

POESIA EXPERIMENTAL

Poesia Experimental Portuguesa
Cadernos e Catálogos

Volume 2

Releituras e
recriações em
meio digital

Rui Torres, org.



Sincronicidade, Neobarroco, Releitura

{E. M. de Melo e Castro}

Artigo escrito no âmbito do projecto *CD-ROM da PO.EX* (financiado pela FCT através do POCI2010).

Vivemos sincronicamente na REDE (net ou web) que envolve o mundo e é uma metáfora têxtil; perdidos em labirintos centrados e descentrados que estão em toda a parte e são uma metáfora helénica. Entre estas duas metáforas de origem diferente, a sincronicidade instala-se como uma relação entre o tempo e o espaço, em que no mesmo espaço se realizam vários tempos, e no mesmo tempo coabitam vários espaços. A sincronicidade é, segundo C. G. Jung, um princípio de conexão não causal, elucidando de um modo significativo arranjos e coincidências que estão até para além da probabilidade. Assim a sincronicidade deve ser apontada como uma característica da informoesfera complexa em que nos encontramos.

Longe e perdidos são os tempos (século XIX), em que a história “explicava” tudo com o seu paradigma diacrónico, e o modelo científico era o das ciências naturais, em que a sabedoria era monocórdica. Mas um paradigma sincrónico e polifónico, de origem comunicacional e linguística, instalou-se rapidamente no mundo desde o início da segunda metade do século XX. E se os futuristas propunham a velocidade como a nova deusa dos tempos modernos, as vanguardas dos anos 50/60 do século XX

falavam já, não em 'velocidade', mas em 'aceleração' para caracterizar a passagem ao novo paradigma linguístico, informacional e probabilístico. Leia-se o que eu próprio escrevi em 1965 no livro A PROPOSIÇÃO 2.01 – POESIA EXPERIMENTAL. pags. 74/75:

Quando digo que se aproxima a exaustão de uma determinada maneira de o homem se exprimir, não faço mais do que registar um facto sobejamente comprovado em todo o mundo e que provem directamente da já referida aceleração constante do processo tecnológico-económico que vivemos.

Mais tarde, alguns sinais sintomáticos estudaram essas transformações, entre os quais a publicação em 1979, de LA CONDITION POSMODERNE, de Jean-François Lyotard que inicia assim o seu livro:

A nossa hipótese de trabalho é que o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna. Essa passagem começou cerca do fim dos anos 50, que marca o fim da reconstrução da Europa

e prossegue:

Em vez de traçar um quadro que seria incompleto, partiremos de uma característica que determina imediatamente o nosso objecto: O saber científico que é uma espécie de discurso. Ora podemos dizer que desde há quarenta anos as ciências e as técnicas ditas de ponta se apoiam sempre na linguagem: a fonologia e as teorias linguísticas, os problemas de comunicação e a cibernética, as álgebras modernas e a informática, os computadores e as suas linguagens, os problemas de tradução das línguas e a pesquisa das compatibilidades entre linguagens-máquina, a construção das memórias e os bancos de dados, o aperfeiçoamento de terminais 'inteligentes' e a paradoxologia. Eis alguns testemunhos evidentes, e a lista não é exaustiva. A incidência destas transformações tecnológicas sobre o saber parece certamente ser considerável, principalmente nas suas duas principais funções: a pesquisa e a transmissão de conhecimentos. Para a primeira um exemplo acessível é a genética que deve o seu paradigma teórico à cibernética. Para a segunda, sabemos como a normalização, a miniaturização e a comercialização dos aparelhos já modificaram a aquisição, a classificação, a disponibilidade e a exploração dos conhecimentos. É razoável pensar que a multiplicação das máquinas informacionais afecta e afectará a circulação dos conhecimentos, tanto quanto o fez o desenvolvimento da circulação dos homens (transportes), dos sons e das imagens (media).

Como se nota, a ideia de pós-moderno resulta de observações sociológicas que Lyotard realizou durante o estudo das sociedades jovens canadianas e norte-americanas a partir dos anos 50, principalmente sobre o impacte das novas

tecnologias nascentes. Mas o conceito rapidamente se expandiu e espalhou, estendendo-se a todos os ramos do saber e às artes, muitas vezes aplicado simplistamente, apenas como uma sucessão cronológica do Modernismo; ou como uma suposta suspensão da diacronia histórica (Francis Fukuyama e o fim da História), ou como fuga ao funcionalismo da Bauhaus, ou como libertação da teorização estética do Modernismo nas artes; ou como desilusão perante o aparente fracasso do projecto utópico do Iluminismo quanto ao progresso científico como promotor da felicidade dos homens.

O próprio Lyotard em 1982 vem denunciar esses ‘abusos’ da utilização do conceito de pós-moderno que propusera:

mas então o que é o pós-moderno? Que lugar ocupa ou não ocupa no trabalho vertiginoso das questões propostas e nas regras da imagem da narrativa? Ele é indiscutivelmente uma parte do Moderno. Tudo o que foi recebido apenas ontem, deve ser questionado. Qual é o espaço que Cezanne desafia? O do Impressionismo. O que é que Picasso e Braque atacam? Cezanne. Quais são os pressupostos que Duchamp quebra? De que se deve fazer um quadro, seja ele mesmo cubista. E Buren questiona esse outro pressuposto presente ainda no trabalho de Duchamp: o lugar da apresentação do trabalho. Com uma espantosa aceleração as gerações precipitam-se umas após outras. O trabalho só pode ser moderno se for primeiro pós-moderno. O pós-modernismo assim entendido não é o fim do modernismo mas sim o seu estado nascente, e esse estado é constante.

Perante a recepção um tanto superficial do conceito de pós-moderno nas artes, na ciência e na filosofia, Lyotard vem esclarecer-nos dizendo que o prefixo ‘pos’ não significa ‘depois de’ e mais ainda, que ele não tem uma conotação temporal, mas sim estática: é um estado constante... e ainda mais, que é um estado constante de um ‘modernismo’ que nasce constantemente!...

A ser assim, estamos perante um nascimento que não conduz a nenhum desenvolvimento, isto é, que não tem futuro! Daí se postula o fim do ‘princípio da transformação’, o fim da História, o fim do Homem, o fim da Filosofia... enfim, o fim dos “grandes discursos” e até das utopias... para tudo ficar reduzido ao ‘ennui’ de que já falara Baudelaire, e a que antigos, desde o Problema XXX de Aristóteles, até aos românticos chamaram de melancolia.

Parece restar apenas uma ideia de pós-moderno a que o próprio Lyotard, noutro texto chama de 'etiqueta'. Uma etiqueta que pode ser colada às manifestações culturais à volta de todo o globo terrestre. E uma ideia de crítica sem teoria em que palavras como niilista, subjectivo, amoral, fragmentário, derrotista e outras semelhantes aparecem como familiares. Os trabalhos dos artistas pós-modernos, em princípio não são governados por princípios pré-estabelecidos e não podem ser julgados por categorias exteriores às obras. É assim o fim também da ideia de crítica!

Mas uma outra argumentação é ainda possível: quem estipulou as sequências temporais para o modernismo, isto é, os chamados 'ismos', foi o próprio modernismo, concebendo essa diacronia como dialogante e comportando as rupturas de vanguarda. Portanto se vamos considerar o pós-modernismo como uma ruptura, estamos ainda dentro do moderno, do qual não poderemos sair por esta porta. É o nos diz o teórico italiano Mario Perniola, no livro Emigmas, o momento egípcio na sociedade e na arte: "Mas que época antecedeu a nossa? A resposta já recorrente é esta: nós vivemos a passagem da modernidade para a pós-modernidade. Pareceria assente que uma filosofia do presente fosse uma filosofia da pós-modernidade: todavia, considerar o moderno como símbolo do passado e o pós-moderno como sinónimo do presente não significará uma permanência no interior da oposição entre antigo e moderno que caracteriza a Modernidade? A passagem do moderno para o pós-moderno não é pensável como o advento de uma época absolutamente nova, pois a oposição em relação ao antigo foi precisamente o que caracterizou a Modernidade. A situação pós-moderna poderia ser considerada como um ingresso numa época nova apenas na medida em que a mudança se manifestasse como uma transição, um trânsito. Encontramo-nos, assim, face a um emigma: a nova época diferencia-se essencialmente da Modernidade apenas na medida em que não opera nenhuma ruptura radical em relação a esta."

É o que se observa nas várias posições artísticas e/ou culturais ditas pós-modernas surgidos nos últimos 20 anos, tais como 'Neo-expressionismo', 'antiestetas', 'simulacro', 'crítica dos objectos do quotidiano', 'hiperrealismo', 'feminismo posmoderno', 'multiculturalismo', minimalismo, mas também 'bodyart', 'landart' e 'tecnoarte'...

Mas ainda uma outra hipótese é proposta pelo filósofo francês Bruno Latour num pequeno livro sintomaticamente intitulado “Jamais fomos modernos”, 1991, em que o autor propõe a seguinte tese: os projectos e anseios do Iluminismo quanto a uma sociedade moderna esclarecida, justa e feliz, foram traídos pelas sucessivas revoluções políticas e industriais, pelo que o homem moderno nunca existiu, porque nós não o soubemos realizar. Então, como poderá existir um homem pós-moderno? questionamos nós!

O que seremos então, no início deste século XXI?

É na tentativa de resposta a esta questão que a hipótese do Neobarroco ou Hiperbarroco, já por mim proposta (em vários textos) desde os anos 60 e 70 do século passado, e também por Omar Calabrese em A Idade Neobarroca, 1987, encontra as suas razões. Neobarroco, que eu voltei a propor e a desenvolver no ensaio As Fontes, as Nuvens e o Caos, de 1991, em que, ao modo de Wolfflin, criei pares de oposições semiológicas e polémicas, tais como:

sincronia e simultaneidade opostas a diacronia e sucessão linear

flutuação epistemológica oposta a saber autotélico e estático

fascínio e sedução opostos a controlo repressivo e autoritário

invenção e construção opostas a mimese realista

aos quais se deve juntar agora:

tecnopoeia oposta a design funcional

Assim se constitui um paradigma contemporâneo para este início do século XXI, sintetizado em cinco pares antitéticos e cuja aplicação conceptual é muito mais clara e produtiva, que qualquer teorização pós-moderna.

É que a TECNOPEIA é um novo termo proposto pela então aluna Teresa Labarrère, no Curso de Pós-graduação sobre “Poesia e Tecnologia” que ministrei na PUCSP, em 1997. À semelhança dos termos propostos por Ezra Pound, Melopeia, Logopeia e Fanopeia, para caracterizar respectivamente a projecção no cérebro da audição, do conhecimento e da visão, o novo conceito de TECNOPEIA envolve a projecção no cérebro, numa percepção específica, de tudo o que é produzido ou envolve a utilização de meios tecnológicos contemporâneos, nomeadamente os informáticos.

Tal terminologia foi imediatamente por nós adoptada, pela sua elegância e rigorosa conceituação, para caracterizar todas as obras de arte produzidas no computador ou em processos analógicos ou digitais, estendendo-se hoje à Internet e a todas as seus conteúdos e possibilidades quer comunicativas quer inventivas.

Assim, a tecnopeia refere-se às específicas características estéticas e comunicativas dos produtos ou obras de arte realizadas e comunicadas tecnologicamente, resultando de processos operacionais radicalmente diferentes dos usados nas artes plásticas, e em conceitos onde o suposto rigor processual do design é posto em causa, dando lugar à complexidade e ao caos determinista. A tecnopeia inclui também uma nova sensibilidade e uma nova sabedoria tecnológica que está muito patente nas invenções artísticas geradas pelos instrumentos e processos tecnológicos. A tecnopeia constitui-se portanto de conceitos redefinidos de transformação, sobreposição, anamorfose, sincronicidade, pluralidade temporal, polivalência colorística, ambiguidade conceptual, animação objectual, hipertextualidade, interactividade, constituindo uma gramática da releitura tecnológica, assim como todos os outros processos de invenção e tratamento de imagens, quer textuais, quer abstractas, geométricas ou figurativas. De facto estes quatro tipos de imagens são agora irrelevantes e desajustados, pois todas as imagens virtuais são constituídas por pixels, unidades visuais definidas e comandados por um código digital. É da utilização desse código digital, através dos programas instalados no computador, que todas as imagens são originadas ou tratadas e a tecnopeia se manifesta, pois essas imagens são caracteristicamente a marca da nossa percepção e da sua origem tecnológica, pois de outro modo não poderiam ser produzidas. Podemos então falar de uma “poética do pixel”, tal como o fiz no prefácio do meu livro de infopoemas ALGORRITMOS publicado em São Paulo, pela Musa

Editora, em 1998.

Mas creio que será preciso estabelecer algumas ideias quanto ao conceito de releitura. Já, desde há vários anos e em diferentes circunstâncias, venho dizendo e escrevendo: estamos num tempo de releitura. A voga, que já não é recente, do chamado romance histórico, parece ser disso uma evidência. Mas também a literatura chamada “light”, penso não ser outra coisa senão a releitura já sabida desde o século XIX, de muitos folhetins e pseudo romances de costumes. Neste caso a palavra releitura, quase só quer dizer repetição do já escrito, lido e portanto, já sabido.

Mas o prefixo RE não é assim tão simples, já que, num contexto mais elaborado, ele recobre uma complexidade que muitas vezes nos pode escapar, na simplicidade das suas duas letras: R e E. Assim, constatamos que o seu significado pode variar consoante o significado do verbo ou do substantivo a que se antepõe. É que recobrir ou reabrir não é simplesmente cobrir e abrir uma segunda vez, o mesmo se passando com rever e reler. Embora se mantenha uma conotação de repetição, não se trata simplesmente da duplicação de uma acção anteriormente executada, já que rever pode conter a conotação de emendar e reler comporta certamente uma possível outra ou nova interpretação.

Há assim um jogo de conotações sobrepostas e contaminantes, até contraditórias, no uso do prefixo RE. É que reler não pode ser apenas ler outra vez, pela natureza aberta e polissémica do acto de leitura, que inevitavelmente convoca diferentes entendimentos, abrindo ou fechando perspectivas semânticas e hermenêuticas. É que ler é um acto híbrido, entre a razão e o sentimento, pelo qual a releitura hoje de um texto lido ontem pode significar a chegada a uma diferente interpretação ou ter características até de uma descoberta ou de uma invenção.

Muita da melhor metapoesia e metaficção que se praticou no último quartel do século XX tem a marca dessa releitura inventiva.

Reler é portanto um acto polissémico, repito, que pode muito contraditoriamente ser interpretado, conforme os olhos que relêem e o contexto em que o fazem.

Harold Bloom, que é de certeza um dos mais altos expoentes da teoria e da crítica literária nos Estados Unidos, tornou-se famoso principalmente pelo seu ensaio “A angústia da influência, uma teoria da poesia” de 1973, logo traduzido para português em Portugal e no Brasil. Trata-se precisamente do estudo das várias formas de releitura como fundamento principal da criatividade poética contemporânea e como caracterização das relações entre os textos dos chamados “Mestres” e dos chamados “discípulos!”, os poetas da actualidade, mas talvez até de todos os tempos, na sociedade ocidental, em que o mestre (raro) é o “inventor” de formas novas e o discípulo é o “diluidor” dessas formas, segundo os conceitos bastante redutores, mas eficazes, de Ezra Pound. É que diluição é também forma de releitura das obras dos mestres.

A mitologia do início, que tanto fascinou a cultura germânica do século XIX, incluindo Marx, contaminava, ainda na segunda metade do século XX, tanto as releituras marxistas, como as teorias do já citado Harold Bloom, ou do francês Jacques Derrida, embora de um modo diferente, mas a mitologia do fim vinha já a caminho...

Em Um mapa da desleitura Bloom adverte logo na introdução:

A influência, como a concebo, significa que não existem textos, apenas relações entre os textos. Estas relações dependem de um acto crítico, uma desleitura ou uma desapropriação, que um poema exerce sobre o outro (...). A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. Com o prolongamento da história literária, toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa.

Mas Harold Bloom continua:

O leitor forte, cujas leituras terão importância não só para ele como também para outros, partilha assim dos dilemas do revisionista, que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade, seja em textos ou na realidade (que, de qualquer forma, ele trata como textos), mas que também deseja abrir os textos recebidos aos sofrimentos dele próprio, ou ao que chama de sofrimentos da história.

Assim a noção de releitura se estende também à vida e à história... Mas

O que é revisionismo? Como a origem da palavra indica, é um redireccionamento ou uma segunda visão, que leva a uma re-estimativa ou uma reavaliação. Podemos

arriscar a fórmula: o revisionista se esforça por ver outra vez, de modo a estimar e avaliar diferentemente (...). Nos termos dialécticos que empregarei para interpretar poemas (...) rever é uma limitação, reestimar é uma substituição e redireccionar é uma representação.

Um processo paralelo, mas profundamente diferente, é o que encontramos em Derrida e na sua “desconstrução” como contribuição pós-estruturalista para a leitura e interpretação de um texto.

George Steiner, entretanto observa, em *Paixão Intacta*: “O pós-estruturalista, o desconstrucionista, recorda-nos (com razão) que substancialmente não há diferença entre texto original e comentário, entre o poema e a sua explicação ou crítica. Todas as propostas e enunciações, sejam elas primárias, secundárias ou terciárias ... fazem parte de uma intertextualidade circundante.”

No entanto, Derrida nunca chegou a dar uma definição ou metodologia desconstrucionista, precisamente porque se não trata de mais um método analógico e redutor, mas sim de uma releitura sincrónica, circundante e amplificante ... fundamentada em autores como Marx, Husserl, mas também Nietzsche, Heidegger, Bataille ...e muitos outros filósofos, indo até aos pré-socráticos.

Derrida situa a questão desde o início:

Toda a história do conceito de estrutura ... deve ser pensada como uma série de substituições de um centro por um outro centro, como numa cadeia de determinações de centro. Sucessivamente e de uma forma regulada, o centro recebe diferentes formas e nomes. A história da metafísica, como a história do Ocidente é a história dessas metáforas ou metonímias. A sua matriz determina o SER e a presença ... designados como essência, existência, substância, sujeito, transcendência, consciência, deus, homem e assim por diante...

A desconstrução pode dizer-se ser a tentativa de abertura de um texto, seja ele qual for, a um conjunto de sentidos e significados ou de referentes filosóficos ou centros, usando as técnicas de leitura mais ou menos adequadas, mas geralmente procurando pares de conceitos opostos ou de ambiguidade fluida. As releituras assim efectuadas tendem também a ser fluidas nos seus significados imprevistos.

Com Derrida temos primeiramente uma forte ancoragem numa visão histórica da cultura e da sua variabilidade, muito próxima de um não determinismo, tal como ele detecta em Marx, no seu livro “Espectros de Marx” de 1993, partindo de uma frase no Manifesto de 1847 : “um espectro atormenta a Europa, o espectro do comunismo”. Ora o marxismo, na sua origem, é o contrário de uma verdade estabelecida ... mesmo espectral e o pensamento de Marx é o pensamento que, para perdurar, propõe a transformação futura das suas própria teses. Leia-se, concebe a sua própria releitura.

Mas se a tese da inevitável queda do capitalismo ocidental ainda não se realizou e sofreu até desastrosos desvios, a tese da sociedade sem classes, continua no futuro utópico de um re-messianismo laico que impregna a filosofia marxista desde o Manifesto. O determinismo histórico só se manifesta com o comunismo, como doutrina política de um poder instituído. Por isso também, contraditoriamente, a sua caducidade.

Assim a questão do futuro fica em aberto e aberto a todas as releituras, entre elas a de que a releitura é, em si própria, um sinal do fim da História como proposto por Hegel e mal interpretado por Fukaiama, apressadamente, logo após a queda do muro de Berlim. Quanto a mim, a releitura é muito mais, a manifestação do constante questionamento do tempo, proposto por Marx, tal como é assinalado por Arnaud Spire, quando diz que “ o grande mérito do pensamento de Marx foi o de tornar possível a passagem de uma concepção ‘sedentária’ do pensamento comunista a uma concepção ‘nómada’”... e por isso transformável e de releitura dialéctica, digo eu.

Mas a ideia de releitura toma um novo alento, no complexo mundo das novas tecnologias de geração e tratamento quer do texto, quer das imagens visuais que, abrindo possibilidades de interactividade, anamorfose e sobretudo de hipertextualidade, nos propõem a possibilidade de reescritas sucessivas, recombinatórias e estocásticas, executadas através de geradores algorítmicos, requerendo infinitas releituras infinitas. A estas novas releituras chamaremos de releituras tecnológicas.

Projecto para a releitura de textos da poesia experimental portuguesa e os novos gêneros tecnológicos

Neste projecto, já em execução avançada, os principais textos e poemas publicados nas revistas de poesia experimental portuguesa dos anos 60, são trabalhados através de princípios tais como recriações, transposições e transformações, possibilitados pelos meios tecnológicos, hardware e software adequados, constituindo assim novas releituras inventivas que de outro modo não seriam possíveis de realizar, desvendando significados sub-textuais, realizando tensões energéticas só potencialmente contidas nos textos originais e revelando inesperadas situações hermenêuticas.

Trabalhos inventivos deste tipo evidenciam uma profunda transformação e mesmo a inovação que a tecnopoia proporciona, tornando necessária uma nova conceituação e nomenclatura dos tipos de obras de arte produzidas pelo uso dos meios tecnológicos. Mas eles só ganham novos sentidos numa perspectiva Neobarroca de releitura sincrónica. É assim que o ciberespaço com suas conexões em rede origina a potenciação nas redes rizomáticas, isto é, descentradas e praticamente infinitas, onde todas as releituras já realizadas e a realizar se podem desenvolver e re-significar.

Nos casos tratados no projecto CETIC, estamos face ao que se pode chamar de releitura tecnológica, que baseando-se e exibindo as características heurísticas e hermenêuticas de todas as releituras, nos revela uma outra noção de estética que pouco ou nada tem a ver com a estética aristotélica, mesmo Kantiana ou Hegeliana: 'da verdade, do belo e do bem'. Mas tem a ver, isso sim, com a invenção e produção de algo que não está na Natureza, mas só o Homem pode inventar e produzir. O homem agora potenciado com as suas invenções cibernéticas e produções tecnológicas, para o bem ou para o mal, mas a caminho de uma finalidade, que embora imprecisa, passa por uma complexificação e uma já inevitável desmaterialização, ou seja, de uma importância cada vez maior da realidade virtual e

da hipersensibilização e leveza dos sentidos e dos sentimentos, mas também do potencial de inteligência e da racionalização da vida, como acreditava o semiótico e pragmático Charles Sanders Peirce, já no final do século XIX e início do século XX.

Diz Sara F. Barrena, no artigo “ La creatividad en Charles S. Peirce (Revista Anthrtopos, nº 212, Barcelona, 2006):

A estética, pelo seu lado, é para Peirce o fundamento das outras duas ciências (Lógica e Ética) pois assinala precisamente qual é o fim último, o *summum bonum*, aquilo que é admirável por si mesmo, sem nenhuma razão ulterior para desejar-lo e que deve presidir à nossa vida em todos os âmbitos (CP 5.36, 1903). Esse fim não é outro senão o crescimento do que Peirce designava por ‘razoabilidade’ e constitui o fim para o qual céus e terras foram criadas. (CP 2.122, c. 1902). A estética assinala que se deve encarnar essa razoabilidade através das acções e dos sentimentos, quer dizer, torná-los razoáveis. Peirce entende por ‘razão’ algo que de algum modo nunca está completo, que vai evoluindo e que nós podemos fazer crescer.