

O POEMA-PERFORMANCE ELETRÓNICO “BIG-BANG, POESIA!”

SANDRA GUERREIRO DIAS

A luz elétrica é informação pura.
Marshall McLuhan

*Talvez por isso muitos se interrogam já acerca de qual será a futura
eventual consequência duma previsível automatização de tudo.*
Ana Hatherly

Introdução

As primeiras experiências literárias cibernéticas portuguesas datam dos finais da década de 1970 e são da autoria de Pedro Barbosa, o primeiro poeta eletrónico português¹. Uma extensa reflexão e experimentação, no entanto, antecede-lhe, com poetas como Herberto Helder, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly e José-Alberto Marques (Torres/Marques 2020); ou ainda Gabriel Rui Silva que, pese embora mais tarde, também desempenhou um papel neste contexto. O artista é o criador de “Big-Bang, Poesia!”, poema-performance eletrónico dos inícios da década de 1990. Apresenta-se, neste texto, um estudo desta peça, procurando contribuir-se para uma cada vez mais completa e aturada história da arte eletrónica portuguesa dos séculos XX e XXI, também nas relações que estabelece com a performance.

81

Gabriel Rui Silva e a PO-EX multimodal dos anos 1980

Gabriel Rui Silva (1956-) é poeta, professor e investigador. A sua produção literária enquadra-se na segunda geração da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX), da qual fazem parte

¹ (Barbosa 2013; Funkhouser 2014; Seiça 2015; Torres 2007; Torres/Barbosa 2017; Torres/Ministro 2021).

artistas e poetas como Fernando Aguiar, Silvestre Pestana, Manuel Portela, António Barros, César Figueiredo, António Nelos, Antero de Alda, entre outros. O trabalho destes autores pauta-se pelas relações inovadoras que estabelecem entre literatura e uma grande diversidade de meios, entre eles, os tecnológicos². A exposição “PO.EX/80”, que teve lugar na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, em Lisboa, constituiu um evento charneira na história desta vanguarda literária dos meados do século XX, já que marca o encontro entre as duas gerações históricas desta tradição: a primeira, constituída por Salette Tavares, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Abílio-José Santos e José-Alberto Marques, cujo período de atividade principal pode ser situado entre os finais dos anos 1950 e a transição do século³; e esta segunda geração, ativa desde, sensivelmente, a década de 1980⁴.

No texto de apresentação do catálogo daquele evento, que teve lugar entre 16 de abril e 15 de maio de 1980, E. M. de Melo e Castro, um dos organizadores, assinala o encontro da seguinte forma: “Houve e há uma POEPRÁTICA que se transforma. / Foi o que se iniciou na década de 60 (POESIA EXPERIMENTAL – 1 é de 1964⁵). / É o que hoje (1980) se renova”. (Melo e Castro 1980b)⁶ A mostra reuniu, então, o trabalho de oito poetas: António Aragão, António Campos Rosado, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques, António Barros, Salette Tavares e Silvestre Pestana, cuja diversidade de temas e materialidades se uniu sob a reflexão conjunta em torno do “impacto

² No que se incluem meios tão diversos como a máquina de fotocopiar, o projetor, o vídeo, a câmara, os meios informáticos, entre outros.

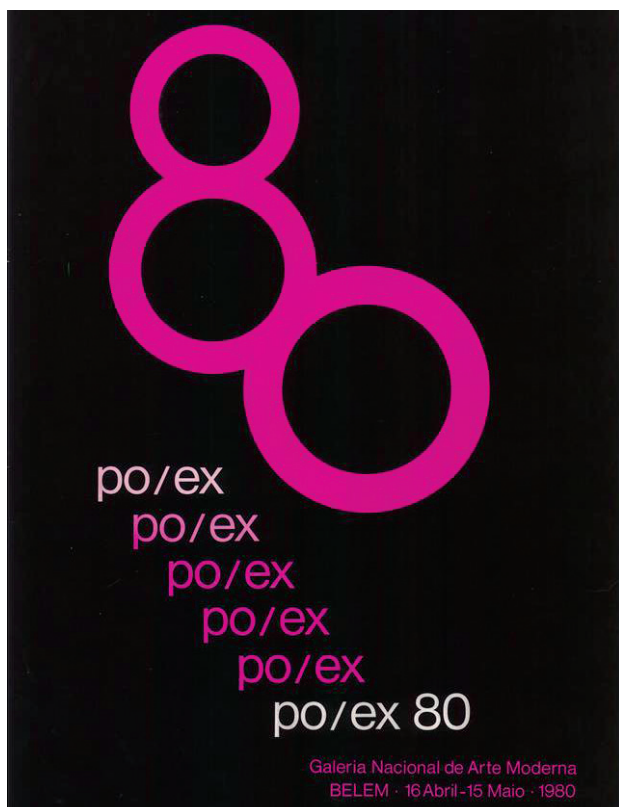
³ Os seus principais representantes mantiveram-se ativos até à sua morte, a saber: Abílio-José Santos, até 1992; Salette Tavares, até 1994; António Aragão, até 2008; Ana Hatherly, até 2015; E. M. de Melo e Castro, até 2020. José-Alberto Marques é o único representante deste grupo ainda vivo. O seu último livro intitula-se *O Sítio da Memória* (2020).

⁴ Note-se que tais balizas temporais são meramente indicativas e têm como propósito, apenas, situar cronologicamente aquelas práticas e autores entre si, também nos contextos históricos em que atuaram.

⁵ O autor refere-se aqui ao primeiro dos dois cadernos de poesia experimental portuguesa publicados em 1964 e 1966, respetivamente. O primeiro foi organizado por António Aragão e Herberto Helder e o segundo por aqueles e E. M. de Melo e Castro.

⁶ Este assunto é desenvolvido noutros estudos do mesmo autor (Melo e Castro 1985, 1988, 1995).

dos novos meios de comunicação” na esfera literária, como destaca Melo e Castro num outro texto. O poeta observa aqui que, de um “certo radicalismo de carácter morfológico”, que terá marcado a primeira fase, que designa de “operacional” da PO-EX, se cumpre, nesta segunda, e tendo como ponto de chegada esta exposição, um alargamento do “campo de operação da Poesia Experimental a *todos os materiais*⁷ com que se pudesse fazer algo que servisse para a comunicação”, entre entres, “papel, madeira, metal, plástico, vidro, tintas, eletrónica, som, luz, projecções, etc.” (Melo e Castro 1980a: 33)

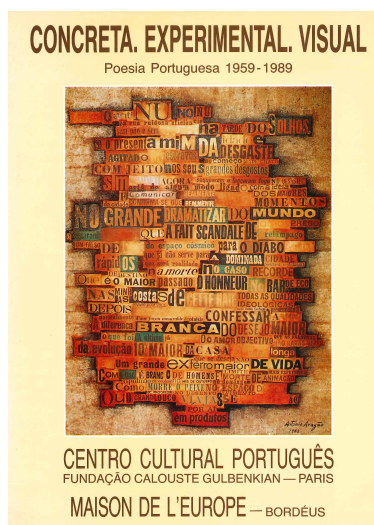


Cartaz da exposição “PO.EX/80”, disponível na coleção *SInBAD Biblioteca Digital da Universidade de Aveiro*, URL: <http://sinbad.ua.pt/cartazes/CT-ML-I-4287>.

⁷ Sublinhado no original.

Pese embora Gabriel Rui Silva não tenha participado na exposição “PO/EX 80”, data dessa década o início da sua colaboração com eventos de arte experimental, nomeadamente coorganizando, com Fernando Aguiar, a mostra “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989”. Esta foi apresentada no Palazzo Hercolani, na Universidade de Bolonha, em Itália, onde então desempenhava as funções de Leitor do Instituto Camões. A exibição teve o apoio do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICLP) e decorreu entre 10 e 17 de abril de 1989, granjeando de relativa projeção. Posteriormente, foi apresentada, também, em Paris, tendo estado patente no Centre Culturel Portugais – Fondation Calouste Gulbenkian, em abril do ano seguinte, resultado de uma parceria entre o ICLP e a Fundação Calouste Gulbenkian. Em maio de 1990 foi ainda apresentada na Maison de L’Europe, em Bordéus (Matias 2018). Esta é uma das primeiras exposições internacionais do “coletivo”, projetando, ainda mais, o experimentalismo português além-fronteiras⁸.

84



Capa do catálogo da exposição “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959-1989”, Fernando Aguiar e Gabriel Rui Silva (Org.), Fundação Calouste Gulbenkian (1990).

⁸ Note-se a que a internacionalização do grupo é, desde o seu início, uma das suas características distintivas, através de contacto permanente e correspondência trocada com artistas de todo o mundo, bem como a participação em mostras coletivas, como a XIV Bienal de São Paulo, em 1977.

No texto de abertura, assinado por Ana Hatherly, dá-se conta dos antecedentes milenares destas formas poéticas, sublinhando-se o seu pendor subversivo, nomeadamente nas “formas de criatividade” de que se reveste: a “intervenção ao vivo”, que a poeta associa ao primeiro núcleo histórico; a performance, nos anos 1970; e os “meios audio-visuais”, explorados extensivamente por estes poetas da década de 1980 em diante (Hatherly 1990 : 6)⁹. A disposição do catálogo dá conta desta multimodalidade expressiva, dividindo-se nas seguintes secções: poemas, leituras, intervenções e performances poéticas, documentos e vídeos. Ainda na tipologia das obras apresentadas encontram-se subgéneros tão diversos como a poesia visual, a eletrografia, a colagem, a instalação, a performance e a videopoesia, opções curatoriais que revelam uma visão intermedial do fenómeno literário que se vinha desenhando, propondo e teorizando pela mão de Silva, Aguiar e restante geração experimental¹⁰.

De Gabriel Rui Silva (que, além de coorganizador da mostra, figura também como autor), constam dois trabalhos: registos fotográficos e vídeos das performances “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”, apresentada no *II Encontro Nacional de Intervenção e Performance*, na Amadora, em 1988, e “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, que decorreu na Galeria Olharte, em Lisboa, em 1987. As duas intervenções fazem parte de um projeto literário-performativo inacabado do autor intitulado *romance* (1982-)¹¹ e que explora o conceito de romance como performance multimodal. Este tem como ponto de partida o texto “INSTALAÇÃO: romance” (Silva 1986), redigido em Auxerre, França, em 1982, desdobrando-se, posteriormente, ao longo da década de 1980, em seis performances apresentadas em Portugal. A saber: “Instalação: romance” (16/5/1986, Oficina de Cultura, Almada), “DESINSTALAÇÃO”

⁹ Esta sistematização é apresentada, de modo mais detalhado, na obra *A Reinvenção da Leitura* (Hatherly 1975).

¹⁰ São inúmeros os textos da autoria dos poetas experimentais portugueses sobre esta matéria (Aragão 1981, 1987; Barbosa 2012; Hatherly 1975, 1981, 2014; Pestana 1985; Tavares 1967, entre outros).

¹¹ Um estudo aprofundado desta obra, intitulado “romance: text and intermedial performance in Gabriel Rui Silva” (2024), da mesma autora, encontra-se no prelo.

(25/5/1986, Oficina de Cultura, Almada), “Instalação intervenção: as 24 pedras” (26/06/1987, Galeria Olharte, Lisboa), “Orbis Sensualium Scripturae”¹² (18/12/1988, Convento de Jesus, Museu de Setúbal) e as duas intervenções acima mencionadas. A última performance desta série encontra-se por realizar e intitula-se “Autobiografia”¹³.

Em “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro” (1987) e “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou” (1988), Silva aborda as relações entre escrita, técnica e tempo, podendo estas intervenções ser lidas como ensaios prévios para a reflexão que o autor desenvolverá na performance “Big-Bang, Poesia!”, de 1992. Escreve, num texto preparatório de “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou”:



Gabriel Rui Silva, “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro [caderno de memórias]” (1987), p. 8. Arquivo PO-EX.net¹⁴.



Gabriel Rui Silva, “Lembro-me perfeitamente de como tudo começou [caderno de memórias]” (1988), p. 6. Arquivo PO-EX.net.

¹² O mundo sensual da escrita.

¹³ De acordo com informações recolhidas pela autora junto do artista.

¹⁴ Todas as imagens da obra de Gabriel Rui Silva e do Arquivo PO-EX.net são reproduzidas com as devidas permissões. Agradece-se publicamente a inteira disponibilidade e apoio de Gabriel Rui Silva e do Prof. Doutor Rui Torres, Diretor do Arquivo PO-EX.net.

O Homem tem uma máscara de rede muito fina e preta a proteger-lhe os olhos. O seu corpo, branco, está salpicado por uma chuva minúscula de pontos negros e de letras também negras. Está quieto, parados, os pés firmes no chão. À sua volta uma infinda série de fios metálicos que caem do cimo, cerca-o. O Homem toca nesses fios, arame farpado, ou algo idêntico. Alguns deles têm letras de modo que o Homem pode ler no arame farpado e por entre ele o seguinte: memória. No chão que pisa, ele lê: Real (Silva 1988 : 1).

Veja-se a expressiva metáfora dos “fios metálicos” concebidos aqui como cerco que aprisiona a memória e a aparta do real, potenciando o esquecimento naquele que se apresenta agora de “máscara de rede muito fina e preta a proteger-lhe os olhos”, qual ecrã posto de molde a abrigá-los, aos olhos, do curto circuito provocado pela combustão das “letras negras”. Esta performance surge na sequência de “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, ação apresentada no ano anterior e que versa, entre outros, sobre a transição tecnológica da escrita, desde a invenção tipográfica, no século XV, por J. Gutenberg¹⁵, ao telégrafo sem fios, de Marconi no século XIX, passando pela revolução industrial dos séc. XVIII e XIX de que o comboio e a velocidade constituem símbolos, por excelência. A aceleração vertiginosa de tais evoluções técnicas é abordada, nesta intervenção, sob a perspetiva das suas consequências apocalíticas: durante a cerca de meia hora que dura a intervenção, o poeta e performer Gabriel Rui Silva leva a cabo a destruição do cenário preparado sete dias antes, na performance “Instalação intervenção: as 24 pedras”, no qual, entre 24 pedras, ora suspensas no ar, ora no chão, se encontra a palavra “romance” e a que o performer vai puxar fogo, ao longo da intervenção. Para Gaston Bachelard, em *A Psicanálise do Fogo*, o fogo é o elemento primordial que, precisamente, explica a rápida transformação da

¹⁵ Facto controverso. De acordo com Marco Neves: “A imprensa, enquanto termo geral para qualquer tecnologia que permita reproduzir várias cópias de um texto, não foi inventada por Gutenberg. Ao longo da história houve várias formas de criar modelos que reproduzissem textos repetidamente. (...) A máquina de Gutenberg, no entanto, foi um incêndio tecnológico que se espalhou pela Europa e, depois, pelo mundo. O uso da imprensa mudou a história” (Neves 2023 : 124).



Gabriel Rui Silva, “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro [captura de ecrã da gravação videográfica]” (1987). Arquivo PO-EX.net.

matéria, por contraposição à vida que, explica, “se modifica lentamente” (Bachelard 1989 : 13). Ou seja, é possível atribuir uma dupla aceção simbólica ao ato, aqui, de queimar a palavra “romance” e cenário circundante: por um lado, para sua rápida destruição, por outro, veloz transformação. Quanto à palavra romance, para além de constituir o mote das sete performances de *romance* (1982-), dando-lhe o título, o conceito é aqui cotejado como alegoria, por um lado, do trajeto existencial do artista tornado arte, e, por outro, do género literário historicamente marcado pela modelização dos conflitos entre o ser humano e a sociedade¹⁶. As 24 pedras, por seu turno, representam, segundo o *Tratado de História das Religiões* (2008), de Mircea Eliade, e para o qual Silva remete¹⁷, por um lado “centros de energia” e ligação ao absoluto, e, por outro, “*instrumento*” (Eliade 2008: 175–176), também ancestral, meio técnico primitivo por intermédio do qual o ser humano forjou a sua inscrição e compreensão do mundo. Nesta ótica, a pedra pode, assim, ser vista como instrumento primordial de escrita¹⁸. Também a conotação do número 24 deve ser tida em conta: de acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, de J. Chevalier e A. Gheerbrant, aquele simboliza a completude da dupla peregrinação, tanto na terra (pela matéria), como no céu (pelo espírito) (Chevalier / Gheerbrant 2010 : 696–697). A destruição, pelo fogo, da “obra” criada – inteção do mundo que a literatura, o poema e o romance materializam –, pode ser lida, em “Conversa entre Gutenberg e Marconi numa Estação de Caminhos-de-Ferro”, como a avaria, o curto-circuito técnico e simbólico provocado pela extrema velocidade e compressão dos meios tecnológicos em permanente e voraz avanço,

¹⁶ Veja-se Carlos Reis sobre o conceito de romance no *Dicionário de Narratologia*: “Sendo particularmente talhado para modelizar, em registo ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do homem inscrito na História e na sociedade, o romance tem revelado, ao longo dos tempos, uma considerável capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática. Afirmando-se como narrativa multiforme, num tempo em que desapareceram as constrações das poéticas, o romance pode ser entendido como uma resposta dada pelo sujeito à sua situação na sociedade burguesa ou na sociedade estruturada em termos burgueses. Essa resposta supõe uma operação textual sobre o real, o qual é assumido por uma narrativa que implica um ou vários narradores” (Reis 2018 : 432).

¹⁷ Nas diversas conversas sobre o assunto com a autora.

¹⁸ Considere-se, a este propósito, os estudos de Denise Schmandt Besserat (1996) e Pierre Lévy (1990, 1997).

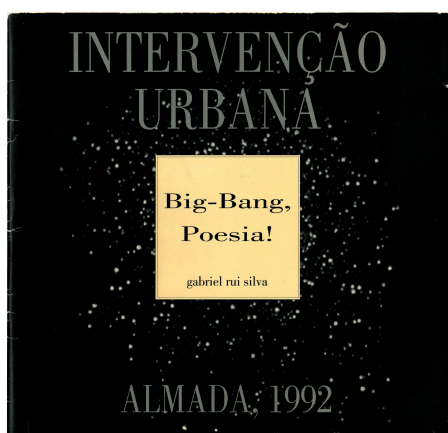
culminando num qualquer big-bang explosivo, motivo que o poeta explorará na sua obra seguinte.

“Big-Bang, Poesia!” é um manifesto metaliterário que se alinha com os horizontes reflexivos de Silva e das poepráticas multimodais das gerações experimentais de 1960 a 1980, nomeadamente na urgência crítica que advogam para a arte literária destas décadas. Melo e Castro alerta: “porque, se não o fizermos, uma nova barbárie se apoderará desses meios, destruindo todos os sistemas referenciais ‘críticos’ e ‘culturais’ em nome do direito ao subjectivismo, instaurando assim nada mais que um anarquismo primário” (Melo e Castro 1988 : 84).

“Big-Bang, Poesia!”: performance de um curto-circuito eletrónico

Gabriel Rui Silva é autor de uma das primeiras performances eletrónicas de literatura em Portugal, a intervenção urbana “Big-Bang Poesia!”, realizada em 1992. A mesma encontra-se documentada na brochura *Intervenção Urbana: Big-Bang, Poesia!*, publicada com o apoio da Câmara Municipal daquela cidade, em 1993¹⁹ e no registo videográfico, entretanto alojado no *Arquivo Digital*

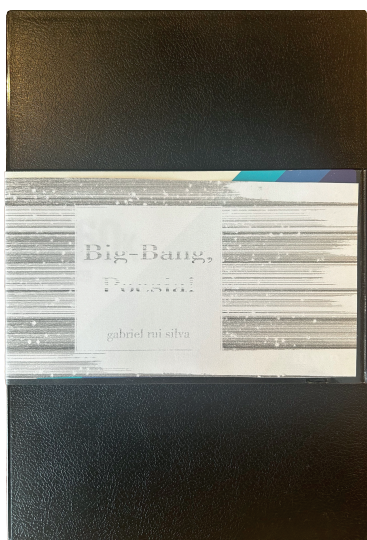
90



Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada, Gabriel Rui Silva (1993), capa. Arquivo PO-EX.net.

¹⁹ Do projeto fazia, ainda, parte a edição de um conjunto de 50 exemplares em plástico da mesma publicação, e que não se realizou por motivos que não foi possível apurar. A menção àqueles é, no entanto, feita no próprio poema, ainda que não diretamente: “Quando as árvores são electrónicas os livros são de plástico!” (Silva 1993 : 21).

da *Poesia Experimental Portuguesa*²⁰. A peça esteve, também, em exibição na mostra “Communities – Signs, Actions, Codes”²¹, integrada na *Electronic Literature Conference – ELO’17: Affiliations, Communities, Translations*, que teve lugar de 18 a 22 de julho de 2017 no Porto, sendo, ainda, alvo de uma breve menção em *Arte e a Cidade* (2014), de Mário Caeiro. Do arquivo do autor, consta, igualmente, correspondência do poeta trocada com a Câmara Municipal de Almada, entre março e abril de 1990, para preparação da ação²². São estes os documentos usados para o seu estudo.



Cassete de vídeo KCA-60k da marca JVC, contendo gravação da performance “Big--Bang, Poesia!” (1992). Arquivo Gabriel Rui Silva.



Cassete de vídeo KCA-60k da marca JVC, contendo gravação da performance “Big-Bang, Poesia!” (1992). Arquivo Gabriel Rui Silva.

²⁰ Em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/gabriel-rui-silva-big-bang-poesia/>.

²¹ Com curadoria de Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias (Dias / Ministro 2017).

²² E à qual a autora teve acesso.

ARQUIVO DIGITAL DA PO.EX

Poesia Experimental Portuguesa

[Notícias](#) [O Projecto](#) [Autores](#) [Géneros](#) [Taxonomia](#) [Exposições](#) [Português ▾](#)

1991 - BY PO-EX.NET

Big-Bang, Poesia!



Big-Bang Poesia!, intervenção de Gabriel Rui Silva, registo audiovisual, Almada, [Videos]

Video ▶



“Big-Bang, Poesia!” (1992) no Arquivo PO-EX.net, URL: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/videograficas/gabriel-rui-silva-big-bang-poesia/>.

A operação “Big-Bang, Poesia!” é um *happening* urbano e teve lugar num final de tarde de outono na pacata cidade de Almada. Consistiu na abrupta performance de um poema eletrónico que invadiu repentinamente os painéis informativos da cidade, o que terá reunido, momentaneamente, a atónita multidão transeunte em torno dos painéis, interpeladas pelo poema-performance. A ação teve a duração de, sensivelmente, trinta minutos, mas foi meticulosamente planeada por Gabriel Rui Silva, tendo tido o auxílio técnico de a. ralph (risk productions)²³ e a concordância do Vereador do Pelouro da Ação Cultural daquela câmara municipal, conforme consta da correspondência consultada. Todo o poema se encontra transcrito na publicação que se lhe seguiu, incluindo-se também, neste documento, a descrição da reação do público e as tabelas para inserção do poema naqueles dispositivos.

²³ De acordo com informação recolhida na brochura.

TABELA PARA INSERÇÃO DE BIG-BANG, POESIA!

OBS.	Página do manuscrito	ÉCRANS pág.	Tempo tempo	Tempo acumulado por bloco	Nome
MÓDULO DE ENTRADA	1	1	90	1m30	Big-bang
	2	2	30	2m00	Curr-alfa
	3	3	30	2m30	Dm-alfa
	4	4	30	3m00	Alfa-1 (m-1)
	5	5	7	3m07	Verbo
	6	6	7	3m14	
	7	7	7	3m21	
	8	8	7	3m28	
	9	9	7	3m35	
	10	10	7	3m42	
	11	11	7	3m49	
	12	12	7	3m56	
	13	13	7	4m03	
	14	14	7	4m10	
	15	15	5	4m15	
	16	16	15	4m30	Cavalos
	17	17	15	4m45	
	18	18	7	4m52	Verbo
	19	19	7	4m59	
	20	20	7	5m06	
	21	21	7	5m13	
	22	22	20	5m33	Lócus
	23	23	20	5m53	
	24	24	2	5m55	α-1
	25	25	7	6m02	Verbo
	26	26	7	6m09	
	27	27	5	6m14	
	28	28	10	6m24	Cavalos
OBS.	Página do manuscrito	ÉCRANS pág.	Tempo tempo	Tempo acumulado por bloco	Nome
	27	9	7	6m31	Verbo
	28	30	5	6m36	
	29	1	7	6m43	Cidade
	30	2	7	6m50	Memória
	31	3	5	6m55	Homen
	32	4	7	7m02	Verbo
	33	5	7	7m09	
	34	6	7	7m16	
	35	7	7	7m23	
	36	8	7	7m30	
	37	9	7	7m37	
	38	40	7	7m44	
	39	41	7	7m51	
	40	42	7	7m58	
	41	43	7	8m05	
	42	44	7	8m12	
	SUB- MÓDULO DE SAÍDA	43 44 45 46	45 46 47 48	30 7 7 60	8m12 8m19 8m56 9m56
		47 48 49 50	49 50 51 52	7 7 7 7	10m03 10m10 10m17 10m24
	MÓDULO DE SAÍDA	51 52 53	53 54 55	90 90 90	11m54 13m24 14m54
					Ventade Cercados Futuro

Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada,
Gabriel Rui Silva (1993), p. 25. Arquivo PO-EX.net.

As intertextualidades do poema com Fernando Pessoa, nomeadamente com os textos “O Mostrengo” e “O Nevoeiro”, de *A Mensagem* (1934) são evidentes, podendo, desde logo, daqui depreender-se o tom, por um lado, meditativo, e por outro, assaz interpelativo e performativo da peça. Uma análise atenta permite, de facto, perceber a sua organização em sequências de perguntas, de feição retórica, e respostas, de teor assertivo e diretivo²⁴, que vão ao encontro daquela estrutura interventiva. Além disso, se toda a escrita é performance, que o é²⁵, é preciso enfatizar, em “Big-Bang, Poesia!”, a sua quádrupla instanciação performativa: 1), no ato de dizer (performar “a linguagem”); 2), na configuração predominante de atos ilocutórios diretivos (isto é,

²⁴ Usa-se a nomenclatura dos atos ilocutórios proposta por J. Searle (1984), em que os atos de tipo assertivo correspondem a asserções, e os diretivos, a ordens, perguntas, pedidos ou sugestões.

²⁵ De acordo com J. Austin (1962), toda a fala é performativa, propondo o linguista inglês, apenas, a distinção entre os atos performativos (que produzem uma ação) e os constativos (que se limitam a descrever um estado de coisas). J. Searle, discípulo de Austin, propôs, mais tarde, no entanto, que mesmo os atos constativos são performativos. A afirmação de uma verdade, constitui, também o ato, em si, de afirmar como verdadeira.

perguntas, invetivas, avisos constantes, de intensa força ilocutória); 3), no facto de se tratar de um poema visual e eletrónico que, explorando criatividade e sistemicamente a híbrida materialidade de que se compõe, se torna performativo em toda a linha, também pelo facto de a sua inscrição material em painel eletrónico pressupor uma interatividade situada e irrepetível. Recorde-se, a este respeito, Johanna Drucker:

After all, no matter how detailed a description of material substrates or systems we have, their use is performative whether this is a reading by an individual, the processing of code, the transmission of signals through a system, the viewing of a film, performance of a play, or a musical work and so on. Material conditions provide an inscriptional base, a score, a point of departure, a provocation, from which a work is produced as an event. The materiality of the system, no matter how stable, bears only a probabilistic relation to the event of production, which always occurs only in real time and is distinct in each instance. (Drucker 2013 : 8)

94

4) Ainda por se apresentar como *happening* ou performance urbana, cujo efeito interventivo reside no fator surpresa, na interação direta da obra ou experiência – logo também evento – com o espaço e tempo da audiência e no gesto subversivo que a sua criação consuma: o ato de “hackear” os painéis informativos da câmara municipal de Almada²⁶ – como observa Caeiro: “o dispositivo [os painéis] é ele próprio (...) uma subtil chamada de atenção” (Caeiro 2014 : 134). Deste ponto de vista, “Big-Bang, Poesia!” pode ainda ser considerada como uma *site-specific performance*, na medida em que, para além de ter lugar na rua, ou seja, desprovida de enquadramento formal, é concebida como “experiência que decorre das condições concretas do lugar” (Pavis 2016 : 228)²⁷, incluídas e exploradas pelo autor como variáveis constitutivas do poema. “Big-Bang, Poesia!”

²⁶ A autorização conseguida por Gabriel Rui Silva para a intervenção “Big-Bang, Poesia!” deve-se, está-se em crer, ao rigor do projeto, que o poeta explicita detalhadamente em carta enviada à Câmara Municipal de Almada a 1 de março de 1990, ao facto de a intervenção não ter acarretado custos significativos à entidade, e à boa vontade e abertura, claro está, do então Vereador do Pelouro Cultural, António José Sousa Matos.

²⁷ Tradução da autora.

é, ainda, um poema metatextual que reflete, e convida a meditar acerca das características e implicações sociológicas da excessiva tecnologização da cultura – a reflexividade constitui, também, uma das marcas distintivas da performance. De notar, ainda a circularidade do poema, em consonância com a temática abordada: nas repetições reiterativas de texto (modularidade característica do texto eletrónico) e na alusão ao big-bang, fenómeno de condensação física onde tudo termina e começa, ciclicamente.

A intervenção inicia-se com uma “chuva” intensa de alfabetos que invade aquela, descreve o autor, “espécie de pele maleável e verde que forma a superfície dos écrans”²⁸, a que se seguem os versos: “Cavalos eléctricos, cabeças de velhos, sinos e sons, paladares, sintéticos, cavalos eléctricos, cabeças de velhos”²⁹. Esta mensagem repetiu-se seis vezes³⁰, esse “tempo, afinal, de quebrar o habitual fluxo informativo, a quotidiana rotina publicitária e atrair assim, habilmente, a atenção dos desatentos e apressados transeuntes” (Silva 1993 : 6), como descreve o autor na brochura. A menção, aqui, ao poema “O Mostrengo”, de *A Mensagem*, é clara, pela estrutura textual e simbologia convocadas, podendo entrever-se uma analogia entre os “cavalos eléctricos” ou as árvores eletrónicas de pele esverdeada que irrompem abruptamente pelo quotidiano urbano e o mostrengo que, do fundo do mar – ou do fundo do céu – irrompem a voar, simbolizando ambos o temor que as descobertas e o desconhecido sempre suscitam.

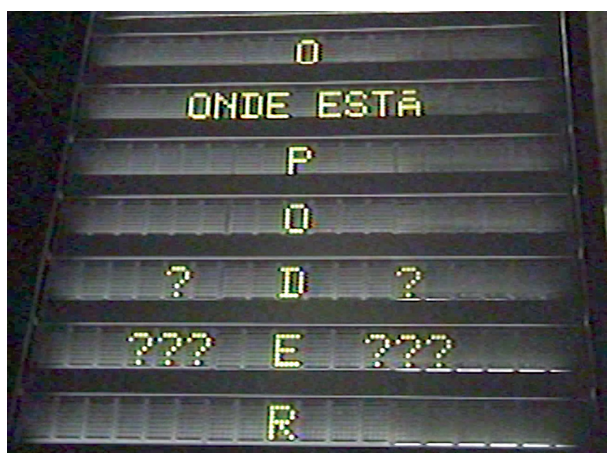
Segue-se a interpelação, por quatro vezes: “Não comas a flor do lótus!”. Neste apelo em quaduplicado pode ler-se a alusão ao capítulo IX de *A Odisseia* de Homero, quando se relata a chegada dos guerreiros à ilha dos Lotófagos e os três homens de Ulisses comem a flor de lótus, o

²⁸ Note-se o paralelismo com a cobra, ícone da psique profunda, obscuridade, primitivismo, mas também de renovação, morte e vida.

²⁹ Adaptou-se aqui a disposição gráfica do texto, originalmente apresentado em sequências temporizadas nos vários ecrãs dos painéis eletrónicos e cujas fotografias podem ser consultadas na brochura mencionada.

³⁰ Veja-se a semelhança entre o poema de Gabriel Rui Silva, nomeadamente esta passagem: “A mensagem repetiu-se seis vezes, por seis vezes se repetiu” (Silva 1993 : 6), e o texto de Fernando Pessoa: “O mostrengo que está no fundo do mar / Na noite de breu ergueu-se a voar; / À roda da nau voou três vezes, / Voou três vezes a chiar” (Pessoa 1986 : 111).

que os leva a esquecerem-se de regressar à nau³¹. Na simbologia oriental, por seu turno, a flor de lótus representa a ascensão do espírito sob a matéria. O facto de o apelo se repetir por quatro vezes alia-se à matriz quadripartida da cruz, alinhamento no qual se dispõe, pouco depois, a pergunta: “Onde está o poder?” (Figura 13). Este poder é terreno, pois que a configuração da cruz resulta do “cruzamento de um meridiano e um paralelo [que] divide a terra em quatro sectores”³², simbolizando, este número, “a totalidade do criado e do revelado” (Chevalier / Gheerbrant 2010 : 554) no mundo terreno. Esse é o apelo do poema aos “homens” cercados pelas cidades, isto é, pelas malhas da civilização tecnológica – lê-se, a certa altura: “Os homens constroem as cidades e esquecem”, e em seguida: “tecem uma rede de malhas estreitas”, ou seja, vaticina-se, adiante: “Os homens tecem um cerco e esquecem” (Silva 1993 : 12).



“Big-Bang, Poesia!” [captura de ecrã de gravação videográfica].
Arquivo PO-EX.net.

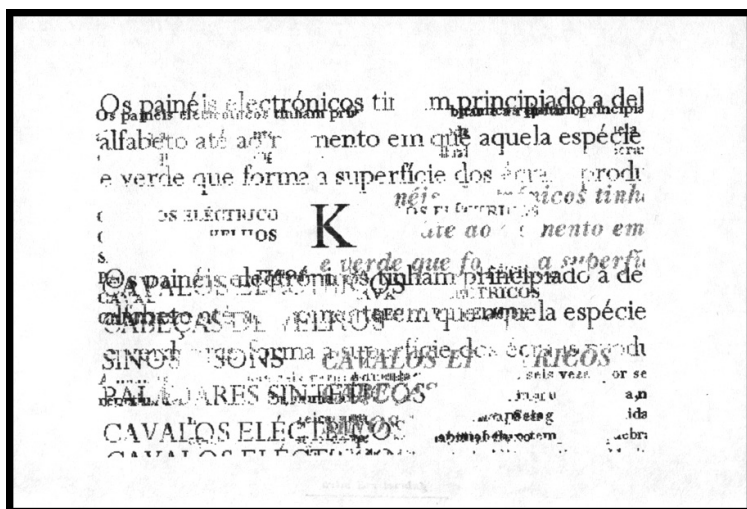
³¹ “Escolhi dois homens, mandando um terceiro como arauto. / Partiram de imediato e introduziram-se no meio dos Lotófagos. / E não ocorreu aos Lotófagos matar os nossos companheiros; / em vez disso, ofereceram-lhe o lótus, para que o comessem. / E quem entre eles comesse o fruto do lótus, doce como mel, / já não queria voltar para dar a notícia, ou regressar a casa; / mas queriam permanecer ali, entre os Lotófagos, / mastigando o lótus, olvidados do seu regresso” (Homero 2018 : 288–289).

³² Veja-se, ainda, a simbologia da cruz proposta por Maria Flávia Monsaraz que, segundo a autora, representa “a tensão psíquica do confronto de duas dimensões: o Mundo-Interior subjectivo e o Mundo-Exterior objectivo, que contém também o Mundo-dos-Outros” (Monsaraz 2004 : 35).

O lótus pode, também, ser entendido como a volúpia e o fascínio – pela sua beleza cinestésica – que essas árvores eletrônicas exercem sobre a cidade dos “homens”, não sem consequências: a prisão do esquecimento, a erosão da memória, em última instância, a perda de identidade (como em Homero). Isto mesmo é o que se pode depreender, também, das seguintes perguntas com que o poema “Big-Bang, Poesia!” procura aturdir os seus leitores, mais à frente: “Estão os homens cercados pelas cidades?”, “O futuro tem um coração?” (Silva 1993 : 11), exemplo de perguntas retóricas e interpelativas que ajudam a conferir, a este poema, a sua força performativa.

Este desvanecimento que, sendo do tempo, é também do espaço, ou da sua percepção, é o mote de um poema visual sem título que data de 1989 e, que, portanto, antecede “Big-Bang, Poesia!”. Nele pode ver-se um conjunto esparso de frases e palavras, entre elas: “Os painéis electrónicos”, “alfabeto”, “superfície dos ecrãs”, “verde”, “cavalos eléctricos”, como em “Big-Bang, Poesia!”. No seu centro, a letra “K” que, sendo proveniente do alfabeto grego, terá sido adaptado das línguas semitas, com o sentido original de “mão” (Neves 2023 : 131-133). Ora a mão, segundo R. Barthes, juntamente com o olho, é o centro das funções “técnicas e nevróticas” (Barthes 2009 : 50) da escrita, emergindo, neste aglomerado, como ponto medial entre

97



Gabriel Rui Silva, “[K]” (1989). Arquivo PO-EX.net.

camadas, de tempo, texto, memória, que se sobrepõem, mesclam, fundem, cristalizando-se em memória – de acordo com Platão, a principal função da escrita. Neste poema, fruto de uma celeridade – que é a do próprio texto “Big-Bang, Poesia!”, já que a sucessão do poema só é possível na exata medida do seu desaparecimento, daí o seu caráter metalógico, daí a relação entre os dois trabalhos – a memória emerge obliterada pela impermanência substantiva que, pode depreender-se, ser a da luz eletrônica, que nunca se fixa, apenas avança, à “superfície dos ecrãs”, como se pode ler em “[K]”. Esta ideia é reiterada no poema-performance de 1992, quando Silva argumenta: “A memória dos computadores pode ser infectada pela flor do lótus!” ou “No lixo das cidades cresce a flor do esquecimento” (Silva 1993 : 11, 13). Lixo, este, que pode ser associado à parafernália elétrica dos “satélites”, “simulações”, “códigos sinais” que, por um lado, urdem o esquecimento, mas por outro, também, precipitam a queda dos muros (Figura 15), isto é, do tempo, do espaço e das barreiras entre estes.

98

```

ESTE O TEMPO
IBM-SONY-SANYO
TECLADOS MONITORES
SATELITES
SIMULAÇÕES
XEROX FAX
01 01 00 01

```

```

CÓDIGOS SINAIS
ADITIVOS
PARABÓLICAS
E220 E320 E450
BIP-BIP
PHILIPS PLÁSTICO
ALTAS DEFINIÇÕES

```

```

MUROS QUE CAEM
OUTROS TANTOS
A PARTIR
TIC-TAC CRIC-CRIC
IBM COCA-COLA
SONY SANYO
TECLADOS TECLADOS

```

```

TECLADOS MONITORES
E O SANGUE
CONTINUA
O SANGUE
CONTINUA
BEM ASSIM
A VELOCIDADE

```

Brochura *Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada,
Gabriel Rui Silva (1993), p. 19. Arquivo PO-EX.net.

Mas eis que desta cegueira emerge um grito de sublevação, como em “Nevoeiro” de *A Mensagem*, que após a desiludida reflexão sobre o presente, termina com o apelo à ação: “É a Hora!” (Pessoa 1986 : 123). Também “Big-Bang, Poesia!” encerra asseverando: “Este é o tempo, este é o lugar!” (Silva 1993 : 24). A transição no tom dá-se um pouco antes, quando, das malhas labirínticas emerge, qual lótus nas águas paradas, um “coração antigo”, que avisa: “Posteritati antiquum cor est!” (Silva 1993 : 14), ou seja: a posteridade tem um coração antigo. Isto é, tudo é cíclico, espiralar. À passagem dos séculos, do tempo, sempre subjaz o compassado e pausado ritmo humano, porque organicamente integrado nos ciclos próprios e cadenciados do mundo natural. E são esses mesmos alfabetos – que são “eternos”, também de “pele acrílica” e sintética, sibilante –, o que os anuncia, sobre o mais negro dos fundos: “Eternos alfabetos que dizem o que a velocidade e o lixo e o poder da flor faz esquecer:”, a que se segue: “As línguas morrem, linguae moriuntur, as cidades afundam-se lenta e milimetricamente no tempo”, “as línguas morrem, linguae moriuntur, linguae moriuntur, linguae moriuntur, as línguas morrem e renascem”, “big-bang!” (Silva 1993: 16-17). Note-se aqui o efeito estriduloso da combinação entre o som, a cor, a velocidade, o que parece ter o propósito, também, de deslumbrar ou despertar os leitores³³, pois que é esse mesmo verde sintético, a própria luz. Escreve o poeta, na descrição que acompanha o texto na brochura:

Era, pois, uma cidade, um coração, uma cabeça antiga, o tempo, tic-tac, as mãos, um terminal de computador, palavras, cric-cric, palavras num galope à velocidade do som e imagens, imagens que rebentavam nos olhos à superior e divina velocidade da luz. Superior e divina velocidade da luz. Assim mesmo, superior e divina. Um contínuo, infatigável e perpétuo Big-Bang! (Silva 1993 : 17).

³³ Sobre a semioticidade integrada, veja-se Claus Clüver, que escreve particularmente, a este respeito, a propósito de poesia visual, experimental e concreta: “o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver 2006 : 20).

E assim como a luz alimenta a máquina é o sangue que bombeia o coração, o torna vivo, qual corrente divina, calor da vida e do fogo que tudo transmuta. É esta, afinal, que permanece, esse “contínuo flash [que] o sangue continua” (Silva 1993 : 21).

Neste ponto, o poema desacelera para dar lugar a sete linhas verdes (símbolo da totalidade do espaço e do tempo, completude, conclusão de ciclo que dá lugar a um novo), nas quais “correm sonoras as palavras, estoiram na luz, estoiram as imagens”(Silva 1993 : 22) dos seguintes versos que antecedem o “Big-Bang Poesia!” final: “ – O tempo – este o tempo tic-tac cric-cric este o lugar – o lugar – “, “Bip-Bip”, “Todos os territórios estão ocupados!”(Silva 1993 : 22). O big-bang do poema corresponde, pois, também, ao momento em que o tempo triunfa e o espaço é ocupado pelos seres de memória. Também pelo público que assiste. O poeta descreve, na brochura, a reação de “um pequeno aglomerado” à peça: “As pessoas entreolhavam-se no breve espaço em que a pele se enrugava e distendia para varrer os écrans e formar novas palavras e frases que começavam a prender a atenção de todos como um romance de mistério” (Silva 1993 : 12). Nesta interação lê-se um convite, endereçado pelo poeta e pela obra, à quebra dos protocolos, tanto dramaturgicos, como de leitura, aspeto, também este, que confere a “Big-Bang, Poesia!” a sua dimensão de texto e instalação performativos.

Uma palavra ainda para algumas características que fazem, deste poema, uma experiência eletrónica alinhada, em parte, com as conceções de texto ergódico³⁴: a quebra de linearidade (veja-se as tabelas de texto programado); a receção modulada do texto que depende da ativa e sincronizada intervenção com o leitor; a relativa imaterialidade do suporte – os painéis eletrónicos que projetam o texto destituído de materialidade; a convergência e deslocação entre linguagens; a significação constelar. Ainda: na abertura que se propõe operar sobre o conceito de texto e civilização eletrónica.

Numa palestra proferida, em 1977, aquando do lançamento de *Círculos Afins*, de Melo e Castro, na Livraria Assírio & Alvim, Ana Hatherly afirma o seguinte:

34 (Aarseth 1997).

A palavra circula agora no espaço da página, desliga-se do cordão umbilical do tempo, progride na imponderabilidade perigosa (*ou rien ne pèse ni pose*), mergulha no seu próprio espaço de dissolução e nascença. Agora o texto, essa aventura que é para o escritor, penetra e expõe as obscuras peças dum mecanismo mental que permanece surpreendente e inexplicável para o seu autor: o texto vem de algures, torna-se algures, um lugar próprio de contornos difíceis de definir: existe em função dum 'sistema de afinidades', funciona em virtude dum sistema de relações, dum sistema de correspondências, que não são apenas as sinestésias mas também o circuito de trocas, entre autor e texto, entre autor, texto e leitor e ainda o próprio circuito dentro do espaço da significação, esse espaço possível ou não possível em que as órbitas percorridas dentro do sistema não são conhecidas na sua totalidade, na sua previsibilidade. Poder-se-ia talvez dizer que o espaço do significado é um espaço essencial de imprevisão, porque o espaço da significação está em constante mutação, em constante transformação, e assim o seu próprio 'lugar' de transformação se torna constantemente outro, 'deslocaliza-se' através da criação. Onde está? (Hatherly 1979: 49–50).

101

Neste excerto, Hatherly chama a atenção para, por um lado, a vertiginosa volatilidade dos meios técnicos e, por outro, a imaterialidade própria da significação.

O poema de Gabriel Rui Silva propõe, também ele, uma conceção de texto que assenta num conceito de linguagem como performance, ação no tempo e no espaço que apenas os leitores, no momento exato da sua leitura, podem ativar. Afinal, na concreção destas duas categorias que reduzem o ser humano à sua inescapável efemeridade, o que permite também, no recenseamento nas infinitas possibilidades do que de mais ancestral nos torna humanos: a linguagem, capacidade de entender e, por seu intermédio, transformar.

Bibliografia

- Aarseth, E. J. (1997), *Cybertext: Perspectives on ergodic literature*, Johns Hopkins University Press.
- Aragão, A. (1981), “A Arte como «Campo de Possibilidades»”, in *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, 102–105 [A. Hatherly / E. M. de Melo e Castro].
- Aragão, A. (1987), “Tecnologia, arte e sociedade”, in *1º Festival Internacional de Poesia Viva*, Museu Municipal Doutor Santos Rocha, Biblioteca Multimédia, 145–151, [F. Aguiar (Ed.)].
- Austin, J. L. (1962), *How to do things with words*, Oxford University Press, [J. O. Urmson, (Ed.)].
- Bachelard, G. (1989), *A Psicanálise do Fogo*, Litoral Edições, [M. I. Braga, (Trad.)].
- Barbosa, P. (2012), “Contributos para uma teoria quântica do cibertexto”, *Revista de Estudos Literários*, 2, 5–22.
- Barbosa, P. (2013), *Ciberliteratura, Inteligência Computacional e Teoria Quântica*, Bubok Publishing S. L.
- Barthes, R. (2009), *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*, Edições 70, [L. F. Sarmiento, (Trad.)].
- Caeiro, M. (2014), *Arte na Cidade – História Contemporânea*, Temas e Debates – Círculo de Leitores.
- Chevalier, J. / Gheerbrant, A. (2010), *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, [C. Rodriguez / A. Guerra (Trans.); 2.a].
- Clüver, C. (2006), *Inter textus / inter artes / inter media*, 14(1), 9–39 [E. L. Cornelsen / E. L. de L. Reis / T. F. N. D. Diniz, (Trans.)].
- Dias, S. G. / Ministro, B. (2017), “Communities: Signs, Actions, Code” in *Electronic Literature ELO’17–Affiliations, Communities, Translations Conference, Festival, Exhibits: Book of Abstracts and Catalogs*, Edições Universidade Fernando Pessoa, 645–676, [R. Torres / S. Baldwin (Eds.)].
- Drucker, J. (2013), “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, *Digital Humanities Quarterly*, 7(1), < <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> >.
- Eliade, M. (2008), *Tratado de História das Religiões*, Martins Fontes, [F. Tomaz / N. Nunes, (Trans.)], 3.a].
- Funkhouser, C. (2014), “Representations in Digital Poetry, Beginning in Portugal”, *Cibertextualidades*, 6, 55–60.
- Hatherly, A. (1975), *A reinvenção da leitura*, Editorial Futura.
- Hatherly, A. (1979), “Alguers—O espaço da significação”, in *O espaço crítico: Do simbolismo à vanguarda*, Editorial Caminho, 48–54.
- Hatherly, A. (1981), “O artista contemporâneo e os mass-media”, in *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Moraes Editores, 265–267, [A. Hatherly / E. M. de Melo e Castro].

- Hatherly, A. (1990), “[Os trinta anos]”, in *CONCRETA. EXPERIMENTAL. VISUAL. Poesia Portuguesa 1959-1989*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 5-7, [Pdf; 2a; F. Aguiar / G. R. Silva (Eds.)].
- Hatherly, A. (2014), “A Technology of Fascination”, in *PO. EX: essays from Portugal on cyberliterature & intermedia*, West Virginia University Press, 49-69, [R. Torres / S. Baldwin (Eds.), I. Basto (Trad.)].
- Homero (2018), *Odisseia*, Quetzal, [F. Lourenço, (Trad.)].
- Lévy, P. (1990), *As Tecnologias da Inteligência—O Futuro da Inteligência na Era da Informática*, Instituto Piaget, [F. Barão, (Trad.)].
- Lévy, P. (1997), *Cibercultura*, Instituto Piaget [J. D. Ferreira, (Trad.)].
- Matias, C. G. (2018), “Concreta. Experimental. Visual. Poesia Portuguesa, 1959 – 1989”, *Fundação Calouste Gulbenkian – História das Exposições*, < <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/759/>>.
- Melo e Castro, E. M. de. (1980a), “Ler a «PO.EX/80»”, *Arteopinião*, 10, 33-34.
- Melo e Castro, E. M. de. (1980b), “Poesia ou Morte”, in *PO.EX.80: Exposição de Poesia Experimental Portuguesa*, Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, 1, [E. M. de Melo e Castro (Ed.)].
- Melo e Castro, E. M. de. (1985), “Perspectivas da poesia visual: Anos 80 (3 ângulos)”, in *Poemografias—Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, Ulmeiro, 135-139, [F. Aguiar & S. Pestana (Eds.)].
- Melo e Castro, E. M. de. (1988), *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Editora Vega.
- Melo e Castro, E. M. de. (1995), “As vanguardas portuguesas do século XX – uma visão neobarroca”, in *Voos da Fénix Crítica*, Edições Cosmos, 253-265.
- Monsaraz, M. F. (2004), *A Onda de Urano*, Marginália.
- Neves, M. (2023), *Atlas histórico da escrita*. Guerra & Paz.
- Pavis, P. (2016), *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, [A. Brown, (Trad.)].
- Pessoa, F. (1986), *Mensagem e outros poemas afins*, Europa-América, [A. Quadros, (Ed.)].
- Pestana, S. (1985), “Apontamentos de: Literatura informacional ou a poética dos anos 80”, in *Poemografias: Perspectivas da poesia visual portuguesa*, Ulmeiro, 201-216, [F. Aguiar / S. Pestana (Eds.)].
- Reis, C. (2018), *Dicionário de Estudos Narrativos*, Almedina.
- Schmandt-Besserat, D. (1996), *How writing came about*, University of Texas Press.
- Searle, J. R. (1984), *Speech acts: An essay in the philosophy of language*, Cambridge University Press.
- Seiça, Á. (2015). “Um Feixe Luminoso: Uma Leitura da Coleção de Literatura Eletrônica Portuguesa”, *Texto Digital*, 11(1), 387-419.
- Silva, G. R. (1986), *INSTALAÇÃO: romance*, Oficina de Cultura, <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-instalacao-romance>>.
- Silva, G. R. (1988), *Lembro-me perfeitamente de como tudo começou [Caderno de memórias]*, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-lembro-me-perfeitamente/>>.

Silva, G. R. (1993), *Intervenção urbana: Big-Bang, Poesia!*, Câmara Municipal de Almada.

Tavares, S. (1967), "Teoria da Informação e Abraham Moles", *Brotéria*, 84(2), 152–173.

Torres, R. (2007), "Poesia experimental e ciberliteratura: Por uma literatura marginalizada – Arquivo Digital da PO.EX", in *Poesia Experimental Portuguesa: Cadernos e Catálogos* (Vols. 1-Enquadramento teórico e contexto crítico da PO.EX), Universidade Fernando Pessoa, 116–127, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-poesia-experimental-e-ciberliteratura-por-uma-literatura-marginal-izada/>>.

Torres, R., / Barbosa, P. (2017), *Materialidade e transdimensionalidade nas novas textualidades electrónicas: Uma transição de paradigma?* 8, 139–162.

Torres, R., / Marques, D. (2020), "Diálogos e Metamorfoses na Ciberliteratura Portuguesa, dos Anos 1960 ao Presente", *Romance Notes*, 1(60), 145–153.

Torres, R., / Ministro, B. (2021), "Literatura na rede ou literatura como rede? Simbiose e mediação na ciberliteratura portuguesa", *e-Letras com Vida – Revista de Estudos Globais: Humanidades, Ciências e Artes*, 7, Artigo 7, <https://doi.org/10.53943/ELCV.0221_08>.