vigor na aristocracia vigente. O Flâneur é o frequentador da multidão, atento espectador do frenesim moderno que é o rastro da passagem de outrem, buscando-se a si na multiplicidade movente, procurando a individual subjetividade na multiplicidade tumultuosa que enche as ruas de um ensurdecido burburinho. Só submerso em multidão se vê em casa o Flâneur, posto que para este “observador apaixonado, escolher domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte”³².

Então qual seria o traço primordial a estas duas figuras da modernidade, segundo Baudelaire? A resposta é certa: “é, antes de mais, a necessidade ardente de criar uma originalidade, necessidade essa contida dentro dos limites exteriores das conveniências. [...] é o prazer de causar admiração e satisfação orgulhosa de nunca se admirar”³³.

É desta mesma forma que conseguimos conceber o heroísmo moderno de Baudelaire como elemento necessário à caracterização do *Spleen* e da sua singular razão de ser – o Dandy e o Flâneur, sendo explícitos sinais sintomáticos da alienação emergente do triunfo capitalista que pairava sobre a cidade e a sua vivência interna, revestem-se, por outro lado, da armadura necessária à contrarresposta encetada – a alienação de si, o tédio vital como fermento decisivo da insurgência do sujeito para além de uma sociedade açambarcadora. A chave para a resolução desta dialética reside na consideração do “spleen como dique contra o pessimismo”³⁴, como forma de libertação face à visão trágica e fatalista da corrente decadente, fazendo surgir nesta possibilidade o espaço à criação da novidade.

2.2. Segunda Categoria – “Novidade”

O “novo” e a “novidade” surgem como categorias fundamentais à arte moderna. A novidade torna-se uma categoria do Modernismo devido, essencialmente, a uma circunstância de contraste. Face a uma sociedade de teor maioritariamente tradicionalista, aquilo que nela desponta que não siga os comuns modos de ser e a estrutura razoável pré-estipulada, afigura-se um rasgo irreparável, uma necessária afronta à tradição estética, estando assim intimamente

³²Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 287.

³³Baudelaire, “O Pintor da Vida Moderna”, 304.

³⁴Benjamin, Walter, “Parque Central”, Fragmento [1], in *A Modernidade*, 151.

ligada esta noção, num primeiro e rudimentar panorama, à renovação dos processos artísticos seguindo a via da *rutura face* à tradição.

A novidade que envolve a produção artística modernista é mais do que uma simples renovação estética, é sinal de dilaceração, rompimento com temas, motivos, técnicas e processos artísticos que até então vigoravam, e das quais mais à frente daremos exemplos inequívocos. O facto é que, a novidade, enquanto categoria estética (e não só) tinha sido proclamada pelos modernos desde os primórdios da sua progressão, contudo, apesar das reviravoltas do panorama estético e sociológico, a sua efetivação não foi por completo conseguida, havendo apenas como exemplos determinados casos isolados, mas não menos audazes. Aquilo a que aqui nos referimos como o novo, o surgimento da novidade, não é a simples atualização súbita de um determinado estado de coisas, ou de modos de efetivação artística, mas sim uma revolução total de um horizonte cuja amplitude máxima não reconhece sequer a tradição imposta como elemento do seu passado. O “novo”, é um presente cuja intempestividade não reconhece traços de si no passado próximo, buscando justamente uma autonomia, um destacamento completo desta mesma temporalidade.

É na senda de Baudelaire que passamos à categoria do novo, e fazemo-lo a partir da palavra de um outro poeta maldito – Rimbaud - aquele que via em Baudelaire: “o primeiro visionário, rei dos poetas, um verdadeiro Deus”, e cuja “forma nele tão enaltecida é mesquinha: as invenções do desconhecido pedem novas formas”³⁵.

O “novo” e a “novidade” são dois conceitos que aparecem de forma imperativa no texto de Rimbaud em que aqui nos debruçamos. Quando não explicitamente expressas, tais noções nunca se perdem de vista, revestindo todo o conteúdo textual. Para Rimbaud, o “ser-se moderno” encontra-se intimamente ligado ao “ser-se visionário”, ao fazer-se poeta da novidade, pela recusa abrupta do antigo. A novidade que o Modernismo exige, e que aqui é proclamada por Rimbaud, diz respeito às potencialidades formais da produção artística, não pelo descorar do conteúdo, mas segundo a paradoxal concomitância da subversão e potencialização do mesmo através da efetivação formal. Tal empreendimento exige por parte do sujeito criador uma total re-compreensão da individualidade criadora, cumprindo-se aqui a necessidade do projeto Baudelaireano da subjetividade estilhaçada do Flâneur. “Se os velhos imbecis não tivessem encontrado o significado falso do Eu”, insurge-se Rimbaud contra a perspetiva moderna da subjetividade humana, hegemónica e totalizante, fundada no cogito cartesiano,

³⁵Rimbaud, Arthur, *Cartas Visionárias*, (Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2020), 15.

“não teríamos que varrer esses milhões de esqueletos que desde um tempo infinito acumularam produtos da sua inteligência tacanha, clamando-se autores!”³⁶.

O “ser-se visionário” afirmado por Rimbaud consiste nesta tentativa de deslocar o sujeito criador de uma perspetiva clássica, “genial”, segundo uma dedicação total à multiplicidade mundana, permitindo que a mesma reverbere a permanente mudança através do processo racional da duplicação de si Baudelairiana, o “fingimento poético” de Fernando Pessoa, ou o “fazer-se visionário” de Rimbaud: “Eu digo que é preciso ser visionário, fazer-se visionário. O Poeta faz-se visionário por um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos”³⁷. Só assim é possível alcançar o inaudito e fundar a novidade na transitividade do presente, visto que, para que isto fosse possível, o sujeito criador de novidade “cultivou sua alma, já rica, mais do que a de qualquer outro! Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as vê! Que ele se arrebente no seu sobressalto pelas coisas inauditas e inomináveis: virão outros trabalhadores horríveis; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu”³⁸. É desta forma que “a poesia não ritmará mais a ação; ela estará na frente”³⁹.

Tratamos aqui, então, de uma forma radicalizada do “novo”, posto que a oposição da sua emergência se estende à conceção estética tradicional e não apenas determinados estilos, artistas ou princípios operativos, como foi exemplo a posição romântica face aos antigos na querela que mais atrás referíamos.

Tal iniciativa estabelece-se em dois momentos, cuja viragem do século segmenta de forma oportuna. Um primeiro momento da novidade enquanto rutura, podemos localizar no fenómeno literário intrinsecamente ligado ao decadentismo, onde o novo reverbera sob forma literária de crítica aos costumes e ao modo como a singularidade subjetiva seria vivida e adorada. Por sua vez, o segundo momento já remonta a um processo de emancipação económico-social, mas que apenas a partir dos inícios do século XX se estabelece de forma preponderante, assumindo-se como intuito fundamental das neo-vanguardas, envolvendo nomes como Marcel Duchamp e Andy Warhol. Neste último, a nova forma de conceptualizar e produzir o objeto artístico surge como forma de incursão beligerante face ao mercado e ao consumismo devastador da sociabilidade humana. O fator comum a estes dois momentos é o primordial intuito de operar a

³⁶Rimbaud, *Cartas Visionárias*, 9.

³⁷Rimbaud, *Cartas Visionárias*, 10.

³⁸Rimbaud, *Cartas Visionárias*, 13.

³⁹Rimbaud, *Cartas Visionárias*, 13.

rutura com o passado histórico bem próximo, vontade que recorre à transformação dos processos e dos meios artísticos, cuja principal consequência se revela a consequente transformação dos sistemas artísticos de representação.

O conceito de “novo” e a forma como o mesmo se funda no Modernismo, contrariando aqui a tese de Adorno, não é “geral” ou “inespecífico”, em oposição, ele dirige-se predominantemente a um intuito bem específico - o da rutura - contudo, as suas consequências é que são múltiplas e a sua aplicabilidade abrangente. Não é a moda que funda a novidade. O novo não será, como Adorno defende, uma necessidade histórica de atualização constante, mas sim aquilo que se destaca, apesar de momentaneamente, dessa mesma moda, e cujo ao intuito subjaz uma vontade díspar da corrente normal da produção e consideração habitual. Muito para além da “mancha cega, vazio como o *isso*”⁴⁰, o anseio do novo espelha uma necessidade dos tempos e da atitude autoconsciente que se vê implicada nos mesmos. A novidade de forma alguma se estrutura como refúgio do antigo, é ela mesma a perpétua quebra com o mesmo. Por vezes até, de forma violenta, a determinada “Violência do novo”⁴¹, cuja incursão da experimentação figura da melhor forma, modificando tanto a estrutura formal da arte Modernista quanto as categorias que até então vigoravam no mundo Moderno. “O *gestus experimental*”, sugere Adorno, seria o “termo que designa os procedimentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório”⁴², plataforma pela qual o sujeito se lança à criação segundo meios e processos que deixam parcialmente obscuro o resultado da sua concretização. A tecnologia e a sua progressão vieram potencializar este *gestus experimental*, visto que ampliou a possibilidade pragmática do Humano, expandindo o horizonte das possibilidades artísticas e da sua respetiva significação – intuito estritamente ligado à necessidade de ir ao extremo artístico pela amplitude da possibilidade tecnológica.

2.3. Terceira categoria – “Cidade-Máquina”

O progresso do Modernismo e a difusão e proliferação dos seus movimentos artísticos característicos deve-se sobretudo à tensão fundada entre a vivência individual do sujeito e a complexidade social da constituição da cidade moderna. O espírito individualista típico do sujeito moderno, bem como a sua racionalidade e consciência moral, choca com a engajada generalização da mecanização na sociedade. Tal choque desponta a transformação no modo

⁴⁰Adorno, *Teoria Estética*, 40.

⁴¹Adorno, *Teoria Estética*, 45.

⁴²Adorno, *Teoria Estética*, 45.

como tal sujeito racionalizava e concebia a sociedade e o seu próprio lugar na mesma. Para além de afrontar a sua vida com a presença enigmática da alteridade alheia, o sujeito moderno é pressionado em direção ao mundo maquinal, congregando-se assim na historicidade a máquina produtora e o sujeito livre, conjuntura própria do conflito inerente à sociedade moderna.

Este novo mundo, revolto no frenesim da “cidade-máquina”, apesar de gerar a unanime estupefação, apresenta-se fragmentado, a mesma fragmentação que mina a subjetividade pós-iluminista. Raymond Williams aposta mesmo, em *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*, numa bipartição do Modernismo segundo a caracterização da sua inscrição na cultura e nos usos da grande metrópole. Segundo o autor, os primeiros modernistas sediam-se maioritariamente no seio da vida urbana, mantendo uma subsistência sólida no meio burguês (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). Por sua vez, os autores do segundo modernismo já se destacam pelo desenraizamento originário, por uma alienação que vai de si ao mundo, pouco preocupados com o heroísmo moderno, estando assim agrilhoados à náusea existencial e à alienação (Eliot, Almada, Kafka, Joyce).

A cidade industrializada torna-se um fecundo laboratório social/artístico, onde o sujeito compõe progressivamente a sua personalidade atual, o seu “modo-de-ser-modernista”, a par da progressiva autonomização e progressão de inauditos géneros e práticas literárias, que o estilhaça, revolta e promove uma renovada forma de olhar para a sociedade e para o artista, uma outra forma de valorizar a cultura e as suas manifestações. Na moderna cidade industrializada a personalidade individual reverbera toda a matriz atual de um mundo submerso em tendências tão inauditas quanto conflitantes, produzindo-se a si na sua relação com um mundo avassalador e em mudança. O indivíduo que carrega em si este subversivo fardo, vê-se assim impelido à expressão, fazendo vazar de si, e segundo os seus meios e modos materiais de efetivação, a dificuldade de se dizer.

A máquina tornou-se objeto do quotidiano e da convivência, bem como tema de divulgação, comunicação e publicidade, evidenciando, segundo a utilidade industrial, o fortalecimento do seu lugar na sociedade moderna. Os mecanismos maquinais eram vistos e concebidos segundo os seus respetivos processos utilitários, convergindo o esquema autossuficiente da maquinal ação com os ímpetos e desejos humanos de produção. A cidade e a sociabilidade humana encontravam-se assim numa progressiva fase de contaminação maquinal, organizando-se e estruturando-se a partir do modo como era planeada a operacionalidade da maquinaria.

Na arte, a figuração da cidade pelos expressionistas não dispensa a inserção da máquina neste seu panorama. A grande cidade já se não via livre do movimento maquinal. A figuração pictórica da cidade moderna deixa indelével a extrema transmutação da paisagem e o movimento frenético das formas e figuras que a atravessam, dos Homens e das máquinas que a trespassam.

O futurismo assume, numa primeira fase, a efetivação do elo de ligação entre a produção artística e a inserção da mesma no ambiente citadino moderno, fazendo-a entoar a insurgente crítica social a partir da inusitada manifestação das capacidades artísticas dos novos materiais e tecnologias. Tal empreendimento foi acentuado e consolidado pelo movimento Dada, cujo feito mais sublime da sua jornada terá sido o de delinear no seu processo de transmutação da morfologia artística (tema que mais à frente será tratado) a crise morfológica da arte moderna, que numa primeira fase se assumia pela performatividade futurista e que, numa fase posterior, assumia nas máquinas celibatárias dadaístas o seu expoente máximo.

Compreendidas, por Michael Carrouges⁴³, como máquinas cujo propósito seria inexistente e, portanto, estando desligadas da sua própria utilidade, demonstravam um paradoxo improvável de alguma vez surgir – a maquinaria cujo fundamento da existência seria a utilidade pela maximização da produção, encontrava agora a possibilidade de se constituir bibelô. Vazias de estruturação mecânica e utilidade prática – peças agrupadas num estranho acaso sem propósito efetivo algum. Carrouges tomou como ponto de apoio à conceptualização deste seu esquema a obra *The Large Glass* de Marcel Duchamp, cuja lógica inerente à constituição e disposição dos elementos figurativos não subjaz necessariamente utilidade alguma, apenas uma complexa e inútil improbabilidade mecanicamente organizada. Começa-se assim a compreender a verdadeira amplitude da transformação operada aquando da crise morfológica da arte moderna.

Surgindo como membro fundamental do movimento Dadaísmo de Berlim, ao lado de Hugo Ball e Raoul Hausmann, entre outros, encontramos George Grosz, cuja produção artística nos interessa, em específico, neste momento. Tanto a sua obra quanto a vida pessoal se encontram divididas em duas fases distintas. Nascido em Berlim, foi nessa mesma cidade que constituiu o início da sua vida pessoal e artística, decidindo, posteriormente, emigrar para solo americano, deixando Berlim em direção aos estados unidos da América poucas semanas antes de Hitler

⁴³Pires, Edmundo Balsemão, “Formas tecnológicas e formas da comunicação nos artefactos e nos *media*”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol.29, nº58 (2020), 368-369.

ascender ao poder. É em Berlim que Grosz se começa a constituir enquanto membro inventivo e criativo do movimento Dadaísta, assumindo uma posição insurgente e crítica face à realidade vivida no período correspondente à primeira guerra mundial. Já aquando da sua intencional mudança de continente ocorre a mudança do seu paradigma artístico – Grosz desvanece o compromisso político da sua produção artística, focando-se antes na elaboração da mesma tendo em vista a forma internacional da arte moderna abstrata, que emergia fecunda e dominante na cultura e democracia liberal do pós-guerra.

Debrucemo-nos então na primeira fase de produção artística de George Grosz, pois é nesta que surge a principal fase de representação pictórica da cidade moderna e da transmutação dos valores e da sociabilidade que lhe são correspondentes. Grosz foi um dos principais difusores da uma transferência do modo próprio de produção dadaísta para panoramas cujo plano fundamental surgiria enquanto evento político. Durante a primeira guerra mundial explodiam os seus *happenings* estrategicamente delineados, numa tentativa de inserir na arte uma potencialidade revolucionária de eminente prática política e de insurgência contra as instituições sociais.

Nas suas pinturas, Grosz retratou a metamorfose da racionalidade e da moralidade moderna, figurando a progressiva automatização do Homem pelo isolamento, pelo anonimato e segundo seu desaparecimento na massa-movente que é a multidão imensa da paisagem urbana. As imagens de Grosz retratam em cores vívidas o embolar de carne e metal que se afigurava a cidade e a vivência urbana - progressivo definhamento da carne engolida pela máquina e pela guerra. Enquanto total conhecedor do poder expropriante da industrialização, a produção artística de Grosz intenta a refletir e expressar a nova familiaridade do local citadino, devotando-se à captura pictórica da moderna codificação da cidade efusiva. Nas suas produções pictóricas, o quotidiano dos transtornados pela guerra intercedeva-se com o trabalho febril do proletariado industrial e as passeatas dos senhores da guerra⁴⁴. A cidade preenchida de betão e desesperada multidão⁴⁵ era retratada em tons de sangue e putrefação, da azafama dos mortos vivos⁴⁶, enquanto eclodia auto-quiricamente ao som das máquinas industriais e dos relâmpagos elétricos que as avivavam⁴⁷.

⁴⁴Grosz, George, *The Gray Day*, 1921.

⁴⁵Grosz, George, *The Funeral (Dedicated to Oskar Panizza)*, 1917-1918.

⁴⁶Grosz, George, *The City*, 1916-1917.

⁴⁷Grosz, George, *Explosion*, 1917.

Mas talvez a mais impressionante produção artística terá sido *The Middle-Class Philistine Heartfield Gone Wild (Mechanical Tatlin Sculpture)*, datada de 1920, cuja construção foi partilhada com John Heartfield. De forma imediata constatamos a escultura de um manequim negro, tendo apenas como membro a perna esquerda, que em torno do pescoço decapitado se acumulavam objetos mecânicos (um revolver, uma campainha) e metálicos (um garfo e uma faca). Em substituição da perna em falta encontrava-se um longo pé de candeeiro, no peito figurava a letra “C”, o número “27” e a insígnia da Ordem da Águia Negra (mais alta ordem de cavalaria do Reino da Prússia). Em lugar da cabeça reluziria uma lâmpada. Pende nas virilhas do manequim um par de dentaduras. A escultura figura o novo herói da guerra moderna, o soldado ferido que, regressando moribundo a casa, lhe é apetrechado o corpo com aço maquinal, surgindo desta falta de carne e preenchimento de metal o inaugurar do homem-máquina em forma corporal, aquele que já há tempos habitava a frenética cidade moderna. Nasce assim desta tragédia da mecanização moderna o ciborgue que viria a constituir a nova forma híbrida da identidade moderna, uma nova forma inter-media de ser.

2.4. Quarta categoria – “Revolução”

2.4.1 A vanguarda

“se a política é a arte do possível, o seu alcance deve agora, na era elétrica, incluir a programação e a modelação de todo o ambiente sensorial, como uma luminosa obra de arte”

Marshall McLuhan in *Astronauts of Inner-Space*, 18.

A vanguarda surge com o despertar para a complexidade que reside no indivíduo moderno e na expressão desta intrincada individualidade, visando, neste sentido, uma não-organicidade da produção artística que, convergindo em direção às inovações técnicas e mediológicas, ambiciona multiplicar as possibilidades de expressão do indivíduo produtor de sentido. De forma inicial, a vanguarda pode-nos surgir como forma de exponenciação ou, como alguns autores de forma talvez menos assertiva assim o definem, de “dramatização” de determinados elementos constitutivos da ideia de modernidade, tornando-os assim pedras-angulares de um determinado ethos revolucionário. O conceito de vanguarda teve a sua derivação de um âmbito imediatamente político-cultural, redirigido à primeira metade do século XIX, sendo posteriormente adotado para a categorização de determinados movimentos artísticos cuja ação desempenhava uma deliberada radicalização da inovação artística que se

fundava sobre a construção de uma visão utópica e progressista da sociedade vigente. O uso metafórico da expressão vanguarda revela já em si uma tendência para o radicalismo aguerrido, adotado por determinados polos da vida moderna, numa primeira fase ligados fundamentalmente a reformistas utópicos, anarquista e socialistas, comprometidos veementemente com o progresso e a reforma social segundo uma militância urgente e uma arte politicamente responsável. Calinescu estabelece, em *Five Faces of Modernity*, duas condições para a existência da vanguarda e para que a sua atividade faça sentido política, cultural e socialmente, sendo elas: “(1) a possibilidade de serem considerados, ou de se considerarem a si mesmos, enquanto avançados face ao seu tempo (isto obviamente não surge sem uma filosofia da história progressista e orientada); e (2) a ideia de que existe uma luta amarga a ser travada contra o inimigo que simboliza as forças da estagnação, a tirania do passado, as antigas formas e modos de pensar, que a tradição nos impõe como grilhões que nos impedem de seguir em frente” . A vanguarda não é modernidade, nem se restringe à mesma - surge enquanto forma radical relativa à ideia de modernidade, mas demarca-se desta: partindo dos seus elementos, fá-los eclodir, lançando-os sob solos nunca antes explorados e exponenciando-os até à irreconhecibilidade das suas zonas limítrofes. Requisita para si o sentimento de se encontrar defronte aos tempos vigentes, segundo uma projeção do seu lugar mais adiante, ajustando assim aos seus princípios base de ação a eminente tarefa da atualização constante em direção a um futuro a instalar e sedimentar - a responsabilidade de liderar a ofensiva que parte para mares futuros em busca de terra nova, inaudita. É por este mesmo motivo que entre vanguarda estética e vanguarda política os limites se afiguram ténues. Buscando as duas uma sociedade díspar, têm como forma de atuação meios de concretização desse intuito, por vezes, divergentes. A vanguarda pretende assim incentivar à reestruturação radical da cultura e da sociedade vigente, utilizando como plataformas de exponenciação o panorama das artes. Aquilo a que Rimbaud definiria como o ser-se “Visionário”, o fazer-se “Visionário”.

Já Peter Bürger, por motivos próprios, assume a ideia de que o projeto modernista se encontrou primordialmente associado à ideia de *avant-garde*, estando assim tanto direcionada quanto circunscrita temporalmente, isto é, circunscrita pelo cânone ditado temporalmente, no debate com os movimentos artísticos vigentes e passados, e investindo-se concomitantemente na ultrapassagem dessa mesma estipulação, reagindo ao passado instituído. A vanguarda insere-se na ultrapassagem da modernidade e, portanto, no Modernismo, como atitude estética, efetivada numa multiplicidade de movimentos artísticos, de consciente descontinuidade com o projeto moderno. Os movimentos vanguardistas podem-se delinear e caracterizar,

precisamente, pelo extremar de determinados pressupostos fundados pela modernidade, mas que, segundo a exponenciação, se constituem como peças eclósivas, desconstrutivas, da própria condição moderna. A arte vem a tornar-se plataforma crítica de si mesma, revelando a vanguardista tentativa de repensar, autocriticar e dilacerar o laço que conjuga a tradição e a convenção. A própria teoria da arte fundada na mimesis aristotélica encontra-se subjugada, culminando esta vontade na acentuação da abstração como forma de libertação da expressão, fundando-se nesta dialética uma sugestiva exponenciação da autoconsciência artística – uma tentativa constante de libertação do Homem e da sua condição castradora através do progresso da técnica de produção artística.

2.4.2 A arte moderna e o seu compromisso social

“Existem duas figuras na sociedade cujas palavras são menos importantes que os seus feitos: o político e o artista.”

Roland Barthes, *Ensaaios Críticos*, 181.

A arte e o progresso social são dois vetores que na vanguarda convergem imperativamente. A arte de vanguarda surge-nos ao serviço do progresso social, perspetivando-se assim num futuro utópico a preocupação inicial com o panorama político, posto que o seu surgimento inicial se deve às teorias sansimonistas e fourieristas.

Já Barthes, a partir do seu ensaísmo, redireciona a origem da vanguarda para o declínio social, afirmando que esta: “parece ser uma noção bastante recente, nascida no momento da história em que a burguesia surgiu a alguns dos seus escritores como uma força esteticamente retrógrada, que era preciso contestar”, e continua “é provável que a vanguarda nunca tenha sido para o artista senão um meio de resolver uma contradição histórica precisa: a de uma burguesia desmascarada, que já não podia aspirar ao seu universalismo original senão sob a forma de um protesto violento dirigido contra si mesma”⁴⁸. O vanguardismo é vivido pelo criador como forma de emancipação, liberação total da experiência criadora face ao esteticismo bacoco, posto que “uma experiência só criadora só pode ser radical se se declarar contra a estrutura real, isto é, política, da sociedade”⁴⁹.

Subjazem, contudo, a esta problemática, visões que põem em causa a lucidez desta relação vanguardista entre arte e sociedade, gerando assim leituras dúbias do fenómeno em

⁴⁸Barthes, Roland, *Ensaaios Críticos*, (Lisboa, Edições 70, 2009), 91.

⁴⁹Barthes, *Ensaaios Críticos*, 92.

causa. Como será possível reconstruir a evolução da arte e da literatura na sociedade burguesa? Qual o papel da arte e da literatura na reconstituição da sociedade burguesa? Se existe, então qual a função social da obra de arte?

Luckács e Adorno elaboram duas visões sobre a modernidade que tomam como ponto de referência a vanguarda, estabelecendo a problemática da possibilidade da função social da arte como cerne da análise. O primeiro articula o modelo dialético hegeliano sobre a sociedade burguesa com a visão marxista sobre a construção da história, redirecionando a evolução literária para o campo do sintoma correspondente à decadência da sociedade burguesa (operando neste sistema a distinção da arte de massas relativamente à arte intelectual, exaltando a segunda forma em detrimento da primeira). Por sua vez, Adorno idealiza a nova arte como forma manifesta do incremento da racionalidade na sociedade vigente, destacando o controlo do Homem sobre a sua própria arte. Dissocia o conteúdo social objetivo da obra de arte da sua fundamentação social – opõe-se assim a obra e o seu efeito, a partir de uma reelaboração da noção de “função”, na sua *Teoria Estética*, assimilando-o enquanto categoria descritiva neutral, não tendo nada que ver com as supostas finalidades específicas que são artificialmente impostas ao objeto artístico, sendo o seu efeito apenas um solo superficial das mesmas.

Já apresentando uma outra perspetiva surge Renato Poggioli que, em *The Teory of the Avant-Gard*⁵⁰, releva a necessidade de criar barreiras circunscritas entre vanguarda estética e vanguarda política, articulando-as, contudo, com a progressiva convergência destas duas movimentações. Poggioli não deixa, apesar disso, de reafirmar o distanciamento entre estes dois vetores, encontrando--o na operacionalidade pela qual cada um se edifica, particularidade que Compagnon elucida, estabelecendo que “dessas duas vanguardas [política e estética] uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá”⁵¹. O facto é que, a convergência de que falava Poggioli acentuou-se de maneira inimaginável, ao ponto de, com a emergência da abrupta industrialização e modernização, a arte começar a ser compreendida como vetor fundamental à compreensão da estrutura social e artística que se vai formando e oscilando.

Peter Bürger sustenta esta importância, realçando a possibilidade de “transformar os movimentos de vanguarda no eixo de uma teoria da arte na sociedade burguesa desenvolvida”⁵². A quebra que a vanguarda opera com a ideia de arte enquanto instituição, apenas se revela na

⁵⁰Poggioli, Renato, *The Teory of the Avant-Gard*, (Cambridge, Harvard University Press, 1968), 10

⁵¹Compagnon, Antoine, *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, (Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999), 41

⁵²Bürger, Peter, *Teoria da Vanguarda*, (Lisboa, Vega, 1993),17.

tensão que a mesma criou em seio sociocultural. Esta recusa apenas se efetivou devido às condições materiais, mediológicas, que a tecnologização da sociedade impôs. Os primórdios da era da técnica e da tecnologização vieram trazer ao ímpeto da revolução social novos modos de operacionalidade, permitindo à respetiva amplitude reacionária dotar-se de novas e alargadas ambições. Da arte mimética passa-se progressivamente à arte revolucionária, de forte teor abstrato, pois: “é a revolução abrangente que cria a arte revolucionária, não o inverso: não pode haver revolução política sem revolução social, revolução social sem revolução moral e, na verdade, revolução moral sem uma revolução na arte”⁵³.

A revolução social busca tanto a alteração da constituição formal da sociedade, quanto almeja a transformação do seu conteúdo individual - só esta duplicidade possibilita a transmutação necessária à alteração dos valores e das concepções correntes e inerentes à própria sociedade. A arte revolucionária não deriva somente de doutrinas radicais ou revolucionárias, resulta também da vontade revolucionária e da sua aplicabilidade, da conversão da vitalidade revolucionária em ação revolutiva que parte do interior da sociabilidade para o alterar progressivamente, criando brechas e fissuras por onde brotará e derramará nova vida.

A arte e a praxis vital convergem, assemelhando-se a primeira a um fenómeno catártico, a “uma vacina destinada a inocular um pouco de subjectividade, um pouco de liberdade sob a crosta dos valores burgueses”⁵⁴. Compreender a vanguarda e a sua inovação é também compreender e reconhecer determinadas concepções e categorias, tanto artísticas quanto sociais, das quais se revestiu o Modernismo, categorias que não seriam possíveis de serem reconhecidas segundo sistemas artísticos anteriores: *Decadência*, *Novidade*, *Cidade-máquina*, *Revolução*, *Chocante* e *Ruído*. A sensibilidade moderna pode ser claramente evidenciada pela análise do criticismo emergente. Na aproximação moderna dos horizontes da literatura e da criação literária, o criticismo literário surge com análises des-romantizadas, des-genealizadas da literatura e da criação literária, buscando a razão de ser da inovação na produção intelectual e material do artista e da obra em questão. O trabalho do artista, confessa-nos Bruno Munari, passa a ser o de “ajudar o seu companheiro a desenvolver a sua compreensão do mundo em que vivemos”⁵⁵, e isso nada mais é do que um propósito que depende fundamentalmente da

⁵³Barthes, *Ensaio Crítico*, 182.

⁵⁴Barthes, *Ensaio Crítico*, 92.

⁵⁵Bruno Munari, “Programmed Art” in *Astronauts of Inner-Space. An international Collection of Avant-Gard Activity*, (San Francisco, Stolen Paper Review Editions, 1966), 12.

incessante busca pelo uso da linguagem a um nível específico, como meio comunicativo e a sua clarificação – o apurar da sua significação.

O meio artístico modernista, estruturado fragmentariamente pelas ofensivas vanguardistas, aumentou os seus próprios horizontes de aplicabilidade e execução, posto que até então o mesmo estava apenas direcionado de acordo com o estilo da época, sendo toda a transgressão do mesmo já antes pensada nas zonas limítrofes da sua própria possibilidade.

Não sendo o Modernismo um estilo artístico, e sim um movimento agregador de diversificadas manifestações artísticas congregadas por um sentimento próprio de inovação, é deste modo terreno fértil à manipulação e proliferação do meio artístico. Isto porque, “enquanto um estilo domina, a categoria de meio artístico é opaca porque na realidade só se dá como algo especial. Um rasgo característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste, precisamente em não terem elaborado nenhum estilo; não há um estilo dadaísta, nem um estilo surrealista. Na verdade, estes movimentos acabaram com a possibilidade de um estilo da época, ao converterem em princípio a disponibilidade dos meios artísticos das épocas passadas”⁵⁶. Necessariamente, a crítica estética passa a voltar-se para os meios estilísticos pelo qual se realiza a arte, dependendo estes últimos das variações histórico-tecnológicas. Podemos assim compreender que apenas as vanguardas trazem a possibilidade de compreender o meio artístico na sua amplitude geral, posto que, ao invés de o circunscrever a um modelo estilístico, o considera na sua própria singularidade, na potencialidade que em si reside, na novidade que do mesmo pode advir.

2.5. Quinta categoria – “Chocante”

Na modernidade iluminista e no Modernismo subsistem duas formas dispares de encarar a codificação da dimensão estética e a conceptualização do Belo. Enquanto a modernidade iluminista se sustenta pela conceção ontológica do Belo como vetor central da produção artística, bem como no Homem enquanto pilar sustentador da sociedade e da sociabilidade, o Modernismo estabelece, antagonicamente, o Homem em paredes-meias com os seus próprios limites, nascendo da arte a possibilidade do trans/meta-humano e, portanto, o possibilitar da quebra do pilar sustentador da sociedade. A arte passa assim a descartar o Belo enquanto vetor

⁵⁶Bürger, *Teoria da Vanguarda*, 47.

essencial, mas a utilizá-lo como alvo de arremesso, agitando e inquietando pela provocação e pelo choque do senso comum e dos valores clássicos.

O Modernismo reserva em si uma génese evidentemente formal: busca na tensão da estrutura formal da arte o seu próprio elemento de progressão, cuja fundamental consequência se revela o abrupto afastamento da composição artista fundada na teoria mimética. As transgressões morfológicas do objeto artístico vêm consolidar a liberdade criativa inerente à unidade orgânica do objeto-arte. A extravagante reforma do ideal representativo na arte moderna expõe, através de objetos transmorfo, pictóricos ou escultórios, processos técnicos e tecnológicos de enfatizar e salientar a complexidade material subjacente à sobreposição de formas e matérias morfológicas, agregando num único espaço-objeto a imagem orgânica e o produto industrial – como são exemplo os *ready-made* dadaístas.

O chocante da arte moderna vem demonstrar os limites da humanidade e deve assim ser compreendido como lugar ideal de manifestação e expressão da crise morfologia e representacional levada a cabo pelo Modernismo. A inserção do choque e do chocante na arte moderna não é mais nem menos do que uma abrupta e clara denúncia das peripécias modernas. É exemplo desta demanda o projeto futurista.

O futurismo foi um dos mais importantes movimentos de vanguarda na busca pela glorificação e denuncia estética dos tempos vividos. Para isso, e enquanto movimento artístico, recorre à capacidade tecnológica das vanguardas artísticas e envereda pela interdisciplinaridade de linguagens. Subjazem ao movimento futurista três fatores indispensáveis que contribuíram para a inovação, a saber: 1) uma linguagem que segue um livre fluxo de expressão, cuja espontaneidade do dito expressa de forma inequívoca a velocidade e simultaneidade das produções maquinais; 2) a sinestesia maquinal que é expressa a partir dos mais diversos meios artísticos, causando no espectador estímulos diversos e açambarcadores; 3) a experimentação pictórica e escultória pela combinação de novos materiais, com o intuito fundamental de unir num só elemento material o movimento e a força da era mecânica.

O texto futurista era explorado pela forma do manifesto, e a sua estrutura conjugava a poética e a prosa, exigindo uma sinestesia e uma complexidade visual só passível de ser compreendida pela apreciação da página impressa, por completo, enquanto um todo. Rapidamente avança o Futurismo do manifesto escrito à performance declamada e atuada de ideias, projetos, sátiras e provocações sociais e estéticas, devendo esta ser mesmo ser compreendida como forma primeira de transmutação da morfologia artística através do

“choque”. A performance era para os futuristas, em pleno século XX, a sua forma autónoma de expressão artística. Era utilizada como meio de transposição das barreiras e limites instaurados pelos géneros. Sobrepondo-se a estes, as variadas performances futuristas apostavam táticas provocatórias, coerentes ou não, lógicas ou caóticas, sob forma, por vezes, de manifesto público.

A performance proporcionava uma capacidade incisiva dos performers no público espectador, dando “aos seus praticantes a liberdade de serem, ao mesmo tempo, «criadores», implantando um novo tipo de teatro artístico, e «objetos de arte», uma vez que não faziam nenhuma separação entre a sua arte como poetas, pintores ou performers”⁵⁷. Na mesma senda se estrutura o teatro futurista – teatro-síntese – enquanto tentativa de tornar breve a performance – onde o intuito futurista consistia em, deliberadamente, encurtar a encenação para que nela soasse apenas uma única ideia contida num único ato, como é exemplo o *ato negativo* de Bruno Corra e Emilio Settimelli. Algumas sínteses podiam até ser descritas enquanto peças-imagem, visto que se resumiam à breve reprodução de uma situação transitória: passagem de um cão, queda de uma criança, etc.

Toda a performance surgia com o intuito fundamental que seria comum à produção artística do pós-guerra vanguardista: o desdém face ao estado da arte como era imposta até então, isto é, como mera moeda de cambio mercantil, cuja função, por este mesmo motivo, se resumiria à simples comercialização. Jovens artistas renovavam as indagações acerca do objeto artístico e dilaceravam as instituições artísticas com o seu desprezo e uma aguerrida afronta, redefinindo, segundo as suas próprias preces, os pressupostos, o sentido e a função da arte. As galerias passaram assim a serem consideradas como mero meio de apoio ao consumismo e ao mercantilismo, passando-se, desta forma, a realizar a comunicação artística por meios subalternos aos tradicionais e academizados, enveredando-se pela produção de arte conceptual como forma de evasão ao motivo comercial da obra.

A arte que visa chocar tem como objeto fundamental o comentário social e o acordar de mentes e corpos adormecidos, valendo-se e enaltecendo, concomitantemente, a crise morfológica da arte que marcava indelevelmente a sociedade e o paradigma estético, segundo a transformação do objeto artístico pela inserção da maquinaria e a aplicação de nova tecnologia.

⁵⁷Goldberg, Roselee, *A arte da performance: do futurismo ao presente*, (Lisboa, Orfeu Negro, 2007), 20.

O corpo-performance no manifesto futurista e as máquinas celibatárias de Duchamp são dois vetores do processo metamórfico que levou a cabo a evidência da crise da representação na arte moderna. O choque morfológico emergente na sociedade moderna é expresso pelo transmorfo, como forma de potenciar as oportunidades comunicativas inerentes a um determinado objeto feito arte. A ausência de propósito e utilidade, do objeto artístico faz com que a sua materialidade conceba a possibilidade de preencher qualquer estado real das coisas, posto que esta abertura está já induzida na sua constituição formal e no modo como o mesmo foi concebido – pelo acaso. Nesta perspetiva, a obra de Duchamp harmoniza de forma explícita a ausência de utilidade e o acaso como formas constitutivas do objeto artístico, encontrando-se o nexos intencional desfeito pela introdução da aleatoriedade no processo de sobreposição de materiais para a constituição morfológica do objeto.

Surgindo desta intrincada conjuntura fornecida pelo futurismo, trona-se o surrealismo na peça fundamental à continuação e solidificação ao projeto transmórfico e chocante do movimento futurista. A peça primeira terá sido o *Manifesto Surrealista*, de André Breton, em 1924, apelando a uma sensibilidade totalmente inaudita. Este manifesto marca o declínio dos manifestos futuristas e a difusão de novas formas interventivas. No que toca à performatividade chocante, os *happenings* surrealistas, que se instauraram por todo o mundo, vigoravam como expoente máximo da quebra catastrófica com a conveniência social, e abriram novos caminhos à possibilidade do chocante.

2.6. Sexta categoria – “Ruído”

O Ruído é familiar à vida moderna, sussurra ao ouvido de cada vivente o evocar do próprio da vida quotidiana. Para além de elemento característico da sociabilidade da vida moderna, o Ruído foi explorado segundo um vetor estético, revelando assim a amplitude teórica que o mesmo agrega enquanto categoria Modernista.

A importância do Ruído e a sua aplicabilidade estética origina do futurismo, onde, de maneira conceptual ou mesmo formal, é adaptado e assimilado enquanto elemento estético de perfusão. Luigi Russolo, pintor e compositor italiano que, ao lado de Filippo Marinetti, possibilitou a proliferação do movimento futurista, começa por explorar a potencialidade do ruído, inserindo-o no horizonte musical, tornando-o ruído-musical. Contudo, a sua obra *A arte dos ruídos* trata mais que dessa única possibilidade musical, enceta de igual forma o debate dialógico acerca da esteticidade ao longo dos séculos e do modo como a instituição ruidosa a

pode revolucionar. Russolo situa na obra musical de Francesco Prattella a iniciativa de produzir musicalidade a partir de sons mecânicos, escutando uma sua execução orquestral futurista, começa a conceber uma nova forma de produzir arte segundo sequencias lógicas inovadoras.

Russolo propõe, através do seu texto, uma definição para o ruído, cuja génese situa na intromissão sonora da inserção da sonoridade maquinal cuja invenção da máquina instaurou. Podemos aqui conceber que tal intromissão, a da artificialidade maquinal como forma de produção sonora, vem segmentar o modo de compreensão do processo criativo, distinguindo-se assim a contemporaneidade e a antiguidade num duplo binómio relacional: Antiguidade/Contemporaneidade - Silêncio/Ruído. Diz-nos Russolo: “hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina”⁵⁸, completando mais à frente “*esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que por toda a parte colaboram com o homem*”⁵⁹. Vêm deste modo as máquinas possibilitar uma revolução marcante na vida humana. Ao perder o Silêncio o seu tradicional estatuto ontológico de produtor, inspirador, ocupam o seu lugar os ruídos maquinais, vindo assim a maquinaria excitar a sensibilidade, seguindo-lhe a música os passos, replicando a exaltação segundo acordes dissonantes e polifonias complexas, cuja variedade de timbres e coloridos funda aquilo a que Russollo dá o nome de “Ruído Musical”: “nos tempos de hoje, as máquinas criaram tão grande variedade e contensão de ruídos, que o som puro, na sua subtiliza e monotonia, não suscita mais emoção”⁶⁰.

Tal evolução não seria possível até então, posto que até à data o homem não estaria nem capaz, nem pré-disposto à sujeição a determinadas intensidades desarmónicas. A vida moderna, a emergência da máquina no íntimo da vida social e do quotidiano, trazem ao Homem uma ruidosa variedade sonora, educando assim a máquina o Humano para a busca de um outro e mais abrangente horizonte de emoção acústica. Nasce a possibilidade de efetivar emergente tarefa de quebrar o caduco círculo de infrutífera produção musical. “Temos de romper este círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos «sons-ruídos»”⁶¹, assume Russollo, referindo-se ao restrito âmbito do som musical produzido até mesmo pelas mais complexas orquestras (cuja constituição se estendia até quatro ou cinco classes de instrumentos), continuando: “Beethoven e Wagner excitaram-nos os nervos e corações por

⁵⁸Russollo, Luigi, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, in *Futurism – An Anthology*, editado por Lawrence Rainey, Christine Poggi, e Laura Wittman, (Yale University, 2009), 133.

⁵⁹Russollo, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, 134.

⁶⁰Russollo, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, 134.

⁶¹Russollo, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, 134.

muitos anos. Agora saciados, *delicia-nos muito mais combinar mentalmente os ruídos dos elétricos, dos motores a combustão, das carruagens das multidões em alvoroço, do que reouvir por exemplo, a «Eroica» ou a «Pastorale»*⁶².

Surge assim uma necessidade de renunciar à antiga sonoridade, perpetuada por anos na calma dos tempos, para que seja possível a adoção da sonoridade ruidosa do presente, cuja origem remonta à sociabilidade moderna e aos impactos que as conjunturas económicas, sociais e políticas têm na sua constituição. “Nós queremos entoar estes variadíssimos ruídos, ordenando-os harmônica e ritmicamente”, afirma Russollo remetendo aqui aos ruídos estrondosos da primeira guerra mundial, exaltados numa carta escrita por Marinetti aquando da sua participação neste mesmo evento.

Tendo como ponto de partida a diversidade ruidosa da vida moderna o texto de Russollo encerra com a categorização dos diversos ruídos possíveis e com diretrizes para os músicos futuristas os entoarem. O autor apela assim a uma inovação musical fundada no ruído e por uma busca incessante por formas mecânicas produtivas e reprodutivas deste mesmo ruído - “renovação da música através da arte dos ruídos”⁶³.

O conceito de Ruído, como já aqui foi referido, é um conceito abrangente, e por isso consideramo-lo aqui como uma das categorias passíveis de definir o Modernismo. O seu horizonte-se expande-se para além da mera forma artística produzida pela sonoridade. O Ruído é também experimentado, tentado e estudado segundo a arte pictórica, onde as suas respetivas experimentações se revelam propostas de liberdade e libertação, bem como pela utilização do ruído-visual nas obras de arte neo-impressionistas do final do século XIX. No começo do século XX é o cubismo que se insurge na inovação sensorial, valendo-se do Ruído como peça fundamental da montagem da obra de arte, fator que é retomado, pela apropriação dadaísta das colagens cubistas, cuja importância se demonstra significativa para as ideias revolucionárias de Marcel Duchamp e ao seu revolucionário empreendimento estético. O Cubismo procede à inversão das técnicas de produção e nos modos de materialização da obra de arte, inscrevendo nesta mesma operação o Ruído tal que sirva como canal por onde jorra nova informação, meio de transmissibilidade da informação relativa ao fluxo estético e representativo.

Contudo é o Dada, sob a visionária arte de muitos, mas aqui em específico de Duchamp, que introduz o Ruído na revolução formal da obra de arte moderna segundo a eliminação do

⁶²Russollo, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, 135.

⁶³Russollo, “The art of Noises: A Futurist Manifesto”, 139.

quadro enquanto plataforma-suporte da estrutura pictórica, isto é, a substituição da pintura pelo objeto faz com que o próprio Ruído se torne um dispositivo de linguagem detentor de uma codificação única. Nasce assim uma exponenciação extrema das colagens e apropriações cubistas, evidenciando a transformação dos tempos e de uma sensibilidade artística cujas origens remontam à técnica revolucionária de inspirações tipicamente cubistas e futuristas, onde a pintura e a materialidade se diversificam excepcionalmente.

A interdisciplinaridade dadaísta, segundo a apropriação das execuções cubistas, configura o Ruído das obras (poemas polifônicos, performances chocantes, montagens fotográficas, etc.) como a própria forma e conteúdo das mesmas. Os *Ready-mades* de Marcel Duchamp, cuja constituição coincide com a utilização e composição, enviesada e inusitada, de elementos quotidianos, transformando assim qualquer objeto, selecionado aleatoriamente, numa obra de arte - obra esta que, introduzida num sistema ao qual não deveria fazer parte, o artístico, se torna um objeto de crítica intrínseca, forma extensiva do procedimento e espírito dadaísta: a quebra dos paradigmas artísticos através da instauração do Ruído como meio de produção artística.

O Ruído conceptual das instalações Duchampianas traz consigo transmutações radicais no modo de conceber a obra de arte, estruturando uma representação visual, esquemática, da complexidade mundana em que o sujeito moderno se vê engolido. É desta ruidosa articulação da complexidade mundana que surge o diálogo e a possibilidade de insurgência de novas e inauditas visões, conceções e ideias sobre o estado da arte e da sociedade contemporânea, retirando o espectador da simples e comoda passividade da apreciação estética.

Regressando ainda à aplicabilidade do Ruído ao horizonte musical encontramos a extensa obra experimental de John Cage, onde as duas categorias estéticas que Russollo afirma se estabelecerem na diferenciação da produção artística entre a Antiguidade e a Contemporaneidade se encontram e coincidem num problemático e ténue limiar. Na sua mais celebre composição, durante quatro minutos e trinta e três segundos, estabelece-se no silêncio do executante o palco perfeito à harmonia completa do absoluto Ruído do mundo, da vivência, do estar-se vivo: “onde quer que estejamos, o que ouvimos é maioritariamente Ruído”⁶⁴. Cage destaca-se neste nosso panorama pela perspicácia de conceber o Ruído como liberdade absoluta de criação e articulação - “sons de tom indefinido (ruídos) são livres de serem utilizados sem

⁶⁴Cage, John, “The Future of Music: Credo”, in *Silence – Lectures and Writings by John Cage*, (Wesleyan University Press, 1961), 3.

qualquer restrição”⁶⁵ - de situar no mesmo a capacidade e plasticidade da significação, bem como do diálogo entre a subjetividade humana e o estado efetivo da sonoridade em ação.

Podemos assim compreender que o recurso ao Ruído, pelos movimentos de vanguarda, como possibilidade estética, revela a não intenção destes em adotar ou fundar um estilo próprio e comum, pelo contrário, demarca a inviabilização de o conseguir fazer, devido à constante atualização e inovação das técnicas artísticas utilizadas. O Cubismo, o Futurismo ou Dadaísmo não fundam o seu meio a partir de um princípio estilístico, pelo contrário, o próprio meio artístico é tomado em conta a partir do extremo horizonte de possibilidades que o mesmo evoca, contribuindo assim para a sua respetiva compreensão geral. Para esta articulação foi o Dada um movimento artístico de extrema importância, posto que exige do meio técnico a totalidade das suas possibilidades, o esforço da sua plasticidade e eficiência, alterando também assim, consequentemente, os modos de percepção. A distensão dadaísta da técnica e da tecnologia artística vem a possibilitar a inaudita produção mediada do acaso, calculada na precisa relação do humano com a exponenciação da potencialidade dos meios com os quais se relaciona e pelos quais se expressa.

III. “O fosso entre arte e tecnologia deixou agora de existir”

“se a arte de vanguarda merece essa denominação antes de 1848, por seus temas, a arte depois de 1870 a merecerá por suas formas”.

Compagnon, *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, 39.

“a era eletrónica distingue-se de qualquer outra era por ter estendido o sistema nervoso humano num grupo de tecnologias externas”.

Marshall McLuhan in *Astronauts of Inner-Space*, 18.

A nova arte vem em resposta ao período pós-guerra, a par dos inúmeros e evolutos triunfos alcançados pela ciência, substituindo assim um mundo em decadência e degeneração: “a nova arte sintoniza o motor cerebral que, sendo composto inteiramente por nervos em movimento, é um estimulante enérgico. A nova arte canta sempre a realidade da AÇÃO”⁶⁶. A inaudita arte surge invariavelmente desta conjuntura e da sua influência açambarcadora, a saber, da multiplicação das possibilidades humanas segundo o triunfo da era da técnica, da tecnicidade

⁶⁵Cage, John, “Composition”, in *Silence – Lectures and Writings by John Cage*, 58.

⁶⁶Barthes, *Ensaaios Críticos*, 33.

e da cientificidade. “O fosso entre arte e tecnologia deixou agora de existir”, afirma McLuhan, no seu artigo “Cultura e Tecnologia”⁶⁷. Podemos dizer que o fosso que antes existia foi colmatado pela multiplicação das possibilidades humanas através da tecnologização. Esta fomenta também um horizonte de experimentação muito superior relativamente aos que antes estavam estabelecidos.

Um dos horizontes começa logo por volta de 1897 a ser testado e questionado. Falamos aqui da proliferação de tipologias textuais e novas formas de escrita, onde o elemento experimental descobre a sua mais potente afirmação, mais concretamente à obra-mãe desta experimentação - *Un coup de dés* de Mallarmé. Nesta obra, texto e técnica tipográfica são dois fatores indissociáveis, onde a imagem e a significação ganham homogeneidade, exigindo do leitor uma leitura diferente, nova, reelaborada. A estrutura formal da letra é convocada a elaborar a constituição formal da imagem, representando desta forma realidades in-representáveis. “A alienação formal da escrita tornou a leitura mais difícil e estimulou uma mais intensa concentração no texto. O escrever tornou-se críptico; ao mesmo tempo tornou-se mais potente, rico em possibilidade de significado”⁶⁸, considera Franz Mon acerca do texto referido.

Formas textuais experimentais, como esta que Mallarmé executa, para além de quebrarem com a conceção clássica do livro, vêm fazer repensar todo o horizonte composicional a que chamamos “Texto”. Posto que as pesquisas fundamentais do Modernismo se voltam para a exponenciação máxima dos canais comunicativos, esta dá--se a par de uma refundamentação objetiva da linguagem visual, liberta do elemento pessoal e do prejuízo estético, que possa, em suma, comunicar o múltiplo e dinâmico conhecimento da realidade que rapidamente se transmuta. A reinterpretção formal do objeto textual é assim um dos ramos de reflexão característico da estética moderna, cuja aplicação se funda sob uma noção de texto extremamente abrangente. Na senda desta ligação em que a linguagem e o conhecimento interno do mundo começam a coincidir com a forma poética, e onde o texto surge como uma singular conjugação de palavras, a experimentação escrita e a escrita experimental vêm reafirmar que “o eventual resultado visado no meio da linguagem não pode ser determinado por objetos poéticos previamente determinados, sendo antes conjugação separada de palavras puramente acidental: o «Texto Evento». Se não se pode determinar os resultados, a pesquisa deve tentar encontrar o que pode segundo os métodos à sua disposição”⁶⁹.

⁶⁷McLuhan, Marshall, “Culture and Technology”, in *Astronauts of Inner-Space*, 18

⁶⁸Mon, Franz, “Letters as a Picture and Language” in *Astronauts of Inner-Space*, 16.

⁶⁹Bense, Max, “Theory and Practice of the Text”, in *Astronauts of Inner-Space*, 20.

Já o surrealismo aos olhos de Barthes se edificava sob o mote da sistemática e voluntária multiplicação dos sentidos da “palavra objeto”, uma experimentação infinita⁷⁰. Outros fundamentais exemplos da irreverente experimentação textual encontramos nas revistas modernista que foram sendo publicadas ao longo de todo o século XX, e cujo teor congregava em si a liberta prática e a teoria modernistas. As revistas são o elemento fundamental de introdução da inovação artística na sociedade – no século referido, as revistas estendem o seu compromisso artístico à estrutura social em que estão inseridas, em que interrompem. Estas assumem uma importância no que toca ao posicionamento da arte em solo social, bem como no que diz respeito à sua experimentação e progressão, posto que é nelas que começa um processo de articulação entre a literatura e as artes visuais, convertendo a tipografia num elemento artístico singular, para além do puramente técnico.

O mais irreverente exemplo desta tipologia é a *Blast 1 – The Review of the Great London Vortex*, que à sua publicação de 20 de junho de 1914, se faz seguir da *Blast 2 – War Number*, que viria a ser publicada em julho de 1915. Editada por Wyndham Lewis e publicada por John Lane, esta revista, de apenas dois números, veio a marcar território e demarcar fincadas fronteiras no vanguardista panorama literário vigente. O vorticismo de Ezra Pound e Wyndham Lewis inaugura o lugar próprio dos manifestos e artigos protagonizados, para além dos já referidos autores, por figuras como Eliot, Brzeska, Helen Sanders e Rebecca West. Pound, sem qualquer dúvida, marca para sempre o panorama da experimentação e inovação literária. Destacado progressista da poesia moderna e crítico dessa mesma arte, Ezra Pound afirmava que sem o experimento, sem o experimental, a arte morria, estagnava em águas podridas. Encetando uma monumental pesquisa que adentra pelo estudo dos ideogramas chineses, Pound reflete, conseqüentemente, acerca da dita escrita programática, de forma a estabelecer a sua poética textual. Os ideogramas são parte fundamental da sua teoria, ligando-se intimamente ao movimento vorticista e às temáticas que dele surgem: a tessitura preceptiva (a nível estético) e a questão colonial (a nível social e sociológico). O ponto de chave da consideração de Pound acerca da arte sua e dos seus contemporâneos, é a premissa base fundada pelo mesmo de que a contemporaneidade mental e preceptiva de uma determinada sociedade se revela nas técnicas e meios encetados pelos seus constituintes para a execução da prática artística, confluindo assim nesta última o *ethos* fundamental sob o qual essa sociedade se estrutura. Pound reconhece que, permanecendo no mesmo canal de veiculação, o discurso passa assim a fazer-se num outro

⁷⁰Leia-se em Barthes, *Ensaaios Críticos*, 122: “multiplicar voluntariamente, sistematicamente, até ao infinito, os sentidos da palavra-objecto sem nunca se chegar a um significado unívoco”.

nível, numa tangibilidade artística, onde as artes passam a correlacionar-se, na medida comum em que as mesmas partilham do próprio meio de materialização. Desta forma, o artista autêntico e completo reúne em si a técnica fundamental e minuciosa de dominar o seu meio de trabalho e de expressar a sua arte a partir do mesmo. Este domínio apenas advém da experiência do artista em deambular pelo mesmo, em estudá-lo rigorosamente direcionando-o a uma determinada forma de expressão.

Pound atenta de forma ostensiva nos trabalhos de Fenellosa acerca do método ideogramático. Interessado em capacitar a sua escrita vorticista de uma codificação ideogramática, exigindo da mesma o dinamismo que esta associação lhe confere, Pound adentra pelos métodos de escrita e significação orientais, trazendo para o ocidente renovadas formas de escrita. O seu deslumbramento pela escrita ideogramática oriental advém da possibilidade da transposição de imagens para a página, segundo um processo de inscrição ideogramática, cuja operacionalidade representa um processo da captação atenta, um aprisionamento do fluxo de movimento, de acontecimentos sucedâneos. A palavra, apesar de liberta de som, capta agora o domínio da força vibrante – combinar palavras passa agora a representar a combinação de forças.

O ideograma, enquanto imagem elementar, reverbera no leitor, no seu observador, uma vibração que o mesmo identifica, posto que a transposição da matriz vital é feita da natureza para a página. A grande diferença entre a transposição energética oriental e a ocidental é precisamente a raiz matricial dessa energia. No ocidente, o poder vital estava agora a ser concebido enquanto elemento agregado à maquinaria da vida moderna, elemento este que é adotado pelo Vorticismismo como seu símbolo maior, que funda uma estética da máquina, representando esta a progressiva desumanização da capacidade cogitativa da humanidade – sob a extensão do humano pode existir a sua retirada de cena, ou pelo menos uma reestruturação radical do modo como o mesmo se concebe a si.

O Vorticismismo partilha do mesmo levedo social com o Expressionismo, posto que os dois fundam na sua arte o distanciamento necessário à reflexão e inflexão da conjuntura externa pressionante, no vorticismismo segundo um movimento antagónico ou, em certos casos, de interiorização satírica, no expressionismo, por uma interiorização espiritualizada. Estes surgem e alimentam-se da tensão surgida da crise social (congregadora da política mundial kaiser Guilherme II, da revolução industrial e das condições desumanas que da mesma derivaram, bem como a eminente segunda guerra mundial). E, sabendo nós que toda a arte que não surge

em dissociação com o seu tempo acaba por ser, por este motivo, apologista do mesmo, como Karl Kraus nos atesta, estes dois movimentos destacam-se e buscam no seu tempo um redireccionamento tanto da estética quanto da ética moderna. Deste mesmo redireccionamento partilha o processo de assimilação do Primitivismo no discurso moderno e no movimento modernista, fruto da convergência das comunidades iletradas com o mundo colonialista. Nesta relação é operada uma emancipação da forma e da cor, bem como a representação e figuração do corpo humano são incorporadas no Modernismo.

No Vorticismo, o vórtice⁷¹ apresenta-se como ilustração, figuração estilizada da transformação e decomposição plástica do real, que evidencia a primordial vitalidade decorrente do mesmo. O seu teor antirrealista opta por uma exclusão da normal representação da realidade quotidiana, desde sempre projetada sob formas naturais, enveredando pela projeção imagens mecânicas, fruto da aceleração mecânico-tecnológica insurgente. Funda assim a quebra com o código realista, apostando no conflito entre a abstração e a figuração, em constituições artísticas não muito fáceis de determinar ou categorizar. Os manifestos vorticistas revelam a articulação ambígua do naturalismo primitivo em descoberta pelo colonialismo com a modernização acelerada da cidade hiperativa, convergindo assim com diversos movimentos de vanguarda continentais, como o futurismo e o cubismo. No Vorticismo é possível também detalhar um perspeticismo, no sentido em que existe uma inclinação para a ampliação e multiplicação dos pontos de vista, seguindo o intuito da impossibilitação do totalitário e absoluto. Em especial na pintura, o Vorticismo busca captar a sensibilidade moderna e o modo de vida da sociedade típica da cidade industrial. Este nasce assim da linha ténue que delinea a técnica rudimentar do artista tribal e o frenesim do moderno artista da grande cidade, opondo assim dois modos de execução técnica da arte, bem como as diferentes possibilidades que deles nascem. A necessária abstração da produção vorticista surge sob o pretexto de consolidar um veículo suficientemente plástico que possa conter a materialidade poética da própria natureza primordial que à data se encontrava em fase de mecanização moderna, reforçando a admiração pela materialidade do meio, bem como o seu interesse quanto às suas possibilidades representativas.

Referindo-nos ainda a um último caso que exemplifique a tríptica relação entre a modalidade do meio, a crise das categorias textuais e a experimentação textual, temos o caso *Mobile*⁷², a que Barthes dedica um ensaio intitulado “Literatura e Descontínuo”. A obra de

⁷¹Figuração da energia da obra de arte, natural e humana, cuja influência transborda os seus bardos.

⁷²Butor, Michel, *Mobile*, (Gallimard, 1962).

Michel Butor que vem atestar a afirmação Barthiana de que “o ser da literatura não é outra coisa senão a sua técnica”⁷³. *Mobile* põe à prova a noção de “Livro” e a forma como o mesmo era perspectivado e estabelecido pela tradicionalidade, segundo uma materialização da liberdade assumida pelas vanguardas face ao esteticismo com o qual romperam, um liberalismo máximo: tanto a nível do conteúdo quanto ao nível formal. *Mobile* estrutura uma visão fragmentada em constante movimento, aglomerada sob uma composição pensada para aglomerar o descontínuo, uma não-narrativa fragmentada e numerada pelos Estados constituintes dos Estados unidos da América - um não-livro sobre uma não-cultura, ou uma cultura em si díspar. A descentralização e escalonização da palavra na página, o isolar da mesma, o súbito itálico, o maiúsculo – a materialização da imprevisibilidade. A quebra material do fio condutor frásico, a alinação, o destacar de uma única palavra na totalidade de uma frase convergem para a destruição da ideia de Livro: “*Livro-Objecto confunde-se materialmente com o Livro-Ideia*”⁷⁴ - um atentado contra a regularidade material da obra literária, tensionando assim a própria ideia de produção Literária. Tudo se constitui como se a forma tipográfica base, que garante a normalidade e formalidade do discurso, fosse dissolvida, encontrando-se assim estes dois vetores em causa. Butor procede a uma drástica inversão dos valores estéticos, e com eles, dos valores retóricos e estruturais. Segundo a tradicionalidade, o Livro deve desenrolar a ordem, servir de bardo a uma narrativa que comece e acabe dentro da página branca que dita, sob parágrafos e espaçamentos simétricos, o sentido da literatura – deve, na sua dócil essência, correr a narrativa e reluzir a higiene do academismo letrado. De uma forma totalmente oposta, “em *Mobile*, o «plano geral» é nulo e o pormenor elevado à categoria de estrutura; as ideias não são «desenvolvidas», mas distribuídas”⁷⁵, este, ao destruir o próprio discurso, enaltece a “parte”, o “pormenor”, sobre o “todo”, fundando a possibilidade da *mobilidade* infinita entre os elementos sensíveis cristalizadas na forma fechada que constitui um Livro-Objeto – uma pesquisa permanente equiparada à fragmentação de Webern ou Mondrian.

Estas dinâmicas a que aqui nos referimos têm a sua importante implicação no panorama português, num extenso segmento que se dirige desde os primórdios do Futurismo português até à Poesia de 61 e poesia experimental. Pioneiro da manipulação anormal da palavra escrita, José de Almada Negreiros enceta a constituição imagética do texto através dos seus caligrafas, onde o traço que constitui figuração do desenho é constituído, precisamente, por segmentos de texto significante. Tal trabalho é marca definitiva da atividade poética que vem surgindo a partir

⁷³Barthes, *Ensaio Crítico*, 159.

⁷⁴Barthes, *Ensaio Crítico*, 203.

⁷⁵Barthes, *Ensaio Crítico*, 205.

da década de 60, onde o serialismo é figura principal, e a utilização atípica da palavra, bem como a sua combinação, foge aos princípios tradicionais do eixo de combinação, segundo perspectiva racional da linguagem, do seu uso e da sua manipulação, materializada e extraída do comum fluxo discursivo, da qual a poesia visual da Po.Ex é exemplo.

2-Da Semiótica ao Concretismo – Sobre a renovada conceção de Texto

I. Texto Linguístico e Texto Semiótico

Esta nossa segunda incursão terá como ponto de partida a delimitação e clarificação dos pressupostos base do trabalho a constituir no que diz respeito às revoluções operadas no plano do fenómeno textual. As transmutações que ocorreram na consequência do ímpeto revolutivo da estética modernista exigiram um afinado reponderar das categorias formais da estética tradicional. A partir da iniciativa experimental os horizontes específicos das mais diversas artes entram em diálogo e, por vezes, interpenetram-se, fazendo colidir, conseqüentemente, determinados códigos formais e sígnicos que à partida estariam condenados ao antagonismo. Um dos horizontes mais frutífero no que toca à reestruturação experimental é o literário, que deixa de se restringir às formas circunscritas de narratividade textual para integrar no seu horizonte articulações entre componentes sígnicas que até à data não se coadunavam com a textualidade proposta. Tal empreendimento resulta numa conseqüente recompreensão da noção de “Texto”.

Face à inaudita transmutabilidade modernista da textualidade, a compreensão linguística de Texto perde a sua força, não sendo capaz de abarcar todo o horizonte intricado desta nova “textualidade”. Isto é, partindo de uma conceção comumente consensual, o *texto linguístico* pode ser definido e compreendido enquanto “produto imediato do acto de fala, quer ele seja materialmente explicitado, quer se conserve no interior da consciência do sujeito falante, sob a forma de um significante”⁷⁶. Podemos assim perceber que a linguística do texto se centra na hipótese de o texto constituir o signo linguístico originário e a unidade linguística de nível superior. Contudo, a compreensão deste como unidade semântica e pragmática não permite a subsistência do texto por si só, fazendo-o depender intimamente das circunstâncias da enunciação e do ato de receção, isto é, da sua realização no quadro comunicativo e das competências textuais (capacidade [linguística] de um emissor produzir e de um recetor

⁷⁶Herculano de Carvalho, J. G., *Teoria da linguagem*, (Coimbra, Coimbra Editora, 3ª ed., 1973), 229.

descodificar um determinado texto). Aquando das transmutações modernistas, a linguística, que estuda a palavra escrita através da palavra falada, encontra-se subjugada por um Texto que adquire uma independência própria, congregando em si elementos imagéticos e materiais que revolucionam e quebram os vetores fundamentais da tradicional discursividade.

A única possibilidade de encarar esta nova constituição artística é submetê-la à análise semiótica. Tal análise tem como base de trabalho uma respetiva dinâmica do fenómeno literário, isto é: em contrapartida à análise estrutural, por exemplo, que se aproxima do discurso literário ao nível do feno-texto, a análise semiótica dirige-se ao panorama geno-textual, como espaço de proliferação de práticas textuais⁷⁷.

A semiótica, enquanto ciência ou teoria geral dos signos, sendo o signo algo que seja capaz de representar ou substituir uma outra coisa, “serve para ler o mundo não-verbal [...] e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.”⁷⁸ - estende-se, portanto, à leitura da imagem (quadro) e ao movimento (dança), ou dos dois em conjunto (filme). A arte é o horizonte dos signos - a semiótica ajuda a compreender este mesmo horizonte. “O conceito semiótico de texto é mais vasto que o conceito meramente linguístico, aplicável também a textos não-literários e não-verbais”⁷⁹, pondo em questão a ideia de que o significado apenas advém da forma da palavra.

Seguindo a definição de Vítor Aguiar e Silva, enquanto entidade semiótica e, conseqüentemente, trans-linguística, o “texto pode-se definir como *um conjunto permanente de elementos ordenados, cujas co-presença, interação e função são consideradas por um*

⁷⁷Definimos “geno-texto”, seguindo Julia Kristeva, como o plano que subjaz à estrutura aparente que constitui o feno-texto, abarcando a multiplicidade de possibilidades de construção e estruturação que aí residem; e “feno-texto”, ainda segundo a autora, como o plano da manifestação do discurso, da concretude do enunciado. No que à origem e ao fundamento das noções de feno-texto e geno-texto diz respeito, a posição de Kristeva, associada a uma tendência analítica (a da análise estrutural do fenómeno textual), não se afigura só. A par desta, surgem, contemporaneamente, as considerações de Gérard Genette. Apesar de dispares, ambos os contributos são devedores da filosofia de Mikhail Bakhtin, mais especificamente na forma como, nos seus escritos acerca da arte do romance, propõe uma possibilidade de compreender o género à luz de uma interligação de componentes linguísticas, sociais e culturais que acarretariam consigo uma multiplicidade de discursos. O Texto, a partir do ponto de vista de M. Bakhtin, surge como lugar de troca, redistribuição e recondução de texto a partir de textos anteriores [Bakhtin, Mikhail, “O problema do texto” in *Estética da Criação Verbal*, (São Paulo, Martins Fontes, 1997)]. Tais princípios base, referentes a uma ideia de geração textual decorrente da articulação entre níveis profundos e superficiais, que encontramos nas noções Kristevianas de feno-texto e geno-texto, encontram-se já nos trabalhos de Genette, da década de 60, segundo o cruzamento dos conceitos de hipertexto e hipotexto. Um cruzamento que instaura a “linguagem obliqua que dá a entender um sentido não proferido” [Genette, Gérard, *Figures I*, (Paris, Éditions du Seuil, 1966), 191] e cuja operação Genette define como conotação: “conotação tem efetivamente, a propriedade de estabelecer-se acima [hipertexto] (ou abaixo) [hipotexto] da significação primeira, mas de uma forma assimétrica, utilizando o primeiro sentido como forma para designar um segundo conceito” [Genette, Gérard, *Figures I*, 192].

⁷⁸Pignatari, Décio, *Semiótica & Literatura*, (Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2004), 20.

⁷⁹Eco, Umberto, *Leitura do Texto Literário*, (Lisboa, Editorial Presença, 1993), 13.

codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sígnico”⁸⁰. Contudo, segundo o autor, o texto ainda se caracteriza por três características formais independentes da natureza do signo que configuram e da expressão dos *veículos sígnicos* que o sistema semiótico usa, a saber: a expressividade – o texto enquanto atualização de um determinado sistema semiótico, encontra-se fixado por determinados signos; a delimitação – o texto como entidade delimitada tanto temporal como topologicamente; a estruturalidade – a organização interna pertencente ao texto, que configura a sua totalidade estrutural. Estas, sendo propriedades formais, constituem elementos indissociáveis da função do texto, a função social, aquela que é exercida no âmbito de uma determinada comunidade em que o texto é recebido e produzido, estabelecendo-se aqui a relação de emissor-recetor do texto.

São estas três características que, no seu conjunto, formam a coesão textual, isto é, a respetiva condição constitutiva da própria textualidade. Em determinados textos vanguardistas, em específico, nos literários, ocorre a precisa corrosão e conseqüente destruição sistemática da coesão textual, surgindo deste desfalque uma aparente incoerência ou agramaticalidade. “Aparente” visto que, nestes casos, a coerência (ou coesão) textual é instaurada e garantida pelas “macroestruturas semântico-pragmáticas e pela metalinguagem subjacente a tais textos”⁸¹, da qual surgem hiper-enunciados performativos, por vezes dissimulados na estrutura superficial, que manifestam o ímpeto e a necessidade de constituir um texto que figure a carência da coesão e a intenção de representar a incoerência do mundo.

A coesão (nos casos referidos e ainda naqueles em que a semiotização literária transforma brusca e profundamente a gramática textual habitual) é pretendida a partir do recetor: “a leitura é sempre uma busca, um desvelamento e uma construção da coesão textual”⁸² – manifesta-se aquando da interpretação semântica da implicação instituída entre elementos textuais distintos e ocorrentes. Esta homogeneidade semântica de que aqui falamos (uma outra definição da coesão como aqui a compreendemos) realiza-se através da tessitura do próprio texto, isto é, da sua organização formal e da capacidade que esta tem de criar interligações e relações coesivas entre as entidades textuais. Esta “é um fenómeno *co-textual* ou *intratextual*, mas é também um fenómeno *contextual*, visto que a «enciclopédia» do emissor e do receptor,

⁸⁰Aguiar e Silva, V. M., *Teoria da Literatura*, (Coimbra, Edições Almedina, 8ª ed., 2021), 562.

⁸¹Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 635.

⁸²Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 635.

isto é, o seu conhecimento do mundo, representa o fator primordial da génese da base semântica do texto”⁸³.

II. A noção de Texto em Ricoeur

Subjaz à análise de Paul Ricoeur a necessidade de incluir o fenómeno textual como elemento essencial duma filosofia compreensiva da linguagem, passível de explicar as diversas funções inerentes ao ato humano de significar.

A teoria do texto de Ricoeur progride segundo cinco vetores fundamentais que são delineados no preambulo da segunda parte do segundo capitulo de *Do Texto à Acção*, vetores estes que constituem os critérios da própria textualidade: 1) a linha traçada entre linguagem e discurso; 2) a forma como o discurso de estrutura de uma determinada forma a fim de se realizar enquanto obra; 3) a relação entre fala e escrita no horizonte discursivo e nas obras; 4) a capacidade de projecção de mundo a partir da obra discursiva; 5) o discurso e a obra como “mediação da compreensão de si”⁸⁴.

“Chamamos texto a todo o discurso fixado pela escrita”⁸⁵ – nesta sucinta proposição define-nos Ricoeur aquilo mesmo que visa enunciar aquando da utilização e compreensão da noção de “texto”, a qual complementa com a iluminação da amplitude subjacente à ideia de “fixação”: “Texto significa discurso como inscrito e trabalhado”⁸⁶.

O Texto, na forma como Ricoeur assim o concebe e visa trabalhar, caracteriza-se por instaurar uma determinada substituição ao nível do suporte do discurso, neste caso, a substituição do suporte corporal por determinadas marcas materiais, libertando-se o texto da tutela da intenção mental do enunciador e da referência situacional do discurso que presentifica. Isto é, encontra-se fixado pela escrita um discurso que poderia ter sido falado, poderia ter sido dito, mas que se escreveu, invalidando o seu dizer. Nasce a escrita do lugar em que a fala podia ter nascido, mas não o fez: conservando a escrita o discurso, torna-o um possível arquivo de memória individual e coletiva.

⁸³Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 637.

⁸⁴Ricoeur, Paul, *Do Texto à Acção – Ensaio de Hermenêutica II*, (Porto, Rés – Editora, 1989), 110.

⁸⁵Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 141.

⁸⁶Ricoeur, Paul, *Teoria da Interpretação*, (Lisboa, Edições 70, 2009), 51-52.

1. Que “discurso” e porque “escrita”?

É, para Ricoeur, o conceito de discurso que permite a distinção entre linguagem falada e linguagem escrita, sendo esta dialética, o subsolo que corresponde ao nascimento do texto: a transição da fala para a escrita tem as suas condições de possibilidade na teoria do discurso. Segundo a análise Ricoeuriana, o discurso apresenta quatro características fundamentais: 1) realiza-se inevitavelmente no presente temporal; 2) não requer sujeito; 3) refere-se sempre a algo, “um mundo que pretende descrever, exprimir, representar”⁸⁷; 4) é nele que são trocadas todas as mensagens, surgindo como condição de comunicação e fornecimento de códigos.

“O discurso é a contrapartida daquilo a que os linguistas chamam sistema ou código linguístico” afirma o autor, acrescentando: “o discurso é o acontecimento da linguagem. Se o signo (fonológico ou lexical) é a unidade base da linguagem, a frase é a unidade de base do discurso”⁸⁸.

No discurso falado, cuja frase é o elemento constituinte mínimo, a imediaticidade do dizer exige do falado uma voz própria e presente, um locutor detentor de subjetividade e personalidade. O locutor está necessariamente presente aquando do ato de enunciação, sobrepondo-se, neste contexto, a intenção subjetiva do mesmo e a significação do discurso por ele proferido – tornando homogénea a tentativa de entender aquilo mesmo que o locutor pretende dizer e o que o seu discurso realmente significa.

O discurso escrito vem pôr fim a esta concomitante imediaticidade, dissociando a significação verbal do texto e a intenção subjetiva daquele que lhe deu origem, originando neste fenómeno de inscrição a própria autonomia semântica do texto “em relação ao que o autor quis dizer e ao que o texto significa”⁸⁹ – encontramos aqui a peça fundamental à desancoragem de uma perspectiva hermenêutica dependente da psicologia do autor.

A autonomia semântica do texto complexifica a análise da relação entre evento e significação, permitindo uma perspectiva lúcida da dialética subjacente a estas duas noções, onde o significado autoral (contrapartida dialética da significação) se torna uma dimensão do texto inacessível (o autor já não se presentifica para responder à pergunta que lhe é dirigida).

⁸⁷ Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 186.

⁸⁸ Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 186.

⁸⁹ Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 47.

Enquanto o discurso falado se baseia numa estrita direção entre locutor-ouvinte, singularizando-se, por outro lado, o discurso escrito dirige-se ao leitor múltiplo, indeterminado, universalizando-se. No texto escrito – a única forma de texto admitida por Ricoeur - o discurso encontra-se materializado, e lançado a uma potencial universalidade, alargando o círculo da comunicação e iniciando novos modos de comunicação. Encontramos nesta dialética uma abertura do texto à possível leitura de um público mais ou menos abrangente, mas sempre múltiplo de interpretações, multiplicidade esta que assegura e reforça o papel da autonomia semântica do texto.

É nesta mesma rígida substituição do discurso falado pelo discurso escrito que Ricoeur afirma residir a libertação textual, isto é, o próprio “ato de nascimento do texto”⁹⁰. Segundo o autor, “toda a escrita se acrescenta a uma fala anterior”⁹¹, subjazendo à utilização da noção de fala, como neste contexto nos é referida, a compreensão saussuriana da mesma enquanto realização da língua segundo um acontecimento de discurso, estando assim todo o texto “em relação à língua na mesma posição que a fala”⁹².

De uma forma geral, o intuito da reflexão de Ricoeur em torno da textualidade centra-se no empenho em afirmar que “é possível tratar os textos segundo regras de explicação que a linguística aplica com sucesso aos sistemas simples dos signos que constituem a língua por oposição à fala. [...] é o jogo das oposições e das suas combinações, no interior de um inventário de unidades discretas, que define a noção de estrutura em linguística. É este modelo estrutural que fornece o tipo de comportamento explicativo que iremos, agora, ver aplicado ao texto”⁹³.

2. A Escrita

A intriga subjacente ao fenómeno textual, no qual atenta a hermenêutica, emerge decisivamente da reflexão em torno da efetivação material da linguagem escrita, não sendo possível qualquer teoria da interpretação livre ou desatenta a este problema originário do texto que é a *escrita*⁹⁴. Esta instaura um panorama em que é relevado o papel da aplicação de categorias de prática, técnica e obra ao próprio discurso: “graças à escrita, o homem e só o homem tem um mundo e não apenas uma situação”⁹⁵.

⁹⁰Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 143.

⁹¹Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 142.

⁹²Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 142.

⁹³Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 150.

⁹⁴A escrita, para Ricoeur, poderia ser relacionada, de forma análoga, à conceção saussuriana de *Langue*.

⁹⁵Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 55.

A escrita surge como possibilidade de resgate ou salvação da instância discursiva, efetivando-a, fixando, não o evento da fala, mas o “dito” desta mesma fala, ou de outro modo, “a exteriorização intencional”⁹⁶ que constitui o par “evento-significação”. Tal fenómeno (a escrita) não se pode resumir à simples fixação de um discurso que terá sido primeiramente oral (a inscrição da linguagem pela fala), posto que é antes a direta instauração escrita do pensamento (livre da mediação da linguagem falada), o que daqui advém é a substituição da fala pela escrita, segundo “uma espécie de atalho entre a significação do discurso e o meio material. [...] O destino do Discurso é confiado à *littera* e não à *vox*”⁹⁷.

Aquilo que é escrito é antes um noema do ato de falar, isto é, a própria significação do evento linguístico, e não propriamente o evento enquanto tal. Segundo o autor, a escrita jamais se poderá resumir à mera fixação material, bem como tal fixação não se reduz apenas à mera intenção de preservação do discurso, afeta também, e conseqüentemente, a sua dimensão comunicativa. O que é escrito torna-se imediatamente passível de ser lido.

A leitura do texto substitui o lugar do diálogo com a fala. A conjecturar há o sentido do texto, que o leitor deve realizar a partir das indicações que lhe são disponibilizadas pela materialidade textual, não podendo aceder à intencionalidade subjetiva que subjaz à produção da própria textualidade: “a leitura é como a execução de uma partitura musical; ela marca a realização, a chegada ao acto, das possibilidades semânticas do texto”⁹⁸.

Existe uma substituição do face-a-face pelo binómio leitura/escrita, como resultado imediato da inscrição do discurso diretamente para a escrita - “ler e escrever tomam lugar nesta luta cultural. A leitura é o *pharmakon*⁹⁹, o «remédio» pelo qual a significação do texto é «resgatada» do estranhamento da distanciação”¹⁰⁰, um resgate operado segundo uma aproximação que visa preservar e suprimir a distância cultural, pela inclusão da ipseidade na alteridade. É nesta dialética de distanciação e aproximação que a leitura e a escrita fazem situar o seu sentido fundamental. Segundo Ricoeur a estrutura dialética da leitura corresponde à respetiva estrutura dialética do discurso, sobrepondo-se, por este mesmo motivo, a

⁹⁶Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 43.

⁹⁷Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 46.

⁹⁸Ricoeur, *Do Texto à Acção*, 156.

⁹⁹A noção de *Pharmakon* associada ao horizonte da escrita, tendo como base os textos platónicos, foi inicialmente objeto de estudo e comentário por parte de Jacques Derrida, numa obra datada de 1972, intitulado *La Dissémination*, (Éditions du Seuil, 1972). Neste se reúnem textos cujos originais teriam sido elaborados e publicados em anos anteriores: “La pharmacie de Platon” (inicialmente publicado na revista literária *Tel Quel* n.ºs 32-33, em 1968), “La double séance” (*Tel Quel*, n.ºs 41-42, 1970) e “La Dissémination” (este publicado em 1969, nos n.ºs 261-262 da revista *Critique*).

¹⁰⁰Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 64.

compreensão e a explicação, transitando uma para a outra numa “polaridade nascente, incoativa”¹⁰¹, que é compreendida e constatada claramente pela hermenêutica romântica, no qual cada polo do par representa um modo distinto e irreduzível da própria inteligibilidade - “ler significa, desta maneira, prolongar a suspensão da referência ostensiva e transferir-se para o «lugar» onde o texto está, para dentro do «recinto» deste lugar sem mundo”¹⁰².

Mantém-se ainda a pergunta pela pertinência da exploração da noção de texto por parte de Ricoeur. Isto é, quando e porquê a escrita (enquanto forma de conversão do discurso em texto a partir da sua materialização) se torna num problema de hermenêutica? A resposta é assertiva: quando esta (a escrita) se encontra indelevelmente ligada ao seu polo complementar, como vimos ainda agora: o da leitura – no sentido em que, desta forma, se torna um problema de direção e interpretação, numa dialética correspondente entre “distanciação” e “apropriação”.

A apropriação é definida por Ricoeur como “contrapartida da autonomia semântica”, vetor essencial ao distanciamento do escritor face ao seu texto (e vice-versa). Apropriar, equivale a um tornar familiar, segundo um manejo próprio, o que antes seria puramente alheio, estranho. Por sua vez a distância é concebida não como um dado adquirido, ou uma característica, mas como um traço “dialético”, um princípio entre a alteridade e a ipseidade, uma tentativa de compreensão da distância espaço-temporal – superação da alienação cultural segundo a extensão da auto-compreensão. É, precisamente, segundo esta dialética que o texto se torna passível de ser concebido por Ricoeur como uma atitude explanatória que se estabelece de forma inerente ao sistema de conhecimento da própria linguagem, sendo possível o tratar dos textos segundo regras explanatórias que subjazem ao uso da linguagem, estas mesmas regras que a linguística tão certamente aplica aos sistemas elementares de signos.

Ricoeur chega mesmo a afirmar que “a verdadeira constituição do texto e do sistema de textos como literatura justifica a conversão do objecto literário em sistema fechado de signos”¹⁰³. Tal modo de conceber o fenómeno textual deixa, evidentemente, de lado a possibilidade de estender a noção de texto à análise, por exemplo, de composições imagéticas. Tal impossibilidade é pretendida e defendida por Ricoeur e, podemos nós aqui dizer, clarifica uma desatenção face ao estado de inovação e transmutabilidade da arte que vinha ocorrendo. Tal desatenção, como vimos, deve-se a uma necessidade de coesão teórica, e não tanto a um desconhecimento visto que, Ricoeur chega mesmo a referir as produções de Mallarmé como

¹⁰¹Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 102.

¹⁰²Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 114.

¹⁰³Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 114.

formas textuais que fogem à estrutura pelo mesmo defendida: “Só muito poucos textos e muito sofisticados, na linha da poesia de Mallarmé, satisfazem o ideal de um texto sem referência. Mas este tipo moderno de literatura surge como um caso limite e uma exceção”¹⁰⁴.

III. Do Signo ao Texto – A proposta semiótica de Julia Kristeva

O pensamento de Julia Kristeva parte de uma reinterpretação ou releitura do panorama semiótico. O ponto de vista semiótico de Kristeva distancia-se dos pensamentos originais e abrangentes de Peirce e Saussure, demarcando-se pela integração de momentos e materiais decorrentes da experiência psicanalítica.

A conceção de signo de Kristeva transcende a proposta dicotômica saussuriana, onde cada significado é correspondido por um significante. Tal dicotomia estabelecida entre significante/significado não se funda na explícita e possível relação de identidade, mas sim na diferença, alerta a autora. Isto é, o significado é ele próprio continuamente alargado, remodelado pelo significante.

Kristeva concebe o signo como agente gerador de uma cadeia infinita de significantes, e não de apenas um significado. A tarefa da *semanálise*, como assim o enuncia a autora, é estudar esta mesma significância e a pluralidade da sua cadeia. “*Semanálise*” é a ciência da materialidade da língua, da ciência do significante – o seu foco é o próprio texto em si, o estudo do Texto enquanto entidade formal, evitando análises focadas na comum para-textualidade. O trabalho da *semanálise* será o estudo da significância presente no texto, bem como os seus tipos. O Texto apenas atinge a sua força através do trabalho da sua significância – da sua diferenciação, confronto e estratificação que é praticada na língua.

“Mergulhado na língua”, como assim o refere a autora, o texto é o seu elemento de estranheza, isto é, constitui aquilo mesmo que a questiona, que a transforma e incita à fuga do habitual. Este, “sem estar na origem da linguagem e eliminando a própria questão da origem, o Texto (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam modelos dessa significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita”¹⁰⁵.

¹⁰⁴Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, 56.

¹⁰⁵Kristeva, Julia, *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, (Paris, Éditions du Seuil, 1969), 8-9.

O Texto instala-se no real a partir de um jogo duplo entre a língua e a história. Este não se restringe à representação – característica típica da linguagem comunicativa do texto codificado gramaticalmente – parte num empreendimento de significar o próprio real, participando na mobilidade do presente e apreendendo um momento de abertura constante. Tal significante é sempre diferente, sendo marcado pela mutação presente do estado real do social e do histórico.

O Texto não visa designar o exterior, visa antes imiscuir-se no próprio atributo mobil da realidade, orientando-se bipolarmente: para o sistema significante no qual ele mesmo se produz (a língua e/ou a linguagem própria de uma determinada época/sociedade); e para o processo social no qual é participante. “transformando a matéria da língua [...] o texto liga-se – lê-se – duplamente em relação ao real: à língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação se harmoniza)”¹⁰⁶.

“O texto impede a identificação da linguagem como sistema de comunicação de sentido, com a história como um todo linear”¹⁰⁷ – a textualidade forma o material que, através da instauração da diferença, torna passível a leitura do momento histórico e social, ao invés de o encobrir.

Exemplo deste processo, diz-nos Julia Kristeva, terá sido o “texto «estranho à língua»”, surgido na modernidade, que exemplifica a operação típica do fenómeno textual: a introdução, através da língua, do trabalho de “pluralização dos sistemas abertos de notação não submetidos ao centro regulador de um sentido”¹⁰⁸.

Este modo de conceber o Texto desperta desde logo uma separação face à ligação comum que se faz do mesmo à noção de obra literária¹⁰⁹, que facilmente sucumbe a uma visão simplista, redutora e cega aos estratos e registos diferenciados do significante. Este texto não é um mero conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais: “é aquilo que se deixa ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória desperta: a história”¹¹⁰.

A teoria do Texto de Kristeva apresenta um dinamismo específico de produtividade, o feno-texto, enquanto espaço de produção de sentido, e o geno-texto, como processo de geração

¹⁰⁶Kristeva, *Séméiôtiké*, 10.

¹⁰⁷Kristeva, *Séméiôtiké*, 12-13.

¹⁰⁸Kristeva, *Séméiôtiké*, 15.

¹⁰⁹A noção de *Obra* opõe-na Kristeva à noção de *Texto*, tal como opõe o fechamento à abertura.

¹¹⁰Kristeva, *Séméiôtiké*, 16-17.

textual, estabelecem entre si uma relação dinâmica de onde surge a significância, a “diferenciação, estratificação e confrontação que se pratica na linguagem e deposita na linha do sujeito falante uma cadeia de significados comunicativos e gramaticalmente estruturado”¹¹¹. O Texto é um movimento contínuo de produção de significantes, progredindo através de interpelação interior entre os mesmos.

Assim sendo, a autora não corrobora a existência de uma verdade subjacente à textualidade, isto é, um significado unívoco a ser desvendado. Para Kristeva a análise do significado, a interpretação, é uma tarefa fadada ao fracasso, posto que este significado é fugaz, evasivo, não se co-presentifica com o significante.

Para a análise semiótica interessa a construção que o Texto leva a cabo e não a referencialidade objetiva do mesmo. A literatura forma-se, assim sendo, segundo um jogo de significantes ou invés de significados - “a palavra, sendo a unidade mínima do texto, acaba por ocupar o estatuto de mediadora, ligando os modelos estruturais ao ambiente cultural (histórico), bem como de reguladora, controlando mutações desde a diacronia à sincronia, isto é, à estrutura literária”¹¹².

No ato de leitura existe a confrontação entre textos e entre redes de significantes, redes estas indelineáveis. O Texto é concebido como produção que subtrai o sujeito-autor e quebra com a categoria de referencialidade direta a uma realidade exterior.

Assim sendo, o sujeito-autor deve ser extraído aquando do trabalho semiótico, deve antes ser entendido ele mesmo como elemento significante da textualidade, posto que o sujeito é ele próprio produzido pelo texto, não preexistindo ao mesmo: “ele torna-se um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal. Na própria origem da narração, no próprio momento em que surge o autor, encontramos a experiência do vazio. [...] a partir desse anonimato [...] o *ele* da personagem nascerá. [...] é o destinatário, o outro, a exterioridade [...] que transforma o sujeito em *autor*”¹¹³.

Por sua vez, o sujeito-leitor perde, nesta dialética, a preponderância da significância, passando a corresponder a uma projeção textual. No processo de leitura o leitor (destinatário) estabelecerá uma determinada composição de significado que depende da sua própria bagagem

¹¹¹Kristeva, *Séméiôtiké*, 9.

¹¹²Kristeva, *Séméiôtiké*, 146.

¹¹³Kristeva, *Séméiôtiké*, 156.

literária e da aplicabilidade da mesma ao objeto textual, um diálogo entre o repertório do leitor e os elementos textuais.

A leitura de Kristeva propõe uma mudança abrupta no modo como se deve abordar tanto o Texto como a sua leitura. Esta admite a identidade entre a leitura e a escrita, traçando a disponibilidade do Texto à potencialidade do seu escrever. O Texto já se encontra em potência no horizonte das possibilidades reais, apenas se encontra à espera de ser materializado.

Outro fator preponderante na analítica kristeviana é a inserção do horizonte psicanalítico na intriga semiótica. Segundo tal perspectiva é afirmada a existência de uma subjetividade pré-linguística, anterior a toda a estipulação normativa do mundo simbólico – uma originalidade ligada intrinsecamente à figura maternal, a qual situa na originalidade da experiência intra-uterina e pós-uterina, vetor de análise comum de muitas teorias psicanalistas do seu tempo. Para que a subjetividade pré-linguística possa ser inferida e compreendida dentro da linguagem que ela própria materializou enquanto fenómeno textual, este terá de ser inscrito num universo intertextual. Kristeva readapta a conceção psicanalista de intersubjetividade ao horizonte conceptual da linguística, fazendo surgir assim a intertextualidade.

A noção de Intertextualidade é introduzida pela autora, primeiramente, em dois artigos publicados na revista *Tel quel*, e aos quais retorna na sua obra *Séméiotikè, Reserche pour une sémanalyse*. “O termo intertextualidade [elucida-nos a autora] designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos num outro”¹¹⁴.

Intertextualidade é uma forma relacional, que se dá entre um texto e outros (presentes, passados e os futuros), estabelecendo-se uma relação dialógica - dialogismo que vai de um texto a outro, enquanto operador de leitura. Tal dialogismo inter-textos manifesta uma relação que não é posterior à constituição originária do fenómeno textual, é antes condição necessária à sua completude e concretização, bem como a projeção de textualidades futuras. Carregando a palavra significações, segundo o seu uso e aplicabilidade, transporta-as para o texto que compõe, realizando, de imediato, a transformação dos enunciados segundo a articulação com as restantes palavras constituintes do texto e da sociedade em que o mesmo se imiscui.

Em Gérard Genette a intertextualidade é apenas um dos cinco tipos de relações da “transtextualidade”, correspondendo esta última ao termo mais inclusivo que diz respeito ao horizonte total de tudo o que se estabelece no contacto, explícito ou implícito, e na relação entre

¹¹⁴Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, (New York, Columbia University Press, 1984), 59-60.

textos. No que diz respeito aos cinco tipos de relações de transtextualidade, Genette estabelece¹¹⁵: a Intertextualidade, como forma de alusão, citação ou plágio; a Paratextualidade, enquanto relação entre o texto e os seus elementos paratextuais (pre/posfácios, títulos, anotações); Metatextualidade, correspondendo ao comentário crítico de um determinado texto; Hipertextualidade, que diz respeito à relação entre um texto e um hipotexto que o preceda diretamente, correspondendo o primeiro a uma transformação, modificação ou reinterpretação do segundo; Arquitextualidade, que designa um texto como parte integrante de um ou mais géneros.

O modo como Genette estabelece a noção de intertextualidade corresponde a um esforço de circunscrição do conceito, insistindo na compreensão da noção a partir de uma perspetiva relacional, para que seja possível a conceção da mesma enquanto fenómeno concreto.

IV. O Texto Semiótico e o Texto Concreto – De Peirce a Bense

1. Peirce e o Signo

Como já foi estabelecido num curto subcapítulo anterior, dedicado à distinção entre as duas noções preponderantes de Texto, é a semiótica que, de acordo com a sua amplitude e assertividade, se estabelece como modelo a seguir e a compreender no horizonte a que aqui nos propomos elaborar. O projeto semiótico parece-nos aqui ser a única possibilidade de encarar as inauditas formas de expressão – enquanto ciência do signo, permite-nos abordar o mundo tanto verbal quanto não-verbal que a amplitude sígnica da arte instaura.

Mas, para que seja possível tal empreendimento, há que atentar, primeiramente, numa conceção específica, tanto da semiótica quanto do Signo, que nos permita abarcar uma tal amplitude – com este intuito recorreremos à definição e elaboração de Charles S. Peirce acerca do Signo e, a partir da mesma, seguiremos o caminho que ainda há a desbravar no que toca à renovada conceção do fenómeno textual que a arte modernista exige.

No sentido de explanar tal noção, da pertinente forma como Peirce assim a concebe, tomaremos como objeto inicial de análise uma passagem presente numa das cartas que se insere na panóplia referente ao repertório epistolar que Charles S. Peirce estabeleceu com Lady Welby-Gregory¹¹⁶, por se considerar que, sendo um dos seus escritos referentes a uma fase mais

¹¹⁵Veja-se, por exemplo: Genette, Gérard, “Five types of transtextuality, among which hypertextuality”, in *Palimpsests – Literature in the Second Degree*, (University of Nebraska Press, 1997), 1-7.

¹¹⁶Victoria Alexandrina Maria Louisa Stuart-Wortley – filósofa autodidata entusiasta da Lógica e da Filosofia da Linguagem.

tardia da sua vida, vem resolver, consolidar e colmatar determinados vetores de uma forma cabal e inequívoca (talvez também em virtude do intuito específico do texto epistolar).

Nesta, encontramos a seguinte definição de Signo: “um signo é, portanto, um objeto que está em relação, por um lado, com o seu objeto, e por outro, com um interpretante, de modo a colocar o interpretante em relação com o objeto, correspondendo à sua própria relação com o objeto”¹¹⁷. Tal definição apresentada por Peirce estabelece uma relação triádica entre três noções que se afiguram fulcrais ao nosso empreendimento. Segundo a passagem referida, o autor concebe o Signo segundo uma medialidade própria que estabelece uma relação que se estende do objeto por ele visado ao interpretante pelo mesmo suscitado.

Numa outra passagem, agora referente a um texto que visa dar conta das três categorias estabelecidas por Peirce, a noção de Signo é abordada a partir da sua distinção face ao *representamen*: “por signo entendo algo que transmite uma qualquer noção definida de um objeto por um qualquer processo, no sentido em que tais veículos de pensamento nos são familiares. Ora, se parto desta ideia de familiar, e conduzo a melhor análise possível daquilo que é essencial um signo, defino como representamen tudo aquilo a que esta análise se aplique...”¹¹⁸.

As incursões à determinação e clarificação da noção de Signo são incontáveis e encontram-se dispersas pelos mais diversos textos, contudo, restringindo-nos apenas, por agora, às duas passagens transcritas, conseguimos perceber que, segundo Peirce, um Signo é toda e qualquer coisa (“algo”) que estabelece a substituição de outra e que opera, segundo esta mesma substituição, uma produção ou modificação, que se manifesta em termos de familiaridade – isto é, o substituído torna-se familiar ao sujeito através da instauração do substituto.

“O signo está em vez de algo, o seu objeto”, mas este objeto, que o Signo tem para si e a que se refere e representa, segundo Peirce, é de dois tipos: o seu Objeto em si mesmo e aquele tal como é representado – o *Objeto Imediato* e o *Objeto Dinâmico*. O primeiro *Objeto* é aquele que corresponde exatamente ao signo em si mesmo representa, dependendo a sua existência dessa mesma representação. *Objeto Dinâmico* é aquele que motiva o signo, da forma como ele

¹¹⁷Peirce, Charles Sanders, “On Sign and Categories”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1966), 8.329.

¹¹⁸Peirce, Charles Sanders, “The firstness of firstness, secondness, and thirdness”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1965), Vols I-II, 1.540.

mesmo se edifica, isto é, “a realidade que, de alguma forma, obriga a determinar o signo pela sua representação”¹¹⁹.

“Um signo [...] dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido. Ao signo que cria eu chamo *interpretante* do primeiro signo”¹²⁰. O Interpretante surge com uma função mediadora que opera através da representação. Mas, tal como na relação Signo-Objeto, o Interpretante é múltiplo, tendo o Signo para si três Interpretantes possíveis: o *Interpretante Imediato*, o *Interpretante Dinâmico* e o *Interpretante Final*. O primeiro é aquilo mesmo a que comumente, segundo Peirce, se designa como *significado* do Signo, correspondendo ao que é revelado aquando da correta compreensão do Signo em si mesmo (por um intérprete). Por sua vez, o *Interpretante Dinâmico* é definido pelo autor como o “efeito específico que o Signo, enquanto Signo, determina [em alguém, ou algo]”¹²¹. Por último, o *Interpretante Final* diz respeito à modo pelo qual “o Signo tende a representar-se a si mesmo para que se relacione com o seu Objeto”¹²², segundo uma regra da relação entre esse signo e o objeto.

Estando desde já definidas as noções de Objeto e Interpretante, bem como as diversas especificidades dos mesmos, é possível agora passar à classificação dos signos que procede a partir da sua própria natureza material e que, segundo Peirce, se estabelece triadicamente segundo as possibilidades de relação que o mesmo estabelece consigo mesmo, com os seus Objetos e respetivos Interpretantes. Surgem, deste modo, e focando-nos na análise esquemática presente nas já referidas cartas cujo autor endereça Lady Welby, três tricotomias decorrentes da relação estabelecida entre: Signo-Signo, Signo-Objeto e Signo-Interpretante.

Numa primeira tricotomia, que se funda na relação do Signo a si mesmo, enquanto mera “qualidade”, “existência atual” ou “lei geral”¹²³, encontramos os seguintes tipos de Signo: *Qualisigno* – um Signo que é uma “qualidade” (2.244); *Sinsigno* – um Signo que é “existência atual ou evento” (2.245); *Legisigno* – um Signo que é uma “lei” (2.246), requerendo para si um *Sinsigno* como réplica, posto ser tornado significante segundo a própria lei.

A segunda tricotomia, que se funda relação do Signo ao seu Objeto, triparte-se nas seguintes tipologias: *Ícone* – Signo que se refere ao *Objeto Dinâmico* segundo uma relação de

¹¹⁹Peirce, “Collections”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols III-IV, 4.536.

¹²⁰Peirce, “Ground, object, and interpretant”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 2.228.

¹²¹Peirce, “Collections”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols III-IV, 4.536.

¹²²Peirce, “Collections”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols III-IV, 4.536.

¹²³Peirce, “One trichotomy of signs”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols I-II, 2.243.

semelhança (2.247); *Índice* – Signo que se refere ao *Objeto Dinâmico*, denotando uma relação de real afetação com o mesmo, tendo necessariamente alguma qualidade em comum com o *Objeto* (2.248); *Símbolo* – Signo que se refere ao *Objeto Dinâmico* segundo uma determinada lei, “usualmente uma associação de ideia gerais” (2.249) que o impele à interpretação em referência ao objeto.

A terceira tricotomia, a partir da relação do Signo com o seu Interpretante, apresenta-se da seguinte forma tripartida: *Rema* – Signo de possibilidade qualitativa na medida em que representa o objeto como possibilidade (2.250). *Signo-Dicente* – um signo de uma existência atual, envolvendo um *Rema* para descrever “o facto que é interpretado como indicado” (2.251); *Argumento* – Signo de uma lei (2.252).

O estudo de Peirce acerca da Semiose, enquanto ação que envolve a cooperação dos três polos já referidos – Signo, Objeto, Interpretante – permite a determinação da combinação lógica das tricotomias apresentadas. Tal divisão e classificação Peirceiana é deduzida a priori a partir do esquema categorial triádico estabelecido pelo autor¹²⁴: *Primeidade* - correspondendo aos *Qualisigno*, *Ícone* e *Rema* – “modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a nenhuma outra coisa”; *Secundeidade* – correspondendo aos *Sinsigno*, *Índice* e *Signo-Dicente* – “modo de ser daquilo que é tal como é, em respeito a um segundo mas independentemente de um terceiro”; *Terceidade* – correspondendo aos *Legisigno*, *Símbolo*, *Argumento* – “modo de ser daquilo que é tal como é, ao trazer um segundo e um terceiro em relação um ao outro”.

Num texto que remonta a 1908 (fase posterior à relação epistolar com Lady Welby) Peirce estabelece a possibilidade de 59049¹²⁵ tipos de signos. Contudo a introdução de regras relativas ao esquema categorial levou a limitação dos mesmos. A limitação dos tipos de signos a partir do esquema categorial exposto, segundo as regras que norteiam as categorias, opera da seguinte forma: a *Primeidade* só pode determinar outra *Primeidade* (possibilidade), bem como a *Terceidade* só pode ser determinada por uma *Terceidade* (necessidade). Tais especificidades norteiam as associações tricotómicas e restringem os tipos de Signos a 10 classes primitivas¹²⁶ e a 66 combinações.

¹²⁴Em referência ao esquema apresentado na correspondência epistolar dirigida a Lady Welby, em: Peirce, “On Sign and Categories”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. VII-VIII, 8.329.

¹²⁵Leia-se a explicação aritmética de Peirce em: Peirce, “Valencies”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols I-II, 1.291.

¹²⁶Elenco operado em: Peirce, “Ten classes of signs”, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols I-II, 2.254-2.264

2. Umberto Eco – Interpretante e Abertura Textual

A noção de Interpretante cunhada por Charles S. Peirce ressoou no panorama dos estudos semióticos, contribuindo para a fundamentação e proliferação do pensamento de diversos autores. Umberto Eco será, talvez, uma das vozes mais preponderantes no horizonte implicado pelos contributos de Peirce.

No segundo capítulo da sua obra *Leitura do Texto Literário*, Eco define como um segundo signo, enquanto ideia a que o signo dá origem na própria mente do intérprete: “meio de representar, mediante outro signo [...] aquilo que o representamen de facto seleciona acerca de um dado objecto”¹²⁷. Para o autor, a noção de Interpretante integra, como veremos já em seguida, o esquema de cooperação textual de forma preponderante, visto que, segundo Eco, é o Interpretante que, na ausência do intérprete, garante a validade do Signo.

A noção de Interpretante emergente da semiótica peirciana permite a superação do conflito entre forma e conteúdo, introduzindo este terceiro elemento no processo de semiose, Peirce consegue romper com a dicotomia saussuriana entre significante/significado, esclarecendo e agilizando assim o processo de significação. Introduce na relação dual entre significante/significado um terceiro polo dialético – o Interpretante – o “supersigno” que está de forma constante em atualização e reinscrição da relação entre o signo e o objeto.

Eco envereda pela noção de Interpretante, como Peirce o concebe, para que a possa utilizar como meio de explicar a função semiótica sem a necessidade de recorrer à noção de referente. Tal empreendimento contribui para a compreensão do fenómeno textual como eminentemente aberto e múltiplo, permitindo um encadeamento que não se restrinja à mera substituição referencial. O Interpretante, como terceiro vetor da relação signo/objeto, permite a compreensão das novas composições textuais, onde a multiplicidade dos signos e das suas composições, como explica Eco: “nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto propõe-se estimular precisamente o mundo pessoal do intérprete para que dele tire da sua interioridade uma resposta profunda”¹²⁸.

O processo de triangulação semiótica peirciano é adotado por Eco como forma de quebrar a semiose pensada em termos de equivalência (significado/significante), instaurando neste panorama a possibilidade do processo infinito – a abertura. Desta forma, o que está em

¹²⁷Eco, *Leitura do Texto Literário*, 33.

¹²⁸Eco, Umberto, *Obra Aberta*, (Lisboa, Relógio d'Água, 2016), 69.

causa já não é uma mera substituição referencial, mas um possível processo de geração continua e inovadoras de Signos e Interpretantes, em cadeia.

Como elemento indispensável à infinita cadeia sígnica que é um Texto, segundo Eco, surge o seu destinatário. O destinatário do Texto é condição indispensável à textualidade, não só relativamente à sua capacidade comunicativa como também à potencialidade significativa. Segundo o autor, o Texto encontra-se sempre inacabado/incompleto, na medida em que necessita de ser atualizado pela enciclopédia de cada leitor, para que possa ser compreendido o verbo que nele se estabelece. O autor, aquando da execução de um Texto, deverá prever um Leitor-Modelo que seja capaz de realizar a cooperação textual, através da sua atualização, movendo interpretativamente de forma análoga ao movimento generativo que o autor empreendeu na conceção do Texto. Contudo, “postular a cooperação do leitor não significa contaminar a análise estrutural com elementos extra-textuais. O leitor como princípio activo da interpretação faz parte do quadro generativo o próprio texto”¹²⁹.

O autor do Texto, enquanto sujeito empírico da enunciação textual, formula desde logo uma hipótese de Leitor-Modelo e, apenas segundo a tradução desta, se vê a si próprio caracterizado enquanto sujeito do enunciado. De forma paralela se estabelece o Leitor do Texto, enquanto sujeito concreto dos atos de cooperação – este também estabelece uma hipótese de autor, deduzindo-a a partir dos dados apresentados pela estratégia textual que se lhe apresenta. Estabelece-se deste modo uma “cooperação textual” que se realiza, não entre dois sujeitos individuais (autor e leitor), mas entre duas díspares estratégias discursivas – considerando Eco o Texto como entretecido de espacialidade vazia, passível de colmatação segundo a iniciativa interpretativa, estabelece esta mesma iniciativa, conseqüentemente, como mecanismo integrante e generativo do mesmo: ponto originário do fenómeno textual.

Ainda frente ao fenómeno textual, segundo o autor, persistem duas perspetivas: o uso livre do texto e a sua interpretação. O primeiro ponto de vista estaria focado, na senda de Barthes, na consideração do Texto como possibilidade de prazer¹³⁰, libertando-o horizonte da sua utilidade. Por sua vez, o segundo ponto de vista integra-se na semiótica geral, focando a infinitude das cadeias de interpretação, como Peirce assim o estabeleceu, a partir da limitação que o discurso estabelece ao formato da enciclopédia. Nesta senda, o Texto “não é mais do que

¹²⁹Eco, *Leitura do Texto Literário*, 9.

¹³⁰Sobre a questão veja-se: Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, (Paris, Seuil, 1973).

a estratégia que constitui o universo das suas interpretações - senão «legítimas», pelo menos legitimáveis»¹³¹.

3. Max Bense e o Concretismo

O Pragmatismo (no qual Peirce se insere como fundador) presta especial atenção à relação entre os Signos e os seus utilizadores, posto se considerar de extrema importância a análise na dimensão contextual do processo sígnico, para além das dimensões sintáticas e semânticas. A inovação do pragmatismo peirciano está em conceber o signo de uma forma logico-analítica - estabelecendo um estudo do signo numa dimensão logico-semiótica aparta-se das comuns visões sociológicas e psicológicas de teor empírico¹³².

Seguindo a senda do projeto logico-semiótico peirciano encontramos Max Bense, cuja cirúrgica posição, devedora face às investigações levadas a cabo por Peirce, nos é aqui de extrema importância.

Reveremos nas perspetivas anteriormente elaboradas uma atenção primordial direcionada à recompreensão do fenómeno textual, bem como às repercussões e consequências que essa mesma recompreensão acarreta consigo. A crise sígnica que a arte modernista enceta aquando da tensão dos limites da arte e da sua elaboração estendem a conceção do fenómeno textual, quebrando a sua simples compreensão e elaboração literária a partir de uma estrutura gramaticalmente encadeada de palavras escritas.

O experimentalismo modernista trouxe consigo a inovação e o cruzamento das formas de construção artística que implicam e exigem as considerações que acabámos de tecer. Um

¹³¹Eco, *Leitura do Texto Literário*, 63.

¹³²A análise semiótica de Charles Sanders Peirce adapta-se com sucesso à análise do Concretismo Literário. Como comprovação deste mesmo facto redirigimo-nos aqui para a obra de Gérard Deledalle, intitulada *Théorie et pratique du signe* (Paris, Payot, 1979). Nesta obra, que serve de “Introdução à semiótica de Charles S. Peirce” (como se pode ler no subtítulo), encontramos no último capítulo (o quinto capítulo da terceira parte da obra, respetivamente: “Analyse d’un texte: *Signe* d’Apollinaire”) a aplicabilidade da semiótica de Peirce à análise de um poema de Guillaume Apollinaire. Tal análise compreende três partes constituintes: uma primeira, particularmente ligada às questões semânticas e pragmáticas, no qual se inserem algumas considerações em torno de um dos poemas de *Calligrammes*, intitulado “la colombe poignardée et le jet d'eau”; uma segunda incursão, que se ocupa da dimensão e análise sintática; por último, uma terceira, que se ocupa das consequências teóricas da respetiva análise. O foco do capítulo incide sobre um poema de Apollinaire, intitulado “Signe”, que, na verdade, se trata de um pequeno fragmento de uma estrutura poética maior que se inseriu na coletânea de poemas publicada pelo autor em 1913 intitulada *Alcools: Poemes, 1898-1913*. Ainda assim, este não terá sido o primeiro empreendimento lógico-analítico de associação da semiótica peirciana à literatura. Como primeira nota relativa ao capítulo que ainda agora referimos, Deledalle remete-nos para a “primeira análise semiótica peirciana de um texto”, elaborada por Elisabeth Walther em torno da obra poética de Francis Ponge [Walther, Elisabeth, *Francis Ponge*, (Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1965)]. *Como nota adicional, salientamos que Elisabeth Walther, figura de destaque da semiótica alemã, passa a assinar os seus textos, a partir de 1988, como Elisabeth Walther-Bense, após o casamento com o seu colega e orientador Max Bense – autor em destaque neste capítulo.

dos exemplos que aqui vamos delinear, e que, por razões óbvias, se encontra intimamente ligado ao caminho que nos propusemos a traçar, é o da poesia concreta. A proposta vanguardista desta tipologia poética avança no sentido de um panorama inter-sígnico, derivando de um empreendimento que visa submeter o signo verbal a um determinado tratamento icónico. Arte e literatura entram numa nova conjugação sígnica – o verbal encontra-se em recuperação segundo o não-verbal, revelando assim novos estratos e virtualidades.

Max Bense será a voz preponderante que formula, na sua *Pequena Estética*, o substrato teórico-interpretativo do concretismo poético, posto que, à semelhança dos autores anteriores, se opõe às teorias que concebem a obra literária como produto meramente verbal e limitam o horizonte do fenómeno textual.

A estética de Bense estrutura-se a partir de três ramos, como explica Haroldo de Campos na introdução que o mesmo estabelece à sua tradução da *Pequena Estética*: “a) estética semiótica ou sígnica; b) estética numérica ou informacional; c) estética gerativa”¹³³. Os primeiros dois dizem respeito, essencialmente, a uma fundamentação analítico-descritiva do objeto. A *estética semiótica* contribui para a compreensão do processo de semiose a partir do esquema triádico peirciano. Já quanto à *estética numérica* ou *informacional*, esta “opera com meios semióticos e matemáticos” e “caracteriza os «estados estéticos», observáveis em objetos da natureza, objetos artísticos, obras de arte ou *design*, através de valores numéricos e classes de signos”¹³⁴. Por último, a *estética gerativa* compreende teoricamente a conjugação entre os procedimentos técnicos e os esquemas matemáticos, devendo ser concebida como uma teoria “matemático-tecnológica”, como “suma totalizadora [Inbegriff] de todas as operações, regras e teoremas, que, aplicados a um repertório de elementos matérias manipuláveis, pudessem criar neste, consciente e metodicamente, estados estéticos”¹³⁵.

A estética semiótica de Bense apresenta uma forte componente assumidamente peirciana que se mune das especificidades que acabámos de delinear no capítulo anterior. Desde logo, o fator essencial ao problema da linguagem verbal, para Bense, e no quadro desta sua *estética semiótica*, situa-se na compreensão do signo como medium entre o mundo e a consciência, re-compreendendo a língua a partir desta mediação das camadas sígnicas (ao invés da sua ligação direta ao mundo objetivo) – uma problemática demarcadamente procedente das considerações fenomenológicas de Husserl. Herdando da fenomenologia husserliana a

¹³³Bense, *Pequena Estética*, (São Paulo, Editora Perspectiva, 2003), 19.

¹³⁴Bense, *Pequena Estética*, 45.

¹³⁵Bense, *Pequena Estética*, 135.

intencionalidade da consciência que afirma a não independência da relação consciência-mundo, Max Bense atribui à linguagem a fulcralidade de ser o medium mais elementar e eficaz no processo de mediação entre consciência-mundo e consciência-consciência, devendo ser encarada como um sistema de signos, passível de ser interpretado como um sistema consciencializado de sinais, cuja origem remonta ao mundo – “os sistemas semióticos formam o âmbito da mediação e da transformação”¹³⁶.

Embora o projeto estético de Bense se procure fundar “[n]uma teoria «objetiva» dos estados estéticos [que] deve, de início, compreender e descrever apenas o que aparece no objeto dado e não no sujeito contemplante”¹³⁷, a respetiva *informação estética* - informação construída em relação a um “reportório de elementos ou meios materiais”¹³⁸ - o autor não descora os problemas relativos à *intencionalidade* da fenomenologia husserliana. Para este, é a semiótica que permite o estudo do processo de semiose do sistema de signos que se estabelece como mediação inerente à relação consciência-mundo, onde se “interpõem-se os “meios” da ação e da elaboração”¹³⁹.

A constituição da estética semiótica de Bense parte do princípio de que “os «significados» (sistemas semânticos) [Bedeutungen] não podem jamais ser tomados imediatamente dos mundos-do-objeto; eles são mediados por esquemas semióticos”¹⁴⁰. E, como tal, a fixação dos estados estéticos de natureza material (dados materiais do objeto estético real – que se estabelecem por relação de oposição face às *sensações estéticas*, que dizem respeito à experiência do *sujeito estético*) é a fixação de uma relação mundo-consciência que depende dos sistemas comunicativos estabelecidos na relação sinal-signo¹⁴¹.

No entender de Max Bense, o “signo é tudo o que for entendido como signo e somente o que for entendido como signo. Qualquer coisa [etwas, algo], que se queira pode (em princípio) ser entendida como signo”¹⁴². Este Signo a que aqui Bense se refere não deve ser entendido como um objeto, mas sim um “meta-objeto”, no sentido em que se estabelece uma coordenação triádica na conceção do “algo” que o define, isto é, “se partirmos aqui dos elementos materiais dos sinais de um objecto eminente, ocorrem então as aperceções semióticas na consciência

¹³⁶Bense, *Pequena Estética*, 51.

¹³⁷Bense, *Pequena Estética*, 50.

¹³⁸Bense, *Pequena Estética*, 45.

¹³⁹Bense, *Pequena Estética*, 50.

¹⁴⁰Bense, *Pequena Estética*, 51.

¹⁴¹ Para uma definição de Sinal e Signo, leia-se em Bense, *Pequena Estética*, 51: “«Sinais» são substratos físicos dos objectos-do-mundo; «signos», no entanto, são substratos fenomenais da consciência”.

¹⁴²Bense, *Pequena Estética*, 53.

perceptiva [im perzipierende Bewusstsein] segundo um esquema pelo qual sinais dados se tornam signos, por serem entendidos como signos, em primeiro lugar como meios, depois na referência ao objeto e finalmente na referência ao destinatário (ou seja, interpretante)”¹⁴³.

A estas três referências (Meio, Objeto e Interpretante) da relação triádica são coordenadas três referências semióticas – “ícone, índice e o símbolo (relativamente à referência ao objecto); quali-signo, sin-signo e legi-signo relativamente à referência ao meio; rema, dicente e argumento relativamente à referência de interpretante”¹⁴⁴ – três tipos de função do Signo - *função de realização*, que corresponde à referência de objeto; *função comunicação*, corresponde à referência de meio; *função de codificação* – referência de interpretante – e três *possibilidades de signo*, estipuladas a partir da sua aplicabilidade – *Adjunção*, enquanto concatenação de Signos isolados a sequências de Signos, simples encadeamento linear de signos; *Iteração*, enquanto formação de um “signo do signo”, ou de um “signo do signo do signo”¹⁴⁵, correspondendo a formas de inter-relação de Signos com Signos e, conseqüentemente, em referência de Interpretante; *Majoração*, a elevação de Signos a configurações (gestalten) de “signos e estruturas de signos, vale dizer, em super-signos”, encadeamento de signos dispares, correspondendo numa nova referência objeto e uma nova referência interpretante.

Tal análise organizativa do esquema semiótico, que Bense herda e desenvolve a partir de Peirce, demarca o intuito fundamental de uma posição que propõe quebrar com a tradicional conceção ontológica e categorial da estética, tornando-a eminentemente funcional e técnica, situando o seu horizonte sgnico na objetividade das operações técnicas e tecnológicas. Ao afirmar que “todo o signo ou todo elemento usado para a construção de um objeto artístico, - elemento que se pode, portanto, entender como signo e que funciona como tal – pertence a *reportórios* delimitáveis e seleccionáveis”¹⁴⁶, este sugere uma necessidade de descontinuidade, vinculação no modo contemplativo face aos elementos desse mundo em questão e abre as portas a uma renovada conceção do fenómeno textual, correspondente às necessidades analíticas que a arte modernista instaura.

Formando-se o Texto por uma séria linear de signos, a referida definição de Bense acarreta consigo uma nova forma de compreensão e aproximação à textualidade. Segundo o

¹⁴³Bense, *Pequena Estética*, 56.

¹⁴⁴Bense, *Pequena Estética*, 56.

¹⁴⁵Bense, *Pequena Estética*, 54.

¹⁴⁶Bense, *Pequena Estética*, 65.

autor, “todo o texto se manifesta na realização (material) como na percepção (fenomenal) como um produto unidimensional. O conceito de fluxo de signos e o de fluxo de informação determinam, portanto, o conceito de fluxo de texto.”¹⁴⁷.

De acordo com tal perspectiva, somente uma apreciação precetiva do Texto, a sua “pura descoberta sensível”, é capaz de inaugurar no texto a superfície textual, dando a conhecer a possibilidade de compreensão da sua multiplicidade bidimensional – horizonte onde é possível a sua reorganização e seleção estatística. “O princípio da aproximação estatística não nos dá apenas o texto como portador de informação semântica” onde as palavras podem ser identificadas como portadoras de sentido, este dá-nos antes como ponto de vista o Texto “como portador de informação estética, no qual as palavras e sentenças podem ser identificadas como produtos poéticos”¹⁴⁸.

De acordo com Bense, a função estética de um determinado texto explana-se linearmente, isto é, o estado estético do Texto desenvolve-se num fluxo de signos unidimensional, devendo a estética moderna, por este mesmo motivo, se demarcar da interpretação (que pressupõe uma cristalização sígnica) e partir para a pesquisa (que pressupõe a dinâmica do signo) como forma de exploração do fenómeno textual. Tal empreendimento surge na base do Texto Poético Visual, onde a caracterização exata deste mesmo Texto se desenvolve bidireccionalmente e não só unidimensionalmente, devendo o fluxo sígnico e informativo ser observado para ser compreendido e percebido. Neste, o horizonte de labor não é a linguagem, mas esta é antes utilizada como meio de pesquisa, experimentação, execução. Não se faz poesia com a linguagem, utiliza-se antes a linguagem para fazer poesia, faz-se algo com ela e, por isso, encontramos nesse projeto estético um processo estatístico: “o que é feito na linguagem – prosa e poesia – tem uma significação semântica; o que é feito com a linguagem – texto – uma significação estatística”¹⁴⁹.

O processo estético é ele próprio um processo estatístico que conduz a uma “classe especial de informação”, a informação estética, sendo por este mesmo motivo o Texto tem já a chance de ser um produto estético, posto que a sua materialidade estatística é sempre um pressuposto fundamental da sua fenomenalidade estética. Quanto à noção de Informação Bense dedica-lhe um subcapítulo, enquadrando-a com a “concepção teórico-informativa do conceito de conhecimento”. O autor define como Informação a “remoção geral [allgemeine Beseitigung]

¹⁴⁷Bense, *Pequena Estética*, 176.

¹⁴⁸Bense, *Pequena Estética*, 177.

¹⁴⁹Bense, *Pequena Estética*, 172.

de um desconhecimento e a remoção de um desconhecimento deve ser valorizada como conhecimento”¹⁵⁰.

A manifestação emergente da estética modernista que mais permitiu a Bense modelar e guiar a sua estética terá sido o Concretismo. Designando um movimento artístico surgido em todo o mundo a partir da década de 50 do século XX, o Concretismo estabelece-se em oposição ao abstracionismo, impelido por uma experimentalidade inaudita. Max Bense contactou em especial com a inovação artística do grupo brasileiro de poesia concreta denominado *Noigandres* (que integrava membros como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos). Determina a sua prática poética como pioneira da materialidade verbal, vocal e visual da palavra, enaltecendo a manipulação material da palavra segundo as suas três dimensões – significativa, fonológica e gráfica.

Bense define como obras de arte concretas aquelas que tenham um “ser estético” total e integral, surgindo enquanto totalidade, no sentido da conjugação entre o Signo e o seu suporte.

“A arte concreta podia ser também entendida como arte material”¹⁵¹, segundo o autor. O Texto Concreto, enquanto aproximação do aspeto físico-sensível da obra ao seu vetor estético-semiótico, tende para uma superfície textual estatística, isto é, para uma organização dos elementos constituintes da superfície textual a partir do ponto de vista estatístico. Tal superfície destaca-se, no Texto Concreto, pela materialidade, e estabelece-se em posição de oposição face às superfícies fenomenais, em cuja codificação textual se estabelece a partir da sua organização semântica. No Texto concreto as palavras deixam o seu estatuto de elemento verbal para se lançarem na infinita possibilidade sígnica.

“A poesia concreta é, portanto, poesia consciente que comunica sua realidade estética de maneira absoluta e total numa linguagem de signos cujas classes combina, e estes signos são na verdade palavras, mas não tomadas como portadoras convencionais de significados e sim, estritamente, como portadoras construtivas de sinos”¹⁵².

¹⁵⁰Bense, “Conceito de Informação” in *Pequena Estética*, 79.

¹⁵¹Bense, *Pequena Estética*, 194.

¹⁵²Bense, *Pequena Estética*, 200.

3-E. M. de Melo e Castro no panorama nacional: Concretismo e Experimentalismo

I. O lugar de Melo e Castro no contexto nacional

“Isto, porque no ano 2020 (para o qual só faltam quarenta anos) é presumível que ainda se fale em Poesia e/ou em produção textual, embora seguramente em termos e em prática cujas motivações e meios específicos nos serão desde já inacessíveis”.

Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 13.

Apesar de não ter sido ainda objeto de uma investigação ostensiva que abarque a totalidade da sua obra e a amplitude imensa das consequências que desta derivam, a figura de Ernesto Manuel de Melo e Castro encontra-se necessariamente presente como referência a abordar no que toca às pesquisas encetadas no âmbito da inventividade e originalidade poética. Percorre toda a extensão da sua obra, tanto poética quanto teórica, um ímpeto indagativo que articula de forma indispensável o fenómeno literário à realidade sociopolítica, centrando como tema fundamental da investigação poética o enfoque crítico acerca performatividade artística e o lugar da arte na sociedade.

No que ao posicionamento de Melo e Castro no âmbito da cultura e da sociedade portuguesa diz respeito, este articula-se de forma próxima ao despontar da inaudiciedade artística da nova vanguarda emergente da segunda metade do século XX. É possível acompanhar este processo de duas formas distintas: a primeira surge a partir das coletâneas de textos teóricos e artigos publicados pelo próprio em jornais¹⁵³, a segunda prende-se com a investigação que foi e é elaborada em torno do movimento experimental português. Esta última plataforma, apesar de apenas abordar a obra de Melo e Castro de forma oblíqua, surge como potencialmente favorecedora dos estudos em torno da sua produção poética. O experimentalismo de Melo e Castro é um idioma imperativo neste horizonte, posto que acompanha e contribui para a sua evolução e consolidação teórica, sendo a sua menção, aquando do tratamento desta temática, inevitável e ininterrupta¹⁵⁴.

¹⁵³Como são exemplo o *Expresso*, *Diário de Lisboa*, *República* e *A Capital*.

¹⁵⁴No que toca à investigação da denominada Poesia Experimental Portuguesa encontramos os mais prolíferos projetos, que se estendem desde a sua génese até à atualidade, mas que dos quais aqui se destaca o arquivo digital PO.EX.net, que encabeça a revitalização e reinterpretação contemporânea da multiplicidade subjacente a tal movimento. Passível de ser consultado no sítio web: <https://po-ex.net/>.

Segundo o diagnóstico de Melo e Castro, vigoraria na cultura portuguesa um período de adestramento cultural que se seguiu ao esmorecimento da Vanguarda Órfica¹⁵⁵ em 1928, encontrando a arte refúgio no academismo e na poesia patriótica e sentimental. Os anos que se seguem à referida data são caracterizados pelo surgimento de diversas correntes literárias de resistência e contestação face ao regime Salazarista que vigorava e amordaçava a livre cultura, correntes estas que, apesar da sua fundamentação se inspirar nas internacionais incursões pelo materialismo dialético (como é exemplo o neorrealismo português), se inseriam num sistema comunicativo dominante que, segundo Melo e Castro, só a partir da década de 50 será progressivamente substituído.

O autor determina como principal motor desta mesma substituição a vanguarda que irrompe nos anos 60 e que origina dois grupos re-inventivos da literatura portuguesa: *Poesia 61* (um caminho neoplatónico) e a *Poesia Experimental* (um caminho neobarroco¹⁵⁶). A primeira, segundo Melo e Castro, caracteriza-se por um “radicalismo semântico textual”, uma “reformulação de um discurso outro” e uma elaboração do binómio “significado/significante”. Por sua vez a poesia experimental envereda pelo “radicalismo morfológico” pela “palavra objeto” e o “texto matéria”, bem como pela “visualização” e por uma “sintaxe combinatória”¹⁵⁷.

Segundo o autor, tal rutura evidencia a radical mudança de posição do poeta face aos seus instrumentos e métodos de trabalho, substantivando-se a poesia, passando a elaborar-se, conseqüentemente, segundo uma “operação linguística que tem como meio a escrita e como objetivo a sua própria renovação”¹⁵⁸.

Sendo o marginalismo o traço comum às vanguardas poéticas, quer seja pela inaudita inventividade, quer pela complexidade conceptual, a poesia experimental, e com ela, Melo e Castro, como seu fundamental difusor e teorizador, são arrastados para a marginalidade cultural – quer pela repressão do conservador meio cultural politizado, quer por determinados poetas seus contemporâneos que, apesar da manifesta comum oposição face ao regime repressor, seguiam as preces da tradicionalidade poética.

¹⁵⁵Termo utilizado por Melo e Castro em: Melo e Castro, E. M. de, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1980), 33. Este diz respeito à geração d’Orpheu, da qual o autor destaca José de Almada Negreiros e enfatiza o painel “Começar” como um enorme poema visual: “a que junta toda a intensidade e vontade de conquistar o tempo [...] um vigoroso traço de união entre as duas vanguardas, as de 1915 e as 1960”.

¹⁵⁶“Caminho neoplatónico” e “caminho neobarroco”, uma distinção estabelecida pelo autor fundamentada segundo a forma de produção poética e as bases teóricas que tornam possível a manipulação específica da linguagem e da sua literariedade.

¹⁵⁷Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 75.

¹⁵⁸Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 75.

O cunho de E. M. de Melo e Castro percorria os círculos marginais da poesia portuguesa, estando envolvido em escândalos e afrontas face ao regime salazarista, cujo envolvimento no famigerado processo judicial relativo à *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* se torna o elemento exponencial da sua iconicidade. Mas não só da repressão salazarista advinham as críticas e a desconsideração face à sua produção poética. Mesmo dentro do grupo cultural de resistência à censura encontramos vozes de protesto e desprezo face à brincadeira de “palavras cruzadas” e à disforme poesia experimental de Melo e Castro. Chegou mesmo a endereçar José Carlos Ary dos Santos um poema ao “Exmo. Sr. E. M. de Melo e Castro”, apelidando toda aquela extravagância sintática da sua poesia como uma “pirotènicotécnica almorreima”¹⁵⁹.

Tais desproporcionais reações apenas evidenciam o desconforto causado pelo experimentalismo cosmopolita do autor ao próprio provincianismo português, reverberando o horizonte de inventividade poética nas antiquadas estruturas sociopolíticas. O projeto experimental português nasce da influência de estruturas internacionais, intimamente ligadas ao empreendimento do movimento internacional da poesia concreta. Apesar disso, não houve em Portugal um grupo de poesia concreta, mas apenas experimental – a poesia experimental é o principal vetor de aglomeração e difusão das poéticas inovadoras praticadas por todo o mundo e cultivadas por determinados autores nacionais, correspondendo no caso português a uma contracorrente face ao neo-realismo, engajada pela pesquisa analítica de valores universais face aos regionalistas, a partir de uma radicalização formal, de um visualismo semântico e uma codificação conceptual.

Melo e Castro estabelece duas condições preponderantes que determinaram o emergir da poesia experimental em Portugal, a saber: a visita de Décio Pignatari a Lisboa, em 1956, no rescaldo do seu contacto com Eugen Gomringer¹⁶⁰; e a publicação, em 1962, de uma pequena compilação de poesia concreta do grupo brasileiro Noigandres (São Paulo), pela embaixada do mesmo país. No intervalo de tempo que une tais eventos, observamos nós a publicação que Melo e Castro estabelece de um livro seu que perspetiva e alimenta o panorama poético-concreto, falamos de *Ideogramas*, em 1961. Os mesmos dois factos são estabelecidos na

¹⁵⁹“Poesia experimental faz quem quer, poesia mesmo faz quem pode” - “Sones Detergeticum” in Ary dos Santos, José Carlos, *Obra Poética*, (Lisboa, Edições «Avante!», 1994), 191.

¹⁶⁰Figura de destaque da difusão originária da prática poética concretista, referenciado e citado ininterruptamente por Augusto e Haroldo de Campos.

introdução à Antologia da Poesia Concreta em Portugal¹⁶¹, realizada pelo autor em colaboração com José Alberto Marques, e publicada em 1973.

O experimentalismo e o concretismo português apresentam-se intimamente ligados à vanguarda militante que fazia oposição ao regime ditatorial vivido à data: “claramente vinculados a uma ideologia de esquerda, os poetas experimentais portugueses foram alvo imediato de censura e, num contexto de obscurantismo opressivo, lidas como provocação as alternativas propostas aos discursos instituídos”¹⁶².

A direção internacionalista e translinguística da poesia experimental, com um fundamental intuito de rutura e crítica face às exigências das lógicas representacionais da estética tradicional, faz com que as vanguardas se munam de um cariz ideológico e político, que ergue, concomitantemente, no projeto literário um propósito meta-poético.

A vontade de resistência instaura-se no horizonte material, tornando a linguagem o material de comunicação e a pesquisa tecnológica, eletrónica e cibernética o estudo potenciador desta nova forma de comunicabilidade. O experimentalismo propõe uma materialidade para o texto poético que é muitas vezes confundida pela crítica como a tradicional querela forma/conteúdo, mas que, como veremos, terá implicações muito além desta forma reducionista de considerar o projeto.

Melo e Castro acentua a insurgência da poesia experimental face ao padrão seguido pela crítica literária publicada nos jornais e representada pela figura de João Gaspar Simões – a poesia experimental, segundo o autor, favorece a pragmaticidade e o objetivismo segundo uma posição construtivista, bem como propõe até uma autonomização da plataforma textual, insurgindo-se a partir do “isomorfismo¹⁶³ conceptual-visual do poema concreto”¹⁶⁴.

No que toca à exploração experimental da materialidade da linguagem como forma significante, esta pode ser bipartida periodicamente, tendo como ponto de cisão os meios pelos

¹⁶¹Melo e Castro, E. M. de; Marques, José Alberto, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, (Lisboa, Assírio&Alvim, 1973).

¹⁶²Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro, Eunice, *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80*, (Coimbra, Angelus Novus, 2004), 29.

¹⁶³Na nota 61, referente a esta mesma passagem lê-se: “Isomorfismo – Este termo é aqui usado para denotar a equivalência não necessariamente figurativa ou representativa, entre significante e significado de um texto [...] o poema concreto joga-se na página em branco tornando significativo o espaço na própria estrutura do texto que isomorficamente organiza” in Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 102.

¹⁶⁴Melo e Castro, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, 80.

quais se estabeleceu a investigação (derivando desta seleção consequências específicas, como veremos).

A primeira incursão redirigimos para as décadas de 50/60, fortemente marcadas pela experimentação tipográfica da poesia visual e pelas fundamentais investigações relativas à poeticidade do barroco português, fator que vem implicar uma reestruturação da poética inventiva a partir de cânones estabelecidos nos séculos XVII e XVIII¹⁶⁵.

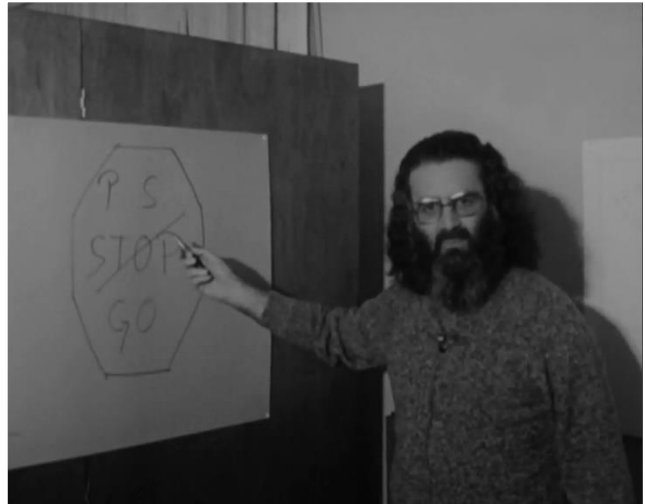


Figura 1.

A segunda incursão delimitamos às três décadas que decorrem desde os anos 70 aos 90, onde impera a experimentação a partir dos novos meios tecnológicos e mediáticos. A procura por uma possibilidade poética que abarca todas as formas e meios disponíveis para ampliar e proliferar a amplitude sígnica, segundo Melo e Castro, progride a partir de um objetivismo e uma pragmaticidade relativa à estruturação textual, quer seja ela visual, fonética ou morfológica.

Esta segunda fase do experimentalismo é responsável pela superação do respetivo marginalismo que na primeira fase se revela enquanto característica fundamental. Num processo efusivo que se instala no pós-revolução de 1974, desponta um novo subsolo social de comunicação que se inscreve na paisagem citadina como parte integrante da mesma: “a poesia experimental portuguesa, com ênfase quase exclusiva nas coordenadas visuais do texto e do poema, encontra agora depois do 25 de Abril a sua razão profunda no visualismo explosivo e revolucionário que invadiu as cidades, as estradas, as paredes e muros dos caminhos portugueses”¹⁶⁶. Falamos aqui do fenómeno que Melo e Castro define como “visualismo popular” – uma forma de contestação artístico-visual coletiva, que se estende por aldeias e cidades, transformando sinais de trânsito, placares e murais, servindo tudo um pouco como suporte ativo à intervenção e à mensagem política que haveria a comunicar.

¹⁶⁵Vejam-se as obras: Hatherly, Ana, *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*, (Lisboa, Cosmos, 1997); Hatherly, Ana, *Poesia Incurável: Aspectos da Sensibilidade Barroca*, (Lisboa, Estampa, 2003); e ainda Hatherly, Ana, *Esperança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utópico Barroco*, (Carcavelos, Theya, 2016).

¹⁶⁶Melo e Castro, E. M. de, *Dialécticas das Vanguardas*, (Lisboa, Livros Horizonte, 1976), 56-57.

Tal modelo popular de inventividade gráfico-conceptual estrutura-se segundo a alteração do código pertencente aos sinais inicialmente estabelecidos, integrando a materialidade do suporte como próprio fator significante da mensagem a exprimir. Desta forma, sinais de trânsito, como é exemplo o da figura número 1¹⁶⁷, cuja organização imagética se dirigia ao horizonte significante da ordem de circulação pública, rapidamente se torna, segundo um acrescento, num suporte mediúnico à mensagem sociopolítica.

Tais formas de manifestação configuram “um índice semiológico das várias fases da revolução portuguesa e da força criativa que a anima”¹⁶⁸, fases estas que, de tão intimidante ligadas à evolução se encontrarem, reverberam um mundo que é já outro, e que tanto fascina e potencia as investigações de Melo e Castro

Nas palavras de Ernesto de Sousa¹⁶⁹, a “experiência” de Melo e Castro poderia ser definida como uma forma específica de “investigar num contexto próprio as aberturas possíveis de uma visão nova. Uma nova dimensão, a qual resulta de uma nova análise [...] «tentativa de definir e de promulgar uma espécie da *optimum* estético» [...]”¹⁷⁰, um apelo “a um OUTRO sentido da comunicação. Eu e tu – todo o mundo”¹⁷¹.

II. Poesia Concreta: Materialidade e mediação

Como foi já referido, na origem do despontar do movimento experimental português reside o internacional projeto da poesia concreta, direto influenciador do pensamento e da poesia de Melo e Castro. O próprio autor trata de estruturar um diagnóstico onde situa as origens do movimento concretista a partir da revalorização das transmutações tipográficas do DADA e

¹⁶⁷A figura 1. tem origem num “programa de carácter cultural conduzido pelo crítico de arte José Ernesto de Sousa numa rua em Lisboa com entrevista a E. M. de Melo e Castro, nome literário do poeta e artista plástico Ernesto Manuel Galdes de Melo e Castro, sobre a importância da imagem e da investigação visual em Portugal” lê-se na descrição que acompanha o material audiovisual presente nos arquivos online da RTP, passível de ser consultado no sítio web: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-m-de-melo-e-castro/>. Assiste-se assim à explicação de Melo e Castro: “trata-se de um sinal de STOP [...] como todos conhecemos. Simplesmente houve uma intervenção modificando o significado de paragem: um traço cortou o STOP, alguém escreveu “P. S.” (Partido Socialista), e por baixo escreveu “GO”. Este sinal continua a funcionar no seu significado de paragem obrigatória dentro do código da estrada, e sobre o ponto de vista político ganha uma carga absolutamente contrária. Mas o que é interessante é que estas duas mensagens interferem uma com a outra, e dá, evidentemente um tom progressista, um tom de abolição da paragem: vamos andar para a frente! GO!”. Programa Cultural *Encontro*, entrevistador José Ernesto de Sousa, entrevistado E. M. de Melo e Castro, (Lisboa, RTP1, 15-01-1975), consultado em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-m-de-melo-e-castro/> a 03/05/2022,

¹⁶⁸Melo e Castro, *Dialécticas das Vanguardas*, 57.

¹⁶⁹José Ernesto de Sousa – artista multidisciplinar, inventivo, iniciador do movimento cineclubista português – importante figura contemporânea e dialogante com Melo e Castro.

¹⁷⁰Ernesto de Sousa, José, *Ser Moderno em Portugal*, (Lisboa, Edições do Saguão, 2021), 193.

¹⁷¹Ernesto de Sousa, *Ser Moderno em Portugal*, 198.

Bahaus, da exponenciação do cartaz como meio de comunicação imediata e intervenção político-cultural e da aposta na valorização da sintaxe espacial e de tipo combinatório no que toca à utilização de signos e sinais.

A poesia concreta, enquanto movimento cuja origem remonta ao concretismo pictórico e cuja designação se estabeleceu a partir dos trabalhos dirigidos pelo grupo brasileiro Noigandres, aposta numa valorização do poema enquanto objeto e da linguagem como substância, tornando-o um concreto difusor e efetivador de comunicação. A criação de um “Objeto-operação”, poema como forma concreta de operatividade, livra o autor do psicologismo freudiano, reconfigurando na estrutura poética “uma tensão aberta no espaço-tempo, um devir que continuamente se reprojeta num espaço que é a sua própria substância”¹⁷².

O despontar do concretismo, e da conseqüente poesia concreta, pode ser considerado como um evento inevitável, um fenómeno catártico ou catalisador que se afirma enquanto sintoma de progressiva inclinação global para a subversão da capitalização e mercantilização da vida moderna, e da sua respetiva literatura fundada na estrutura alfabética de inspiração utilitária e mercantil da escrita fenícia.

O Homem do mundo contemporâneo busca afirmar-se de forma concreta no tempo e no espaço em que vive, contrariando a abstração e o frenesim: “o que está hoje, de facto, em causa é o Homem Concreto, que identifica o seu próprio mundo com o mundo exterior em que vive, e cujo controlo realiza através do ajuste semântico-estético dos seus actos-palavras”¹⁷³ – que se materializam na poesia concretamente constituída.

“A procura de uma unidade entre o ver o ser e o ter, a abolição do interior e do exterior, a reunificação ontológica criativa, é o objetivo final da Poesia Concreta”¹⁷⁴ segundo uma recuperação do ideograma e da visualidade como elementos sintetizadores da experiência do vivido e da comunicação.

As chamadas “poéticas do significante”, experimentais, na qual se insere a poesia concreta, enfatizam a “comum tendência para sujeitarem os habituais modelos expressivos e discursos a vários graus e tipos de desalojamento semântico-referencial”¹⁷⁵, enquanto visam garantir a maximização da dimensão visual e plástica do material sígnico, a sua dimensão sensível. O texto concreto adquire uma plasticidade própria que já não se restringe à sua

¹⁷²Melo e Castro; Marques, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 17.

¹⁷³Melo e Castro; Marques, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 19.

¹⁷⁴Melo e Castro; Marques, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 20.

¹⁷⁵Sousa, Ribeiro, *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80*, 30.

potencialidade mimética, segundo a sistemática pesquisa pelas coordenadas visuais da linguagem, enverada por uma otimização poética baseada na fragmentação linguística da palavra. Deste modo, e seguindo o pensamento de Melo e Castro, “na poesia concreta, o fluxo sonoro é substituído por uma tensão plástica, espacial, portanto. Por isso um poema concreto não pode ser dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente, de um tal modo que não se leia só, nem só se veja”¹⁷⁶.

O poema concreto não tem uma função descritiva, visa antes a objetividade. Se apenas lido ficam de fora os seus valores imagéticos, que não são diretamente significativos nem descritivos. Se apenas visto, devido à sua elementar simplicidade formal, nada propõe, não se comparando à carga imagética que é reunida nas artes plásticas tradicionais.

Considerando a poesia como investigação total das possibilidades comunicativas que se estendem para além da lírica tradicional, os poemas de tipo semiótico, como os concretos, em que a palavra se ausenta e apenas é desvendada a composição poemática a partir de uma chave lexical, revelam um hibridismo que proporciona uma ampliação dos géneros tradicionais, numa tal medida que a sua categorização se torna problemática e a parametrização impossível.

“A crescente semiotização da literatura e da poesia que entretanto produziu enfraqueceu, de modo paradoxal, a modelização linguística primária a ponto de se gerarem escritas apenas liminarmente verbal, com ‘letras’, mas sem ‘palavras’, em jeito de mancha gráfica ou estrutura vocalizável, e correlativamente ‘ilegíveis’ [...]”¹⁷⁷.

O espaço comunicativo do século XX transformou-se numa “floresta de símbolos”, sendo observada a sua contaminação nos comportamentos e nos paradigmas mentais da sociedade vigente. A inovação elaborada pelos meios de comunicação que se encontravam à disposição propunham ao artista criador, nas palavras de Melo e Castro, “uma nova perspectiva semiológica para as suas investigações e criações, pois o que antes ficava na Torre de Marfim do poeta «muito inspirado» hoje pode e deve ser imediatamente proposto, comunicado e usado pelas grandes massas populacionais adquirindo obras e as descobertas, significações e funções insuspeitas pelo seu autor, membro afinal dessa mesma massa”¹⁷⁸.

A teoria da informação, a linguística, a semiologia e a dialética vieram a tornar-se, neste novo mundo regido pelas massas e pela imediata comunicabilidade, conceções mais subtis e

¹⁷⁶Melo e Castro, E. M. de, *In-Inovar*, (Lisboa, Plátano Editora, 1977), 49.

¹⁷⁷Sousa, Ribeiro, *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80*, 17.

¹⁷⁸Melo e Castro, *In-Inovar*, 40.

mais adequadas ao fenómeno da expressão e comunicação, sobretudo num período da história em que a tecnologia avança a passos largos e revoluciona, vertiginosamente, a sociabilidade.

É a este mesmo facto que recorrem Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro, na introdução à *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa*, para distinguir dentro do movimento concretista um “concretismo” e um “pós-concretismo”. Tal distinção funda-se, essencialmente, nos meios e nos materiais a que recorrem os artistas criadores para executar a investigação e a concretização da linguagem no objeto poemático. A saber: “nas propostas concretistas de 50/60 em confronto com as pós-concretistas, sensivelmente da mesma época: [...] as primeiras tendem a submeter a linguagem a uma espécie da análise «laboratorial» que virá mais tarde a contar com o frequente contributo de «reagentes» tecnológicos [...] as segundas, de teor nitidamente intervencionista, adoptam um processo de fraccionamento e colagem de produtos subculturais”¹⁷⁹.

A inovação tecnológica acarretou consigo a possibilidade de uma reestruturação computacional da comunicabilidade inerente à própria linguagem humana, ampliando os horizontes da sua efetividade. “Ver, ouvir, tocar, experimentar mesmo através de extensões cibernéticas, são meios reais de o homem comunicar com o mundo e o universo [...]. O exercício e prática da Poesia Concreta veio lembrar aos poetas e aos homens que se escreve com as mãos e que o acto físico de escrever, comunicar, tanto se pode fazer com palavras, com gestos, ou com objetos”¹⁸⁰, erguendo-se desta conjuntura uma ponte de ligação entre a noção de poesia e os conceitos pictóricos, por exemplo, da caligrafia oriental, e a recompreensão originária da poesia como um “fazer” e o poema como “coisa feita”.

Podemos afirmar que, no que à comunhão da palavra e da imagem segundo uma mediação computacional diz respeito, Melo e Castro foi um verdadeiro pioneiro, apostando continuamente na reinvenção deste mesmo processo e afirmando imperativamente que “os textos e poemas concretos feitos pelos computadores não são melhores que os textos dos poetas, [...] Mas o campo aberto pelo computador é maior do que o aberto pelo lápis do desenhador ou do poeta”¹⁸¹.

¹⁷⁹Sousa, Ribeiro, *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa: anos 60 - anos 80*, 20.

¹⁸⁰Melo e Castro; Marques, *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, 15.

¹⁸¹Melo e Castro, *In-Inovar*, 155.

Estamos então em condições de, em seguida, de forma evidente, progredir na análise da materialidade e medialidade que Melo e Castro instaurou na inaudiciedade da sua poética, chegando a almejar aquele que considerava ser o “fim visual do século XX”, a “cor”, trabalhando “com meios desmaterializados, que são a própria energia luminosa, [e] criando padrões de percepção colorida que de outro modo não poderão ser produzidos e que têm a sua sintaxe própria”¹⁸².

4-O projeto concretista subjacente ao texto poético de Melo e Castro

I. O poema, a linguagem e a comunicação à luz do Concretismo

“1.3 – PORQUÊ ESCREVER?”

Escrevemos porque existem lápis.

Esta resposta é perfeitamente suficiente. [...] escrevemos porque temos dedos. [...] escrevemos porque temos músculos, ossos e nervos. [...] escrever é um ofício.”

Melo e Castro, *Projeto: Poesia*, 23-24.

Melo e Castro considera o modo concretista de tratamento da linguagem o elemento possibilitador de um projeto ambicioso que transcende as redes fronteiriças nacionais, estabelecendo uma forma de cominação alternativa à língua nacional. Esta alternativa que a poesia concreta enceta é concebida pelo autor como uma linguagem “visual e concreta (não abstrata) para além das línguas, dos idiomas e das circunstâncias limitativas, sejam de que ordem forem”¹⁸³.

A poesia concreta vem estabelecer materialmente a vontade de comunhão universal segundo um fenómeno meta-comunicacional que se estabelece na concomitância de códigos dispares, relativos à comunicação verbal e não-verbal. Tendo como ponto de partida elementos extralinguísticos, como é o caso dos componentes não-verbais do poema concreto, inaugura uma linguagem concreta, visual, que ultrapassa as restritas potencialidades comunicativas do idioma. Tais elementos contribuem, concomitantemente, para a amplitude e imediaticidade

¹⁸²Melo e Castro, E. M. de, *O Fim Visual do Século XX e Outros Textos Críticos*, org. Gotlib, Nádia Battella, (São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993), 299.

¹⁸³Melo e Castro, E. M. de, Hatherly, Ana, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, (Lisboa, Moraes Editores, 1981), 156.

coletiva (livre da intencionalidade autoral) do poema concreto que propõe a universalidade da sua capacidade comunicativa – o poema passa do nível da criação artística intencional para o objeto de arte desconexo do seu criador, e com validade universal.

A linguagem é a matéria-prima da poesia concreta, sendo a forma pela qual o concretismo visa abolir as barreiras comunicacionais estabelecidas pelas diferentes línguas nacionais – empreendendo uma abolição do tratamento idiomático da língua, substituindo-o por um tratamento da linguagem que torne possível a comunicação de problemáticas comuns ao Homem contemporâneo. A comunicação concretista visa dirigir-se à rede sensorial do espetador segundo formas sónicas de significação sinestésica.

Este “Plano piloto da poesia concreta”¹⁸⁴ conta com a criação de uma linguagem que inaugurasse os novos tempos, coadunando o galopante avanço técnico e tecnológico da sociedade industrial, bem como os renovados e exigentes padrões de comunicação não-verbal, como são exemplos a publicidade estabelecida em out-doors e monumentais cartazes: “o novo é o significado da Poesia. O novo que transgride, o novo que liberta, o novo que modifica e inova a própria via de comunicação que utiliza: a língua falada-escrita; possibilitando-lhe dizer o que nunca foi dito: - escrito. [...] da língua à linguagem é pois o percurso da inovação que é a Poesia. Do indivíduo ao texto”¹⁸⁵.

À obra poética que Melo e Castro edificou, subjaz uma estrutura intrincada de cariz teórico que visa repensar o limiar da prática poética a partir das constantes e efusivas transformações sociais e, como vimos, linguísticas ocorridas no final do século XX, salientando como preponderantes aquelas que se deram ao nível da comunicabilidade e da tecnologia. Toda a produção literária do autor encontra-se edificada numa estruturada investigação teórica que visa dar resposta às principais inquietações que emergiam na atualidade, repensando, concomitantemente, questões basilares à indagação estética.

A produção de texto teórico empreendida por Melo e Castro constitui-se, numa primeira fase, como base fundamental do movimento Experimental, como é o ilustre caso da obra *A Proposição 2.01. - Poesia Experimental*, e que coincide com uma reinterpretação fidedigna do projeto concretista internacional adaptado ao estado de estagnação da poesia portuguesa, incorporando processos rigorosos e critérios estéticos de teor científico-matemático. Esta

¹⁸⁴Título de um artigo de destaque contextual acerca do movimento concreto. Veja-se: Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos, Haroldo de, “Plano-Piloto para a Poesia Concreta” in *Teoria da Poesia Concreta*, (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975).

¹⁸⁵Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, 15.

“Poesia Experimental” preza por uma conceção do objeto poemático similar à conceção concretista: como objeto de pesquisa e experimentação da linguagem e comunicabilidade humanas.

Melo e Castro parte assim da pergunta ontológica sobre a Poesia para que, em seguida, repense da mesma forma o Escrever e o Ler à luz da contemporânea inventividade. Para o autor, a poesia faz parte do mundo em que todo o Homem se aventura na ânsia de contactar e comunicar de forma direta com as fontes elementares das sensações, formando-se assim uma certa tensão entre a eficácia da comunicação e o fracasso completo da mesma - a não-comunicação. A poesia, para Melo e Castro, sugere uma troca, mas o que é trocado não pode ser medido ou quantificável fisicamente.

À luz do experimentalismo de Melo e Castro (para quem não haveria necessidade maior no processo de produção poética do que o meio necessário à efetivação da mesma), o poema e a composição material que o estrutura e compõe configuram uma unidade indivisível, um objeto-único, sendo ele próprio, por defeito e efeito, de natureza plurívoca e plurissignificativa, destinando-se à difusão e à compreensão: à receção da mensagem pelos diversos recetores/leitores.

O objeto poemático só realiza o seu ciclo de efetivação quando é, ele próprio, produzido, efetivado, consumido/recebido, analisado e destruído/desconstruído por um processo de leitura que seja capaz de abarcar a sua multiplicidade sígnica e a respetiva plurivocidade comunicativa. Frente ao objeto poemático, o Homem reconhece a tensão comunicativa que lhe é sugerida, reconhecendo imediatamente a natureza revolucionária do ato poético, que se traduz essencialmente num movimento de pesquisa e trabalho sob e sobre a linguagem.

Para o autor a utilidade intrínseca do escrever reside na mecânica estrutural do organizar e relacionar sintaticamente objetos e sinais, de modo a desencadear novos conteúdos de significação e/ou renovadas perspetivas de contacto e comunicação entre os Homens. À estruturação e reorganização subjaz sempre um subsolo indagatório, isto porque, “quer no plano ontológico quer numa perspectiva universal de comunicação, é sobre o perguntar que recai a ênfase, se estamos interessados em criar e comunicar alguma coisa válida”¹⁸⁶.

Esta seria a única visão possível relativa ao ato de escrever. Caso este não progrida num sentido de enriquecimento semântico, então este somente poderá ser considerado um projeto de

¹⁸⁶Melo e Castro, E. M. de, *Projecto: Poesia*, (Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984),15.

arquivo, documentação, registo e processamento de informação. Para escrever criativamente há que ter em consideração que a morfologia e a sintaxe são anteriores à semântica, caso contrário, estaríamos a recair num ciclo redundante de repetição de conteúdos já tratados e exaustivas variações de nula significação. Os meios de comunicação que à data se encontravam ao dispor do artista, propõem-lhe uma renovada perspectiva semiológica para as suas investigações e criações, visto que tais criações passam a poder ser comunicadas, propostas e usadas pelas grandes massas e reproduzidas em grande quantidade, despontando, revalidando e incentivando novas significações e funções que até então permaneciam ocultas ao próprio autor. Daí resulta a necessidade da não circunscrição de métodos e motivos no que diz respeito à experimentação e inovação dirigida aos meios de transmissão e difusão de comunicação.

A comunicação, segundo trocas de informação, nos diversos níveis de atividade, é o elemento que dinamiza e institui as estruturas sociais. É a própria atividade criadora do Homem que provoca a aceleração do dinamismo subjacente às estruturas, fazendo resultar nas mesmas um aumento de complexidade. Segundo Melo e Castro, estando o artista inserido no seio de uma determinada sociedade, este deve procurar potenciar a sua projeção e produção a partir dos novos fenómenos mediais que se apresentam ao seu dispor na respetiva sociedade. O artista (tal como o cientista) deve, inevitavelmente, e acarretando consigo as mais diversas consequências desta afirmação, estar inserido em estruturas sociais que lhe são familiares, ultrapassando, contudo, as limitações impostas pelas infraestruturas da mesma (sociais e económicas), dinamizando a difusão e produção acelerada dos conteúdos informacionais dessas mesmas estruturas, segundo um maior rigor e uma maior eficácia.

A língua falada sempre terá sido um meio fundamental de definição de grupos sociais e étnicos, contudo, a revolução tecnológica do século XX leva à reinscrição da mesma segundo meios de comunicação difundidos em massa. Os meios de comunicação de massa amplificam ou estendem a ação dos modelos linguísticos usados através deles, contribuindo para a promoção da evolução da língua: “a comunicação, tal como a conhecemos, realiza-se pelo envio de signos, através de um canal ou meio usando um código. A esses signos chamamos informação. Mas, sobre o que é que informa essa informação? A resposta é: a informação¹⁸⁷ informa sobre os signos que a constituem”¹⁸⁸.

¹⁸⁷A noção de informação é um conceito fundamental à teorização do motivo central da obra de arte concreta, não podendo ser denegada ou excluída da teorização formal da mesma. A introdução à noção informação na poesia concreta, aqui compreendida como “informação semântica” passível de conotação estética, foi elaborada na terceira secção do segundo capítulo concernente a “Max Bense e o Concretismo”.

¹⁸⁸Melo e Castro, E. M. de, *Poética do Ciborgue*, (Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014), 179.

O método poético de Melo e Castro atenta de forma específica nos problemas relativos à esfera da comunicabilidade, repensando o horizonte da comunicação humana a partir das teorias da informação, da evolução tecnológica e da materialização (numa primeira fase) e desmaterialização (numa fase posterior) das plataformas tradicionais de difusão artística. A tentativa poética da ampliação e do aprofundamento das relações e dos modos de execução poética, conjugando valor plástico da imagem, com a especificidade da própria linguagem e das condições situacionais em que os mesmos se encontram, estabelece uma evidente tentativa de desimpedir os canais comunicativos, evitando a todo o custo a disrupção, a distorção ou o equívoco.

“Língua e Linguagem, Cômicos e Poetas: relações que, já desde o tempo dos jugrais, afinal, são uma só realidade: o Homem que precisa de comunicar”¹⁸⁹. A evolução desta dicotomia, segundo as funções de comunicação relacionais, foi rejuvenescida pela entrada em cena da maquinaria, envolvendo-se a língua e a linguagem, necessariamente, em concepções e atividades de categoria cibernética, isto é, pela assistência prestada ao humano na potencialização das suas possibilidades segundo máquinas que ele próprio idealizou e edificou. Criaram-se assim possibilidades de rápida e eficaz comunicação e contacto, mesmo à distância, bem como a permanência destas novas relações motivou a transmissão, re-transmissão e transformação de novas e inéditas mensagens. As máquinas comunicacionais, especialmente as destinadas à difusão de informação em massa como a televisão e o rádio, colocam-se ao nível da própria língua, agregando em si, conseqüentemente, o que é possível dizer e a sua modalidade de efetivação: o “como” do fazer.

Podemos considerar que, atendendo ao que foi até agora recolhido relativamente ao modelo teórico correspondente à concepção do artista e do poema no pensamento de Melo e Castro, nos encontramos perante uma poética de tipo pragmático-formalista: pragmática, posto que a sua principal preocupação reside na objetiva finalidade de transportar e comunicar eficazmente uma determinada significação cuja complexidade impele a uma reação por parte do recetor; formalista, no sentido em que, para que a mensagem seja veiculada, para que a finalidade estipulada se concretize, o enfoque reside nos aspetos concernentes à estruturação e realização material que mais eficazmente equaciona a instauração concreta do poema com o significado diretamente derivado dos signos que constituem essa mesma composição poemática.

¹⁸⁹Melo e Castro, *In-Inovar*, 142.

A noção de “autor” presente na conjuntura abordada, torna-se uma noção mítica – posto que a este somente lhe restam os textos deixados, apenas segundo estes é possível ter consciência da existência de algo que os tenha fabricado. O que o autor apenas define aquando da escrita é o tipo da mesma e a energia vivencial que nela codifica, podendo ser esta a chave para o código do constituído. Por isso é que “crítica” e “leitura” são sinónimos para Melo e Castro. Criticar é saber ler, bem como saber comunicar e como comunicar esse “saber”. Ler é tão ou mais difícil que escrever: se quem cria, fá-lo segundo os seus próprios e inéditos códigos então, quem lê, é obrigado a descobrir uma sequência que torne possível a leitura desses códigos e o entendimento dos mesmos. Assim sendo, a função imediata da crítica¹⁹⁰ (e, conseqüentemente, da leitura), contrariando a tradição, passa a ser a descoberta dos códigos e a respetiva comunicação dos mesmos ao restante público.

Mas, para que a obra não se torne somente produto do seu tempo, das suas cómodas condições de executabilidade, Melo e Castro propõe a utilização, por parte do artista criador, de meios que ainda permaneçam peculiares ao seu próprio tempo e, portanto, que se encontrem num panorama de novidade e rejeição da perenidade da consciência e dos contra-poderes que pretendem deter e controlar materialmente os meios por ele escolhidos.

O computador será o instrumento tecnológico que, à data, mais potenciou a ânsia de novidade que Melo e Castro herda do modernismo literário rimbaudiano. Utilizar um computador não é, decerto, o mesmo que utilizar uma folha de papel e tinta, nem a criação de ambientes luminosos via laser se trata de pintar a cavalete, e este é o facto que motiva o inevitável surgimento de uma nova monumentalidade que deve seguir as faculdades e os meios que à sua disposição se encontram. O uso de novos métodos não deve servir um propósito ideológico eminente, já que esse não é o caminho aberto à pesquisa por novas formas de linguagem: “esses novos materiais, métodos e recursos técnicos são os prolongamentos superlativos das faculdades materiais do homem, e como tal têm de ser ensaiados, estudados e aproveitados para a maior valorização da capacidade de acção, resistência, relação e sobrevivência do Homem como corpo social”¹⁹¹.

O surgimento da máquina computacional vem-se a tornar o elemento indelevelmente revolucionário e exponencial de tudo aqui que, até à data, tinha correspondido ao projeto universalista e globalizante de uma ampliação comunicacional, por parte dos poetas concretos.

¹⁹⁰Sobre a noção de “crítica” no entender de Melo e Castro consultar: Melo e Castro, E. M. de, *Essa Crítica Louca: 1955-1979*, (Lisboa, Moraes Editores, 1981).

¹⁹¹Melo e Castro, *In-Inovar*, 35.

Encontrando-se as máquinas de processamento e transformação de informação a um nível de base probabilística, como os computadores, encontram-se também ao nível da linguagem e da sua pesquisa e investigação, estabelecendo íntimas relações com a atividade criadora que se estabelece nesse campo, a poética. Observamos aqui a emergência da poeticidade nas máquinas, ou até, máquinas irremediavelmente poéticas.

Podemos assim compreender que o experimentalismo de Melo e Castro herda as premissas base da poesia concreta, articulando-se a partir de uma busca incessante por soltar-se da “alienação metafórica” da linguagem abstrata, projetando-se materialmente a si mesmo enquanto poema/objeto, um concretismo industrial que comunica um efetivo sistema de funções e relações entre palavras organizadas de forma a proporcionar uma determinada exploração da sintaxe visual – um processo de otimização poética, de condensação sígnica da linguagem, visando produzir o máximo de informação segundo a mínima composição material possível, representando uma operação de máxima eficácia que se bem adequa à imediaticidade dos tempos vividos.

Como nos explica Ana Hatherly, é pela visualidade que se busca, no poema concreto, a explicação da estrutura que lhe subjaz: “diluição das estruturas do verso e, por prolongamento, do texto (...) manifesta-se acima de tudo pela sua assimilação de características visuais que reduzem o poema a uma mancha, (...) acabando por pôr em destaque a mancha propriamente dita do texto, a mancha tipográfica ou seja, o corpo visualmente formal do texto”¹⁹².

Esta dissolução na tradicionalidade rítmica do verso, a partir do seu estilhaçamento e reorganização visual na página possibilita a aproximação entre o poema e o estado real do mundo, sem que esta aproximação se estabeleça sob a forma de representação (mimética ou abstrata), e sim enquanto forma referencial (sígnica, concreta) - uma estruturação/organização de signos de palavras, assumindo novas significações estéticas e não somente semânticas pela utilização tridimensional da palavra verbal, vocal e visual.

Melo e Castro adota também a progressiva despersonalização do processo de escrita encetada pelo concretismo, segundo a introdução de processos mecânicos e industriais que derivam da tradicional tipografia, formas que afastam o cunho do criador da obra criada, tanto na produção do exemplar único como na possibilidade de reprodução em massa de cópias desse mesmo exemplar.

¹⁹²Hatherly, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, (Lisboa, caminho, 1979), 95.

Os hábitos do homem moderno tendem assim a assemelhar-se ao que ocorre na condensação do poema concreto. A rapidez do contacto, da necessidade e da vivência, a padronização da produção mecanizada, são exemplos da necessidade de apurar a técnica, da perfetibilidade da produção que levaria à elaboração de uma textualidade limpa, que comunique rápida e eficazmente a informação que se pretende veicular. A libertação dos grilhões logico-discursivos e da normatividade sintática é proposta a partir da formulação de uma nova sintaxe, de um novo código, de uma nova linguagem – marcas da rutura com a poética tradicional: “a revolta da poesia concreta não é contra a linguagem. É contra a infuncionalidade e a formalização da linguagem. [...] não há razão para supor que os poetas concretos tenham criado uma nova linguagem, [...]. Se as suas estruturas não coincidem com um determinado tipo de estrutura linguística [...] imposto pela tirania do hábito, isto não quer dizer que os poetas concretos não se sirvam de procedimentos conceituais e gramaticais universalmente conhecidos”¹⁹³.

A publicação de *Ideogramas*, em 1962, em Lisboa, pela Guimarães Editora terá sido o elemento-chave que nos permite fazer a correspondência fidedigna entre o projeto concretista e a poética de tipo experimental elaborada por Melo e Castro. Tal publicação tronou-se o grande acontecimento da poesia concreta em Portugal e abre porta ao tratamento do poema como objeto de jogo, capacitando-o de força informativa.

Nesta obra, o autor agiliza através dos poemas a comunicação, tornando-a mais fácil, célere e direta, segundo uma nova sintaxe espaço-visual, capacitada de uma pluralidade significativa.

Como esclarece em *A proposição 2.01* – elo de fundamental ligação entre o concretismo e o experimentalismo – “A chamada Poesia concreta tende para o uso do ideograma poético – isto é, para o significado de o Poema depender da posição das palavras, letras ou sinais que o constituem, e para todo o Poema ser um símbolo gráfico”¹⁹⁴.

É a sintaxe de tipo espacial presente no ideograma poético que a obra de Melo e Castro vem encetar no panorama português - considerando este mesmo tratamento como decorrente de um movimento artístico estabelecido e difundido internacionalmente, posto existirem em Almada Negreiros, Mário Sá-Carneiro ou Mário Cesariny pontuais aproximações à utilização desta mesma categoria.

¹⁹³De Campos, Augusto; Pignatari, De Campos, Haroldo, *Teoria da Poesia Concreta*, 116.

¹⁹⁴Melo e Castro, E. M. de, *A Proposição 2.01: Poesia Experimental*, (Lisboa, Ulisseia, 1965), 94-95.

Nos ideogramas de Melo e Castro os respetivos elementos constitutivos do poema adquirem na página a sua significância através, e não somente, da sua posição e disposição estrutural/relacional, da utilização subjacente ao seu suporte material. Para que seja possível adquirir tal informação o poema deve ser reconhecido no horizonte do campo visual do observador para que surja o poder sintético das palavras ideogramáticas: “num poema concreto, um reduzido número de palavras ou até uma só palavra, decomposta nos seus elementos de formação, sílabas, fonemas, letras, pode adquirir uma ressonância sugestiva de tipo sinestésico imediato, muito diferente do que a linguagem descritiva conseguiria alcançar”¹⁹⁵.

A partir de *Ideogramas*, vemos surgir na poética de Melo e Castro o processo de introdução do cruzamento entre o signo icónico e o símbolo, cuja aproximação tinha já sido objeto de permanente busca e inventividade a partir dos esboços inauditos de determinados autores do modernismo literário (relembremo-nos do primeiro capítulo do presente texto e da referência, por exemplo, a Pound e Mallarmé). Estabelecendo-se tal associação, surge, conseqüentemente a interpenetração de códigos semióticos, através da compatibilização de ícones e símbolos numa concretude específica e de múltipla significação.

A busca de uma nova relação entre os elementos materialmente constituídos da página escrita, segundo uma singular organização espacial da mesma, impele à reconfiguração da leitura, encontrando-se assim a mesma subjugada e confrontada com a sua reinvenção eminente, tornando-se expansiva, isto é, sendo-lhe exigida a perceção global da constituição espacial da página e não tão somente a conjugação semântica, morfológica e sintática do texto discursivo, tradicionalmente constituído.

II. O cruzamento de sistemas: do oral ao visual, do visual ao oral.

O projeto de focalização das formas, dos materiais e a exponenciação do seu tratamento e manipulação concreta, tem como imediata consequência a redução da distância entre a palavra e a coisa, reinscrevendo nesta relação o próprio ato gnosiológico, cujos polos fundamentais se estabelecem nas figuras do sujeito e do objeto. O cruzamento do sistema icónico e simbólico possibilita a potenciação de novos sentidos, bem como a consciencialização da linguagem segundo uma autonomização e libertação da densidade sígnica concentrada na página.

¹⁹⁵Melo e Castro, *Projecto: Poesia*, 118.

A sonoridade da palavra dita conjuga-se à representação icónica da mesma, surgindo desta articulação o desvelar de uma tensão plurissignificativa que cada um destes elementos, se considerados isoladamente, jamais conseguiriam alcançar.

É de salientar que os sistemas oral e visual não são identificáveis num panorama contraposicional, mas sim interativo, emergindo das suas próprias estruturas que configuram a organização da textualidade que inscrevem. Das relações intersemióticas que se estabelecem no cruzamento dos códigos textuais relativos aos dois sistemas, e cujo interpretante se cruza ou equivale, se funda como elemento comum de constituição. A leitura da textualidade subjacente a esta prática passa a envolver um processo de perceção imagética da simultaneidade e multiplicidade icónica e sígnica, tornando-se um empreendimento sinestésico e intermedial. Interlaçam-se construções verbais e não verbais que conjugam a visualidade à oralidade, estruturando um intercâmbio de traduzibilidade textual. Segundo Melo e Castro, estão em jogo, nos dois referidos vetores, o da oralidade e da visualidade, dois signos interpretantes distintos e caracterizáveis: no que diz respeito ao quadrante visual, o interpretante pertencente é “sincrónico, compacto, sintético, espacial, concreto”¹⁹⁶; quanto ao quadrante oral o interpretante é “diacrónico, extensivo, analítico, temporal, abstrato”¹⁹⁷.

Vejamos alguns exemplos de poemas que promovem a representação pictórica a partir da combinação verbal, fomentando a imagética dos signos visuais segundo a incorporação no texto verbal do signo pictórico e o enaltecimento da visualidade pictórica da palavra em interdependência com a sua significância verbal:

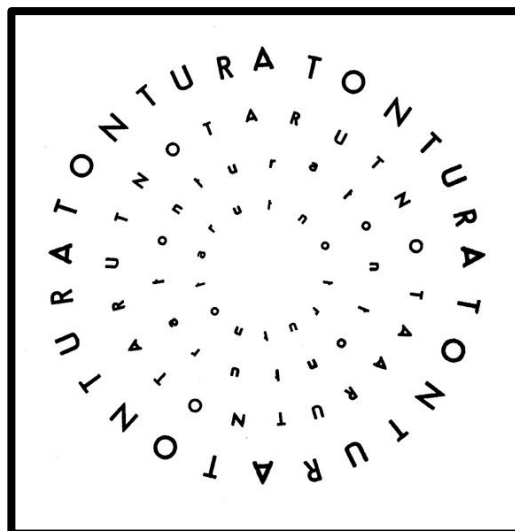


Figura 2. “Tontura”, in *Ideogramas*¹⁹⁸

¹⁹⁶Melo e Castro, E. M. de, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, (Lisboa, Veja, 1988), 28.

¹⁹⁷Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 28.

¹⁹⁸Poema do original: Melo e Castro, E. M. de, *Ideogramas*, (Lisboa, Guimarães Editores, 1962), 25. Passível de acesso no sítio web: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/> (03/06/2022).

Como podemos delinear, Melo e Castro procede a uma reconfiguração intermedial da escrita. Estabelece-se na constituição dos três referidos poemas a abertura do programa estritamente linguístico segundo uma sinestesia potenciada pela determinada organização espacial dos materiais, simultânea e multidirecionalmente, inibindo a possibilidade de uma associação imediata à fonética das unidades verbais.

A interpretação deste tipo de textualidade envolve uma descodificação da textura sígnica referente aos mais dispares sistemas e códigos. A página torna-se quadro, vigorando a espacialização e a organização visual dos elementos materiais na página – inaugurando a noção de espaço na poesia, onde antes apenas pertencia o tempo ritmado.

A fragmentação do discurso, potenciada pela tensão espacial da palavra atomiza-a, fazendo-a adquirir um valor de signo icónico (segundo as considerações peircianas)²⁰¹. À semelhança dos caligramas de Apollinaire, os poemas apresentados são do tipo visual figurativo, em que o texto figura espacialmente segundo uma configuração de tipo icónico. Contudo, a utilização da anáfora organizada em série, dá origem a um reconhecimento visual do poema a partir da palavra estilhada, sugerindo uma determinada imagem do poema.

O movimento circular da figura 2. é representado pela movimentação circular das letras correspondentes à respetiva palavra, fundando-se no estilhamento das mesmas a movimentação real da disposição.

Na figura 3. a palavra serve de material de edificação, segundo uma reorganização das palavras “cimento” e “ferro” (elementos materiais base presentes em qualquer construção) segundo uma disposição gráfica similar àquela que se apresenta num projeto arquitetónico.

Por sua vez, na figura 4., a solidez epicêntrica é figurada pela ereção dispositiva da palavra “epicentro” no centro da página, ao passo que a trepidação sísmica é representada pelo estilhamento e replicação das letras constituintes da palavra “sismo”.

A leitura de tal textualidade poemática reúne dois enfoques de leitura: um que diz respeito à leitura visual, de carácter instantâneo de todos os sinais que compõem o grafismo e reúnem significado estético; uma outra, a alfabética, que diz respeito à leitura das palavras que se inscrevem no grafismo. Por qual encabeçar o processo de leitura? A única resposta talvez

²⁰¹Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 22.

fosse: “- comece por onde desejar e leia pela ordem que quiser! Estes poemas são obra aberta. O leitor é construtor das suas próprias leituras”²⁰²

A complexidade da apreensão deste tipo visual de poética centra-se na passagem de uma escrita alfabética e gramaticalmente organizada a uma organização visual dos elementos sígnicos que substituem a tradicional estrutura alfabética. O poema torna-se objeto concreto, açambarcador da unicidade e univocidade perceptiva e cognoscente – não lê, ouve ou vê unicamente, mas sim concomitantemente, adquirindo assim uma plasticidade linguística extrema.

Este era o ideal específico do projeto concretista, como nos explica Ana Hatherly: “o movimento da poesia concreta é fundamental para a evolução da leitura na medida em que contribui para que o texto deixe de ser apenas um expressão lírico-literária para se tornar por fim uma por combinação de sinais, estabelecendo desse modo uma nova trajetória da palavra para o signo”²⁰³.

Como acabamos de ver, tanto a linguagem verbal quanto a composição pictórica contribuem para a elaboração de sentido, não sendo possível estabelecer a sua total amplitude caso uma delas seja excluída ou suprimida da combinatória - “assim se passa do linguístico para o concreto. Do descritivo para o objetivo. Do ouvido para a vista, do temporal para o espacial”²⁰⁴

O poema concreto, como os que acabámos de ver, procura o leitor como parte ativa da configuração final da sua significação textual, um leitor participativo que surge com o intuito fundamental de terminar a operação completando e ativando a comunicação poética dos textos. Ao leitor compete a produção da plurissignificação poética, passando de consumidor a produtor, deixando o pedestal de espetador para ser inserido na poeticidade como elemento executor da intelectualidade poemática.

Desta forma, esbatem-se as fronteiras entre autor e leitor, esbatendo-se, concomitantemente, as estruturas para-, meta- e arquitextuais, tal como Genette as visou configurar. Tal processo desconstrutivo veio “restituir à escrita a sua força original, semiótica, icónica, autonomamente semântica”²⁰⁵.

²⁰²Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 26.

²⁰³Melo e Castro, Hatherly, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 148.

²⁰⁴Melo e Castro, Hatherly, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 97.

²⁰⁵Melo e Castro, Hatherly, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 149.

A noção de interpretante, como nos foi apresentado por Peirce num capítulo anterior, acaba por ser um vetor possibilitador do entendimento relativo ao sistema de equivalência proposto pela poesia de Melo e Castro, concedendo no processo de representação um signo equivalente à mente do sujeito, ou até uma sugestão mais desenvolvida/complexa desse mesmo signo. Nestes moldes, o poeta trabalhará com o representamen, constituindo-o segundo materiais que lhe são específicos.

III. Intermedialidade na poesia de Melo e Castro: do visual-material ao visual-virtual

“aforismo de McLuhan, «o medium é a mensagem», encontra-se, agora, reduzido e comprimido em «o código é todas as mensagens»”.

Melo e Castro,

Poética do Ciborgue, 174.

A confluência que acabamos de constatar entre as formas artísticas, segundo a aproximação e interceção dos seus meios de efetivação, funda na dimensão visual do poema um novo “medium”²⁰⁶ cujas particularidades dizem diretamente respeito à configuração civilizacional contemporânea: “o poema visual sai da página e projeta-se como um meio bem definido de comunicação coletiva [...]”²⁰⁷.

Foi, de facto, no campo das experiências espaciais e visuais do texto, considerado como “matéria substantiva do poema”, que a pesquisa morfológica, sintática e semiológica se projetou e focou. A Poesia Concreta traz consigo uma revolução semiológica, um movimento semântico de guerrilha pela subversão do símbolo e da sintaxe, de forma que seja possível alcançar o primeiro objetivo de um programa focado na reconstrução dos panoramas e paradigmas da escrita e da criatividade.

A visualidade poética encetada por Melo e Castro revela uma característica que numa primeira fase emerge subliminarmente, mas que numa fase posterior desponta como tema urgente: a relação entre sistemas semióticos e mediais. A integração de materiais e técnicas artísticas, tradicionais e inovadoras, revela uma conjugação de materiais e formas, que consequentemente se revela numa articulação de códigos e sistemas semióticos distintos, como são exemplo o linguístico e o pictórico.

²⁰⁶Sobre a utilização da noção de “medium” veja-se: Melo e Castro, Hatherly, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 164.

²⁰⁷Melo e Castro, Hatherly, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, 164.

No panorama geral da visualidade poética almejada pelo concretismo, é traçado por Melo e Castro um plano de invenção e reinvenção da escrita a partir da inovadora possibilidade de tratamento cibernético do objeto: o uso da mão como multiplicação dos dez dedos por ‘x’ possibilidades, tendo como tecnologia auxiliar a computacional. Contudo, esta multiplicação só se efetiva num sistema aberto que permita uma maior plasticidade de interpretação e manipulação.

Segundo o autor, o caminho para a novidade faz-se segundo a adesão à evolução tecnológica – evolução da “melopeia”, “fanopeia” e “logopeia” – conceitos utilizados por Melo e Castro a partir de uma sua aluna, Teresa Labarrère, cuja inspiração encontrou na conceptualização Poundiana – para a “tecnopeia” - esta seria a “qualidade própria que impregna todas as criações resultantes de processos interativos entre homens, tecnologias e seus equipamentos. A virtualidade e metamorfose, como suas características intrínsecas e estéticas, se projetam na mente humana como agentes da própria instabilidade e plasticidade da invenção e percepção”²⁰⁸.

Encontramos assim na poética tardia, tecnologizada, de Melo e Castro uma transferência da estética visual do barroco, já sedimentada pelo “hiperbarroco”, para a nova prática tecnológica, em que o processo poético se funda na interação entre a consciência intencional do operador e a mecanicidade operativa do sistema digital, cujo resultado revela uma determinada disposição de pixels na virtualidade da tela computacional.

A “tecnopeia” revela-se uma poética infinitamente expansiva, dizendo respeito a todas as obras realizadas computacionalmente, e cujas possibilidades comunicativas dependem de processos analógicos ou digitais. O autor situa no final do século XX a emergência de uma “arte hight tech”, cuja configuração se deve distinguir das relações teóricas fundamentadas na relação entre arte e ciência, mas que busca na interdisciplinaridade “a mais séria forma de encarar as relações necessárias para se poder antever as condições de tal sobre vivência. Não uma interdisciplinaridade superficial [...], mas sim, a realização de descobertas e obras que na sua mais profunda estrutura revelem a unidade da criatividade humana através das mais diversas variações sociais e culturais”²⁰⁹

Os meios digitais acarretam consigo a possibilidade da abertura do espaço crítico e produtivo direcionado à reconsideração e reconhecimento face à materialidade da escrita: “é

²⁰⁸Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 172.

²⁰⁹Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 9-10.

que estes meios (tecnológicos avançados) e as suas respectivas gramáticas possibilitam o aparecimento de obras que de outro modo não poderiam ser produzidas”²¹⁰.

Começa-se então a delinear uma poética dos meios digitais que se define pelo singular tratamento e investigação das especificidades e possibilidades da nova materialização da comunicação, bem como da gramática concernente aos diferentes meios de concretização artística. Esta inovadora poeticidade emerge do programa de poesia visual, de teor concretista, possibilitador de uma nova forma “global-sinestésica” de comunicar, “através do uso inovador transgressivo dos novos meios cibernéticos de comunicação, produzir – ante os nossos olhos – a materialização desmistificadora desse vazio da comunicação”²¹¹.

A noção de “texto postextual” é a primeira perspetiva da estrutura que compõe a obra *Poética dos Meios e Arte High Tech*, e é concebida numa fase primária de receção e recondução dos novos meios digitais ao projeto artístico, vindo dar conta de uma progressiva virtualização da plataforma textual da visualidade poética.

Os problemas aqui em causa não são, primordialmente, os da ótica ou da mecânica luminosa, bem como o próprio tratamento das formas ou a relação entre volume/espço é tido em conta de uma maneira destacadamente diversa ao das puras artes plásticas. O que está inevitavelmente em causa, e se torna invariavelmente inultrapassável, é a relação linguagem/comunicação, uma relação em que as palavras, no seu sentido comum ou tradicional, tendem a desaparecer - açambarcados por uma total sinestesia.

A utilização de ferramentas tecnológicas permite surgimento de aptidões de teor inventivo que potenciam as possibilidades da ação criadora, quer no âmbito da estética da escrita quanto da sintaxe subjacente à composição sígnica da visualidade. Tais possibilidades, fundadas na relação entre a ciência, a tecnologia e a poesia, multiplicam probabilisticamente as possibilidades relativas ao campo de perceção e interação inventiva: “hoje, no fim do século XX, as tecnologias avançadas não se limitam a proporcionar a reprodutibilidade da obra criada, mas facultam a criação de obras que sem essas tecnologias não poderiam ser criadas”²¹².

²¹⁰Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 10.

²¹¹Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 15.

²¹²Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 51.

IV. A nova tecnologia: contributos para uma “poética do pixel”

As novas tecnologias contribuem para uma desmitificação da obra de arte, tornando o seu acesso mais democrático, alargando, conseqüentemente, as exigências e os padrões de apreciação estética das grandes massas: “o uso e apropriação da tecnologia avançada pelos poetas é, assim, a resposta ao aumento do poder cibernetizado e às investidas de imbecilização das massas que esse poder provoca. Ao poeta cumpre apoderar-se desses meios e torná-los seus, em vez de os hostilizar fútil e inutilmente, em nome de conceitos do passado”²¹³.

Para além do singular tratamento da linguagem, a apropriação dos mais inovadores meios tecnológicos como instrumento de criação, difusão e recompreensão da atividade poética corresponde ao fator distintivo da vanguarda experimental portuguesa, especialmente no que diz respeito ao movimento poético *Poesia 61*, com quem compartilha o vanguardismo marginal e anti-ditatorial.

O caminho para a tecnologização já estaria esboçado pela inevitável direção tomada pela inventividade da poesia concreta, através da questionação acerca da natureza das imagens poéticas e do confronto estabelecido entre o verbal e o não-verbal.

“Probabilidade e improbabilidade são as chaves para a descodificação da Poesia Concreta, estabelecendo a ambigüidade, a plurissignificação e a intersemioticidade como métodos de leitura, nos limites dos códigos da comunicação convencional”²¹⁴. Chaves cuja cientificidade anteviu já a reformulação da noção de leitura e uma revisão prática da visão tensionadas pela introdução de suportes com uma incalculável capacidade sintetizadora como o pixel – unidade mínima da imagem.

O pixel, elemento constituinte da materialidade virtual da tela computacional, passa a ser o único signo, signo luminoso vazio de significado, mas que, mobilizando-se livremente, é elemento constitutivo e possibilitativo de uma infinita quantidade de significados posicionais. Uma unidade de composição de imagens digitais cuja mobilização permite uma constituição e reconstituição da imagem digital virtual.

A página vem progressivamente a dar lugar ao espaço em que a realidade se constitui a partir de configurações e dimensões virtuais, onde se estrutura uma possível poética do pixel motivadora de “imagens desmateriais”²¹⁵. Com ela, a ideia de livro enquanto instituição entra,

²¹³Melo e Castro, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, 54.

²¹⁴Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 69.

²¹⁵Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 75.

concomitantemente, em crise – este vê-se na iminência de ser substituído por outros tipos de memória exterior, suportes que trazem consigo novas possibilidades, tanto à leitura, quanto à escrita, “como sequências espaço-temporais simultâneas, metamorfoses de signos e cores, e de navegação nas autoestradas da comunicação global”²¹⁶.

A par da desacreditação da plataforma material, surge a valorização do virtual e da hipertextualidade que lhe subjaz: “abertura não sequencial, fragmentação, desmaterialização, complexidade, são características estruturais e estéticas que desde o final do século XIX se vieram a configurar como reveladoras de um novo conceito de texto, passando pelas vanguardas do começo e da segunda metade do século XX, contribuindo para a formação teórica e prática de um novo tipo de texto: precisamente o hipertexto e talvez para uma literatura hipertextual”²¹⁷.

O vídeopoema “Roda Lume”²¹⁸ (primeiro vídeopoema de E. M. de Melo e Castro, datado de 1968) assinala o início de um processo revolutivo cujas bases se sedimentam na respetiva revalorização da memória e visualidade virtual. Encontramo-nos, enquanto espectadores do respetivo vídeopoema, perante o fascínio pelo movimento dos signos e das palavras, que se encontravam tradicionalmente cristalizadas na página branca. A libertação das letras na camada sígnica em movimentação, sendo o espaço deste movimento a própria criação que brota da articulação intrínseca ao dinamismo da palavra e da imagem, evidencia a complexidade dos diferentes tempos, ênfases e ritmos: “a vídeopoesia é então inevitável como conceito, respondendo ao desafio dos novos meios de produção de textos e imagens. [...] somos confrontados com diferentes tempos e ritmos: a) o tempo que é do vídeopoema como uma das suas variáveis; b) os movimentos dos nossos próprios olhos tentando encontrar um caminho de leitura; c) o tempo da nossa decodificação e compreensão do que estamos a ver”²¹⁹.

O tempo do vídeopoema substitui o ritmo métrico da poesia tradicional, inaugurando a possibilidade de um tempo visual – unidade gramatical da vídeopoesia que define o tempo devido da leitura do vídeopoema. Rapidamente a poética visual do vídeopoema, aquando da sua possibilitação, expande os seus bardos para além da bipolaridade da cor, elemento

²¹⁶Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 84.

²¹⁷Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 112.

²¹⁸Primeiro vídeopoema de E. M. de Melo e Castro, datado de 1968. Passível de acesso no sítio web: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/>; bem como a sua explicação pela voz do próprio autor em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografias/e-m-de-melocastro-entrevista-com-rui-torres/>.

²¹⁹Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 85.

fundamental desta forma poética: “agente orientador dos movimentos dos elementos verbais e não verbais”²²⁰ a cor guia os olhos do espectador, possibilitando a geração de carga semântica.

²²⁰Melo e Castro, *Poética do Ciborgue*, 85.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor w., *Teoria Estética*, (Lisboa, Edições 70, 2008) (reimpressão novembro 2020).

Aguiar e Silva, V. M., *Teoria da Literatura*, (Coimbra, Edições Almedina, 8ª ed., 2021).

Ary dos Santos, José Carlos, *Obra Poética*, (Lisboa, Edições «Avante!», 1994).

Bakhtin, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, (São Paulo, Martins Fontes, 1997).

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, (Paris, Seuil, 1973).

_____, *Ensaio Críticos*, (Lisboa, Edições 70, 2009).

Baudelaire, Charles, *A Invenção da Modernidade*, (Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2006).

Benjamin, Walter, *A Modernidade*, (Lisboa, Assírio&Alvim, 2006).

Bense, Max, *Pequena Estética*, (São Paulo, Editora Perspectiva, 2003).

Berner, Jeff, ed. *Astronauts of Inner-Space. An international Collection of Avant-Gard Activity*, (San Francisco, Stolen Paper Review Editions, 1966).

Bürger, Peter, *Teoria da Vanguarda*, (Lisboa, Vega, 1993).

Cage, John, *Silence – Lectures and Writings by John Cage*, (Wesleyan University Press, 1961).

Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, (Duke University Press, 1987), (oitava reimpressão datada de 2003).

Campos, Augusto de; Pignatari, Décio; Campos de, Haroldo, *Teoria da Poesia Concreta*, (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975).

Chefdor, Monique; Quinones, Ricardo; Wachtel, Albert; ed. *Modernism: challenges and perspectives*, (University of Illinois Press, 1986).

Compagnon, Antoine, *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, (Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999).

Deledalle, Gerard, *Théorie et Pratique du Signe* (Paris, Payot, 1979).

Derrida, Jacques, *La Dissémination*, (Éditions du Seuil, 1972).

Eco, Umberto, *Leitura do Texto Literário*, (Lisboa, Editorial Presença, 1993).

_____, *Obra Aberta*, (Lisboa, Relógio d'Água, 2016).

Ernesto de Sousa, José, *Ser Moderno em Portugal*, (Lisboa, Edições do Saguão, 2021).

França, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983).

Frascina, Francis; Harrison, Charles; Deirdre, Paul, ed. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, (Westview Press, 1987).

Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, (Lisboa, Edições 70, 2018).

Gay, Peter, *Modernism. The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*, (London, Vintage Books, 2009).

Genette, Gérard, *Figures I*, (Paris, Éditions du Seuil, 1966).

_____, *Palimpsests – Literature in the Second Degree*, (University of Nebraska Press, 1997).

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, (Lisboa, Orfeu Negro, 2007).

Harris, Wendel V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, (New York, Greenwood Press).

Hatherly, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, (lisboa, caminho, 1979).

_____, *O Ladrão Cristalino: Aspectos do Imaginário Barroco*, (Lisboa, Cosmos, 1997).

_____, *Poesia Incurável: Aspectos da Sensibilidade Barroca*, (Lisboa, Estampa, 2003).

_____, *Esperança e Desejo: Aspectos do Pensamento Utópico Barroco*, (Carcavelos, Theya, 2016).

Herculano de Carvalho, J. G., *Teoria da Linguagem*, (Coimbra, Coimbra Editora, 3ª ed., 1973).

Jankélévitch, Vladimir, “La Décadence”, in *Revue de Métaphysique et de Morale*, (Outubro-Dezembro 1950, Presses Universitaires de France).

Kittler, Friedrich A., *Discourse Networks, 1800/1900*, (California, Stanford University Press, 1990).

Kristeva, Julia, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, (Paris, Éditions du Seuil, 1969).

_____, *Revolution in Poetic Language*, (New York, Columbia University Press, 1984).

Lawrence; Poggi, Christine; Wittman, Laura; ed. *Futurism – An Anthology*, Rainey, (Yale University, 2009).

Melo e Castro, E. M. de, *A Proposição 2.01: Poesia Experimental*, (Lisboa, Ulisseia, 1965).

_____, Marque, José Alberto, *Antologia da poesia concreta em Portugal*, (Lisboa, Assírio&Alvim, 1973).

_____, *Dialécticas das Vanguardas*, (Lisboa, Livros Horizonte, 1976).

_____, *In-Inovar*, (Lisboa, Plátano Editora, 1977).

_____, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, (Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência, 1980).

_____, *Essa Crítica Louca: 1955-1979*, (Lisboa, Moraes, 1981).

_____, Hatherly, Ana, *Po.ex: Textos Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa*, (Lisboa, Moraes Editores, 1981).

_____, *Projecto: Poesia*, (Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984).

_____, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, (Lisboa, Veja, 1988).

_____, *O Fim Visual do Século XX e Outros Textos Críticos*, org. Gotlib, Nádía Battella, (São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993).

_____, *Poética do Ciborgue*, (Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014).

Moody, Alys; Ross, Stephen J., ed. *Global Modernists on Modernism*, (Bloomsbury Academic, 2020).

Nogueira, Isabel, *Teorias da Arte. Do Modernismo à atualidade*, (BookBuilders, 2020).

Peirce, C. S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne e Paul Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1965).

_____, in *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, (Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1966).

Pignatari, Décio, *Semiótica & Literatura*, (Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2004).

Pires, Edmundo Balsemão, “Formas tecnológicas e formas da comunicação nos artefactos e nos media”, in *Revista Filosófica de Coimbra*, vol.29, nº58 (2020).

Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Gard*, (Cambridge, Harvard University Press, 1968).

Ricoeur, Paul, *Do Texto à Acção – Ensaio de Hermenêutica II*, (Porto, Rés – Editora, 1989).

_____, *Teoria da Interpretação*, (Lisboa, Edições 70, 2009).

Rimbaud, Arthur, *Cartas Visionárias*, (Belo Horizonte, Edições Chão da Feira, 2020).

Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro, Eunice, *Antologia da poesia experimental portuguesa: anos 60 - anos 80*, (Coimbra, Angelus Novus, 2004).

Walther, Élisabeth, *Francis Ponge*, (Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1965).

Woolf, Virginia, *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, (London, Hogarth Press, 1924).

Referências Web/Hiperligações:

Arquivo Digital da PO.EX – Poesia Experimental Portuguesa: <https://po-ex.net/>

Imagem referente à Figura 1. - Programa Cultural *Encontro*, entrevistador José Ernesto de Sousa, entrevistado E. M. de Melo e Castro, (Lisboa, RTP1, 15-01-1975), consultado em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-m-de-melo-e-castro/> a 03/05/2022.

Poema referentes às Figuras 2., 3., e 4., do original: Melo e Castro, E. M. de, *Ideogramas*, (Lisboa, Guimarães Editores, 1962). Passível de acesso no sítio web: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melocastro-ideogramas/> (03/06/2022).

Primeiro vídeopoema de E. M. de Melo e Castro, *Roda Lume*, datado de 1968. Passível de acesso no sítio web: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/e-m-de-melo-castro-roda-lume/> (03/06/2022).