



LUSOFONIA

Tempo de Reciprocidades

4 a 9 de Agosto de 2008
Universidade da Madeira

Helena Rebelo
(Coordenação)



 Edições
Afrontamento

ACTAS
VOLUME I

LUSOFONIA TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume I

ACTAS

IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
Madeira, 4 a 9 de Agosto de 2008

Helena Rebelo
(Coordenação)

 Edições
Afrontamento

2011

LUSOFONIA TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume I

Helena Rebelo
(Coordenação)

Seleção e Organização

LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos

LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento

CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

VOLUME I

LINGUÍSTICA

Língua portuguesa: migrações e trânsito

Uma língua, várias culturas: transposições e localizações

LITERATURA

Cartografias das diferenças

Ilhas e continentes: reciprocidades

Varia

Lusofonia: Tempo de Reciprocidades
Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Coordenação

Helena Rebelo

© 2011, Autores e Edições Afrontamento

Edição

Edições Afrontamento

Rua Costa Cabral, 859 | 4200 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Seleção e Organização

Volume I

LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos

LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento

Volume II

CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

Patrocínios e apoios

Universidade da Madeira, Associação Internacional de Lusitanistas,

Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Funchal 500 Anos, E. E. M.,

Fundação para a Ciência e Tecnologia (Programa FACC), Instituto de Camões.

Design

Mais Dicas Design – Projectação e Execução, Lda.

Estrada do Portinho, 94 | 9125-110 Caniço

Tel. e Fax: 291 600 850

E-mail: design@maisdicas.com

Colecção

Textos, 88

Edição n.º 1359

ISBN

978-972-36-1150-2

Depósito Legal:

323708/11

Impressão e Acabamento

Rainho & Neves, Lda

Santa Maria da Feira

geral@rainhoneves.pt

Volume I

1000 exemplares

Este livro compila algumas das comunicações apresentadas no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado na Universidade da Madeira, em Agosto de 2008. Os textos são da exclusiva responsabilidade dos respectivos autores, especialistas em Língua Portuguesa.

Março de 2011

Associação Internacional de Lusitanistas
www.lusitanistasail.net

DIRECÇÃO
2005-2008

Presidência

Regina Zilberman

Vice-presidência – Carlos Reis

Vice-presidência – Elias Torres Feijo

Secretaria e tesouraria – Maria da Glória Bordini

Vogais

Ana Mafalda Leite

Benjamin Abdala Junior

Cristina Robalo Cordeiro

Ettore Finazzi Agró

Fátima Ribeiro

Helena Rebelo

Maria del Carmen Villarino Prado

Sebastião Tavares de Pinho

Rolf Nagel

Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Conselho Fiscal

Laura Cavalcanti Padilha

M. Fátima Brauer-Figueiredo

Thomas Earle

Presidentes Honorários

Cleonice Berardinelli

Helder Macedo

ORGANIZAÇÃO

IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Funchal e Universidade da Madeira, de 4 a 9 de Agosto de 2008

Oradores Convidados

Sessão de Abertura: Tolentino Mendonça
Sessão de Encerramento: Isabel Pires de Lima

Comissão de Honra

Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, José Mariano Gago
Ministro da Cultura, José António Pinto Ribeiro
Reitor da Universidade da Madeira, Pedro Telhado Pereira
Representante da República, Antero Alves Monteiro Diniz
Presidente da Assembleia Legislativa Regional, José Miguel Mendonça
Presidente do Governo Regional, Alberto João Jardim
Presidente da Câmara do Funchal, Miguel Albuquerque
Comandante da Zona Militar da Madeira, João Miguel Castro Rosas Leitão
Bispo da Diocese do Funchal, António Carrilho
500 Anos do Funchal, Pedro Calado
Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Regina Zilberman

Direcção

Helena Rebelo (coord.)
Fernando Figueiredo
Thierry Proença dos Santos

Comissão Científica

Ana Isabel Moniz
Ana Margarida Falcão
Helena Rebelo
Maria Teresa Nascimento
Paulo Miguel Rodrigues

Comissão Executiva

Helena Rebelo
Leonor Coelho
Fernando Figueiredo

Comissão Financeira

Thierry Proença dos Santos
Paulo Miguel Rodrigues
Carla Cró

“Sentado a esta mesa irei chover também?”
***Ekphrasis* e de hipertexto**
(sobre alguns poemas de Vasco Graça Moura)

Diana Pimentel
Universidade da Madeira

Palavras-Chave: Hipertexto, *Ekphrasis*, Linguagem, Vasco Graça Moura, Desconstrução
Resumo: Bernardo Soares e António Lobo Antunes “sentados” à secretária. Nas metáforas que as suas palavras engendram podem encontrar-se, pelo menos, duas imagens (aparentemente) contrárias: por um lado, a “liquidez” natural de um sujeito que na escrita se dilui e, por outro, a materialidade do suporte de escrita – a secretária –, naturalmente exterior ao sujeito, que transforma o que sobre ela escreve, nela se espelhando o texto, mudado. Aqui se parecem inscrever metáforas que me parecem referir, respectiva, as noções de *ekphrasis* e de hipertexto como engenhos intrínsecos à linguagem. É o que tentarei demonstrar neste ensaio, concentrando-me, inicialmente, na origem da ideia de ligação hipertextual e, de seguida, na relação entre palavras e imagens, detendo-me, para este último aspecto, em alguns poemas ecfrásticos de Vasco Graça Moura.

Sentado a esta mesa irei chover também?
António Lobo Antunes

Esta mesa, a que estou escrevendo, é um pedaço de madeira, é uma mesa, e é um móvel entre outros aqui neste quarto. A minha impressão desta mesa, se a quiser transcrever, terá que ser composta das noções de que ela é de madeira, de que eu chamo àquilo uma mesa e lhe atribuo certos usos e fins, e de que nela se reflectem, nela se inserem, e a transformam, (...) o que lhe está posto em cima.

Livro do Desassossego – composto por Bernardo Soares

Uma “secretária mágica”

Bernardo Soares e António Lobo Antunes “sentados” à secretária. Nas metáforas que as suas palavras engendram podem encontrar-se, pelo menos, duas imagens (aparentemente) contrárias: por um lado, a “liquidez” natural de um sujeito que na escrita se dilui e, por outro, a materialidade do suporte de escrita – a secretária –, naturalmente exterior ao sujeito, que transforma o que sobre ela escreve, nela se espelhando o texto, mudado. Aqui se parecem inscrever metáforas que me parecem referir, respectivamente, as noções de *ekphrasis* e de hipertexto¹ como engenhos intrínsecos à linguagem. É o que tentarei demonstrar neste ensaio, concentrando-me, inicialmente, na origem da ideia de ligação hipertextual e, de seguida, na relação

¹ A ideia de hipertexto como um mecanismo *literário* – formulado em 2007 como “a new flying cinematic literature to represent and present tomorrow’s ideas” (Nelson, 2007) – tem uma sua (anterior) origem na obra *Literary Machines*²³, de 1981, do mesmo Theodor Holm Nelson. De facto, foi “Ted Nelson, who coined the term *hypertext* in the 1960s” e “called for the transformation of computers into ‘literary machines’ to link together all of human writing” (Murray, 1997: 91).

entre palavras e imagens, detendo-me, para este último aspecto, em alguns poemas ecfásticos de Vasco Graça Moura.

Vannevar Bush², engenheiro e “scientist” (Murray: 2003: 3), é autor de um trabalho que, no seu conjunto, se enforma como um claro anúncio da aproximação entre linguagem e tecnologia que o hipertexto materializa, através da concepção um mecanismo físico – o *memex* – que permitiria “the building of trails of association” (Kahn e Nyce, 1991^b: 39) através de *corpora* textuais muito vastos, produzidos em qualquer área do saber. Entre os anos 30 e 40 do século passado, Bush arquitectou uma espécie de secretária³ contendo, miniaturizado em microfilme, potencialmente todo o registo do saber humano, numa precognição do que se viria a tornar o conceito de hipertexto: “As early as 1945, a non computer-based hypertext system was envisioned by Vannevar Bush, who pictured a ‘memex’ device in which individuals would store all their books, records and communications, form trails through them,” (Yankelovich, Meyrowitz e van Dam, 1991: 60). Centrando, fundamentalmente o seu projecto do *memex* no mecanismo de *associação* que se pudesse fazer entre elementos numerosos e diversos (textos, imagens, diagramas, desenhos, memorandos, etc.), criando “associational indexing in a kind of magical desk based on microfilm files” (Murray, 1997: 90), fundamental para este engenheiro era “the process of tying two items together is the important thing” (Bush, 1991^b: 103). Tal como descrito no artigo de 1945 “As We May Think”, o projecto da referida “magical desk” é muito importante no contexto do pensamento sobre o modo como a tecnologia opera sobre a informação e sobre a textualidade, pois pretende corresponder à necessidade de arquivar mecanicamente e indexar “the summation of human experience” (Bush, 1991^b: 89). No entanto, este projecto é essencial, sobretudo, para observar uma determinante aproximação entre linguagem e tecnologia, na medida em que contém, em si mesmo, uma descrição visionária do que veio a considerar-se ser o moderno hipertexto: “The immediate ancestor of modern hypertext was described in a pioneering article by Vannevar Bush in the 1945 *Atlantic Monthly*.” (Delany e Landow, 1991: 4). Em Setembro de 1945, a revista *LIFE* editou uma versão condensada e ilustrada do artigo (Bush, 1991^b), com o subtítulo “A Top U.S. Scientist Foresees a Possible Future World in Which Man-Made Machines Will Start to Think” (Bush, 1991^b: 85). Apesar do optimismo dos editores da revista *LIFE* – que relevam no subtítulo que apõem ao artigo anteriormente publicado a *possibilidade* de um *mundo futuro em que máquinas produzidas pelo homem possam começar a pensar* (loc. cit.: Bush, 1991^b: 85) – e do realismo engendrado pelas ilustrações de Alfred D. Crimi que acompanharam a edição – criadas propositadamente para esta publicação com acompanhamento e o acordo de Bush (loc. cit.: Kahn e Nyce, 1991^b: 58) –, o *memex* nunca foi construído.

Anos mais tarde, Bush revia os seus propósitos e declarava que o seu mecanismo (mágico, digamos assim) nos concederia olhar (in)visíveis “shades of meaning” (Bush, 1991^c: 174), e permitiria ler – e ver –, não apenas “new words (...) added from time to time” e os “cross ties” entre elas desenhados, mas sobretudo os sentidos dos traços atravessados entre palavras, pois este mecanismo permitiria,

² Vannevar Bush (1890-1974, Estados Unidos da América) foi engenheiro, inventor, professor do Massachusetts Institute of Technology – MIT e presidente do Carnegie Institute of Washington (cf. Kahn e Nyce, 1991^b: 39, 40, 41), e a sua influência na concepção de hipertexto tem sido largamente reconhecida (Kahn e Nyce, 1991^a: ix).

³ Cf. epígrafas a este ensaio [p. 1].

então, modelar e desenhar a arquitetura do pensamento, do silêncio: “Its trails are formed deliberately (...) in accordance with the dictates of experience in the art of trail architecture” (Bush, 1991^c: 178), pois “the trails of the machine become duplicated in the brain of the user” (Bush, 1991^c: 178). Assim duplicados engenho e homem – e aceite a (incerta) realidade de que “man's decisions and acts are based on experience and comparisons rather than logic” (Bush, 1991^c: 183) – ainda que a arte e a criatividade humanas pertençam a um mais ténue caminho do pensamento, pois “as the conditions become still more tenuous, especially as human emotions enter to modify or control, we enter the region of art, and the affairs of the spirit” (Bush, 1991^c: 183) –, estes parecem também ser caminhos delineados por (quase) imperceptíveis traços que nos concedem modelar e desenhar a arquitetura do pensamento, do silêncio, da emoção.

Voos

“é quando as aves brancas voam para a noite que
as aves negras voam para o dia. sobre as árvores, no vento, vão,
em bandos. batem as asas pausadas. sobre as árvores
as aves brancas tornam a noite clara.”

“o princípio de m. c. escher (II), in Vasco Graça Moura,
Imitação das artes – Antologia ecfástica.

Notando que “[a] teoria produzida sobre o hipertexto convoca de um modo insistente reflexões do âmbito da crítica ou da teoria da literatura da segunda metade do séc. XX” (San-Payo, 2006: 392), Patrícia San-Payo nota que se tornará inevitável o reconhecimento de que a escrita e a leitura apontam implicitamente para um funcionamento de qualquer texto análogo ao do funcionamento do hipertexto” (San-Payo, 2006: 393). Sublinho e subscrevo esta ideia, sobretudo na medida em que “[n]um sentido muito comum desde sempre ‘aquilo a que chamamos texto’⁴ vive reconhecida de uma tensão entre o enquadramento e o que sai do quadro” (San-Payo, 2006: 393). De um modo muito preciso (que tentarei aclarar adiante), parece-me que essa “analogia” se engendra, não apenas, mas particularmente nos textos ecfásticos.

Para Jacques Derrida, pensar a articulação entre *glas* e *glace* (Derrida, 2004: 87), ou entre ‘risco’ e ‘soma’, permitirá “élaborer un traité systématique de la greffe textuelle. Entre autres choses, il nous aiderait à comprendre le fonctionnement d’une note ne bas de page, par exemple, aussi bien que d’une exerge, et en quoi, pour qui sait lire, ils importent parfois plus que le texte dit principal ou capital” (2006: 249-250); isto é, permitirá pensar não apenas a dimensão gráfica da palavra, como também a diferença entre uma leitura sequencial (horizontal) e a leitura não-sequencial (presente, como notado, em notas de rodapé, por exemplo), fundamentalmente espacial (como uma ‘soma’ para além do texto principal, num enquadramento delimitado, espacial e visualmente diferenciável do corpo do texto capital). Portanto, quer num poema (por exemplo, o de Vasco Graça Moura acima transcrito), quer em hipertexto, se poderá assistir a um “vol (...) de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques, coréographie de *Glas* dans ses lettres” (Derrida, 2004: [1-2]), tal como a obra *Glas* parece demonstrar ao construir um mecanismo hipertextual em

⁴ Note-se que, “com efeito, algumas das características evidentes do discurso hipertextual – associação, fragmentação, espacialização, combinatória (...), multi-sequencialidade – não são descobertas novas” (Areal, 1997: 48); deve aceitar-se, então, que “o medium hipertexto (...) não [é] uma coisa totalmente nova, mas a recorrência de uma forma de discurso simbólico já antiga, a imprensa” (Areal, 1997: 51).

que a linguagem se expande e “[r]egain de force liée” (Derrida, 2004: 291). Se aceite como indistintos um hipertexto e outro qualquer (comum) texto literário, manual ou impresso, parece ser importante sobretudo aceitar que o que um e outro conceitos convocam é a ideia da literatura como uma máquina, infinda e movente: “la machine est encore trop simple” (Derrida, 2004: 291; *m/l*). Por via da activação deste mecanismo “tão simples”, observemos a imagem – nomeada no ensaio de Derrida referido – gerada num outro poema de Vasco Graça Moura, que ilustra, de certa forma, aquele “vol (...) de toutes les formes sonores et graphiques, musicales et rythmiques” (Derrida, 2004: [1-2]), um movimento (de ida e regresso, por via do voo) criado pela ambiguidade da pena (a das aves e a da escrita), de que permanece um movimento e uma marca (a caligrafia, “letra a letra, linha a linha”), infindo e musical (pelo efeito de eco memorial com o início de uma música tradicional portuguesa):

“lá sai uma, saem as duas
as três pombas do papel
saem do bico da pena
que nesta folha as escreve
e que as penas lhes alisa (...)
e regressam ao papel
entram na caligrafia
que as prende no seu cordel,
letra a letra, linha a linha,
outra vez palavras planas
que atravessam toda a página
para voltarem a soltar-se
na chegada do outro lado
e não há ponto final”

“o princípio de m. c. escher (1) *prelúdio e fuga sobre um tema popular*,
in Vasco Graça Moura, *Musa da música – Antologias de ontologias*.

Glas (Derrida, 2004) parece provar aquela ideia de semelhança (visual) entre os mecanismos hipertextuais e a *ekphrasis*. Também em *S/Z* (Barthes, 2002), para Roland Barthes o espaço do texto (legível) é comparável a uma partitura musical: “L’espace du texte (lisible) et en tout point comparable a une partition musicale (classique). Le découpage du syntagme (dans son mouvement progressif) correspond au découpage du flot sonore en mesures (l’un ets à peine plus arbitraire que l’autre)” (Barthes, 2002: 141). Sublinho esta ideia: *o espaço do texto* assemelha-se a uma *partitura*, por conterem, um outro, *cortes* em *sintagmas* (em *movimentos progressivos*), por entre linhas de letras, e cortes na *onda sonora*, nas linhas pautadas. Se o mecanismo de sequencialidade, de onda, de movimento (e de corte) progressivo do sintagma verbal do espaço do texto (‘legível’) é análogo à ordem progressiva da melodia transcrita em partitura, parece, então, existir, mais amplamente – na instabilidade e dispersão (Barthes, 2002: 133) ou na natureza de citação ou na miragem (Barthes, 2002: 135) dos cinco códigos (ou vozes) nomeados por Barthes – uma “multivalência do texto” (Barthes, 2002: 134). De facto, para o filósofo, [1] a voz empírica (ou ‘das acções’, da experiência), [2] a voz da ‘personne’ (dos semas), [3] a voz da ciência (os códigos culturais), [4] a voz da verdade (a hermenêutica) e [5] a voz do símbolo formam um concurso de vozes que se torna escrita, como se de um “espaço estereográfico se tratasse” (cf. Barthes, 2002: 135).

Se (para mim) a coreografia sonora e gráfica (olhada em Glas; Derrida: 2004) permite (eventualmente) aproximar os mecanismos hipertextuais (manuais como eléctricos) e a *ekphrasis*, em Roland Barthes estas vozes parecem somar-se num espaço estereográfico, que evidencia o modo como a linguagem contém, em si mesma e nos sentidos que engendra, uma dualidade indefinida e infundável, entre a sua imaterialidade (oral) e a sua escrita (gráfica). Ela parece transportar – como *matéria* sua – uma espécie de utopia: “le bruissement de la langue forme une utopie. (...) Celle d’une musique du sens” (Barthes, 2002^a: 801). Este murmúrio musical do sentido forma-se, para Barthes, num “imenso tecido sonoro” dentro do qual o mecanismo semântico continuamente se difere e não se concretiza: “dans son état utopique la langue serait élargie (...) jusqu’à former un immense tissu sonore dans lequel l’appareil sémantique se trouverait irréalisé; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa sumptuosité, sans que jamais un signe s’en détache (...) mais aussi (...) sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos” (Barthes, 2002^a: 801).

Como alcançar, então, por dentro da língua, este *utópico* equilíbrio entre *significante* (as palavras) e *sentido* (pelas tantas leituras dos significados) da linguagem? Por via de um “exercício vocal” – uma experiência, sonora (mas também, suponho, gráfica) – sobre uma “paisagem dupla”: uma paisagem a um tempo musical (dos fonemas) e visual, se a linguagem inscrita (como significante) num “fundo” (a página ou outro qualquer suporte); se gravado, como na poesia, este “immense tissu sonore” (Barthes, 2002^a: 801). Assim se abrirá, como “ponto de fuga” (em sentido musical e em sentido visual), o sentido da língua, “murmurada” ou “attribué à la machine (...), de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre” (Barthes, 2002^a: 802). Na linguagem, a um tempo enformada pela recusa de se estabilizar como se em forma imóvel e fixa numa folha (numa secretária, acrescento eu), Barthes afirma existir na “textualidade moderna” um efeito de “fading des voix” (Barthes, 2002: 152). Porque “paisagem dupla” (Barthes, 2002^a: 802), no seu “immense tissu sonore” (Barthes, 2002^a: 801), a Barthes a linguagem parece poder ser ampliada em “ponto de fuga”, como “melodia murmurada” (vocal) ou guardada numa qualquer máquina (inscrita), para depois se libertar num amplo e contínuo “horizonte de sentido” (Barthes, 2002^a: 802). Escutada e olhada, portanto. Se, num amplo sentido, “[t]oute description littéraire est une vue” Barthes, 2002: 163) e “[d]écrire, c’est donc placer le cadre vide (...) devant une collection ou un continu d’objects inaccessibles à la parole”, então parece tratar-se de “dépeindre, c’est faire dévaler le tapis des codes, c’est de réferer, non d’un langage à un référent, mais d’un code à un autre code” (Barthes, 2002: 163-164).

Retrovisores

“eram duas mulheres em dois carros
de igual cor, igual marca e modelo,
e pararam no sinal vermelho. (...)
e arrancaram no cruzamento
a que tinha o volante à esquerda
deu a curva e voltou à direita
a que tinha o volante à direita
curvou pela rua da esquerda.
e de costas, nos retrovisores,
leram ambas as suas matrículas

que aqui podem ficar registadas:
a dc-vingte e dois zero quatro”
e a quarenta-vingte e dois-cd (...)”

“o princípio de m. c. escher (III)” [excerto] in Vasco Graça Moura, *Musa da música – Antologias de ontologias*.

Marcas e modelos. Palavras e imagens. Somadas. Como se em “retrovisores”. Se, para Roland Barthes (em *S/Z*, 2002: 163), a literatura tem como modelo a pintura, esse princípio parece modelar-se por via da descrição ou da representação – de “enquadramento” – através das quais se faz deslizar a manta dos códigos⁵, os seus mapas, no percurso de uns – coleção ou contínuo de objectos vistos – a outro (sons, palavras, vozes). Este é um movimento que se desenha não tanto entre os referentes vistos ou ouvidos, percebidos (o quadro, a fotografia, a escultura ou a peça musical, entre tantos outros), mas sobretudo entre os seus códigos, numa *curva* (v. Vasco Graça Moura, “o princípio de m. c. escher – III”) ou “circulativité infinie des codes” (Barthes, 2002: 163), sem hierarquias (por exemplo, entre pintura e literatura; cf. Barthes, 2002: 163), num mecanismo em que um se reflecte no outro (como se em espelho): “l’une étant de rétroviseur de l’autre” (Barthes, 2002: 163), sem renunciar à pluralidade das ‘artes’, para melhor afirmar a dos ‘textos’ (Barthes, 2002: 165; tradução livre).

A especificidade entre os códigos das palavras e das imagens – que se multiplicam como se olhadas pelo “retrovisor” (um e outra de “igual cor, igual marca e modelo”, cf. Vasco Graça Moura, “o princípio de m. c. escher – III”; 2002^a: 26-27) – tem sido nomeada pela palavra *ekphrasis*, definida, etimologicamente como um “[t]ermo grego que significa ‘descrição’ (no plural, *ekphraseis*), aparecendo em primeiro lugar na *Retórica* de Dióniso de Halicarnasso (*Retórica*, 10.17)” (Ceia, s/d. “Ekphrasis”). Tão antiga “prática de enunciação específica” (Avelar, 2006: 9), a *ekphrasis* transformou-se, de mecanismo retórico, na antiguidade greco-latina, em “exercício escolar para aprender a fazer descrições de pessoas ou lugares⁶.”

Se, do ponto de vista literário – como “prática de enunciação específica” (Avelar, 2006: 9) – a *ekphrasis* revela uma ancestral “hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios das outras artes [que] lhe permite conceber peculiares verbalizações” (Avelar, 2006: 9), associada à memória, portanto, agora, num outro sentido – este “ontológico” (Avelar, 2006: 9) – “semelhante hospitalidade possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. O sujeito revela-se como instância de fluidez e mutabilidade, núcleo instável, confluência de focalizações prismáticas pelo poemas enunciado”⁷ (Avelar, 2006: 9). O lugar de percepção em que se instala o poeta – “fluido e mudável”, segundo Mário Avelar – assemelha-se ao mecanismo de memória e reprodução, pois, se, por um lado, “[é] possível entender a palavra per-

⁵ Expressão (análoga, mas que prefiro) a “transposições intersemióticas”, isto é, operações que podem ser lidas como textos acerca da criação de textos, que colocam em evidência possibilidades e limitações inerentes a ambos os sistemas de signos, alertam para o poder significativo dos dispositivos estruturais (técnico-compositivos) disponíveis a cada um e implicam a tomada de consciência da diferença entre os códigos estéticos, especificamente em relação às convenções que respeitam à descrição e à representação (cf. Clüver, 1989: 70; tradução livre).

⁶ Como se sabe, o *locus classicus* na literatura épica é a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero (*Iliada*, 18, 483-608). Virgílio seguiu o mesmo modelo para a descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (8, 626-731)” (Ceia, s/d. “Ekphrasis”).

⁷ Cf. epígrafes a este ensaio [p. 1].

cepção como se de uma representação se tratasse, o que vai ao encontro de um sentido que etimologicamente é o seu: *percipere* significa ‘recolher’ ou ‘apreender’” (Guimarães, 2003: 14), por outro, [o] que se representava – algo que se manifestasse em nós ou no espaço da nossa mente – tinha a sua proveniência no que era apresentado, isto é, em coisas exteriores; a partir daí desenvolver-se-ia, então, o nosso próprio conhecimento” (Guimarães, 2003: 14). Note-se que o movimento de ‘apreensão’ e de registo memorial das ‘coisas exteriores’ (‘recolhidas’) é um acontecimento sensorial, individual e subjectivo – estético, que nos “conduz a uma palavra grega *aisthesis*, que significa precisamente ‘sensação’” (Guimarães, 2003: 14), articulando – como se em montagem cinética – o que foi olhado, é lembrado e está descrito: “[a] percepção seria o processo que interligaria o próprio real com os meus sentidos, com o meu pensamento, com a minha imaginação” (Guimarães, 2003: 15).

Se já desde o século XIX, “[a] movimentação que se dá na pintura” se funda “num inspiração simbolista”, num “apelo ao ‘olhar interior’” (Guimarães, 2003: 37), no Modernismo⁸ “[a]través desta interacção [entre a literatura e as outras artes] celebram-se tanto a reflexão e a consequente intelectualização do objecto, como a hospitalidade para acolher inovações operadas por essas outras formas de expressão; por exemplo, a montagem cinematográfica que se reflectira no carácter multivocal, fragmentário e elíptico do discurso poético; a técnica de colagem e de sobreposição de várias camadas de tinta” (Avelar, 2006: 158). Com as suas máquinas de escrever, fotocopiadoras e fotográficas, para multiplicar textos e duplicar imagens, sem distinção entre a origem, o *original* (o real) e o seu outro lado (a sua cópia), a modernidade parece ser um momento de particular inquietação e de entusiasmo no que se refere à *ekphrasis*, na medida em que, se “[n]a pintura há também uma transitividade (...) [que] passa pelo ver” (Guimarães, 2003: 40), na fotografia – e no hipertexto, acrescento eu – a multiplicação e a “a cópia conduz[em]-nos não a uma referencialidade (...) mas a uma ilusão dessa referencialidade. E tal ilusão entrará declaradamente em crise, sobretudo com a afirmação da modernidade” (Guimarães, 2003: 40). Na poesia como nas artes plásticas, agora “a imaginação pode ser vista” (Guimarães, 2003: 40), seja inscrita no papel, pintada na tela, revelada para fotograma a partir de película ou projectada *frame a frame* num ecrã, de cinema ou digital (o que, para este efeito, quer quase dizer uma mesma coisa). Assim, podemos assistir ao modo por que “os (...) poderes [da imaginação] são agora levados mais longe. A imagem não se reduz a uma mera representação; ela exprime uma espécie de hesitação entre o que é a realidade e o que se há-de tornar na sua invenção” (Guimarães, 2003: 40). Neste quadro – crítico e teórico – “em vez de pedir a todas as artes – mesmo as verbais – que procurem tornar-se signos naturais, é-nos solicitado que ultrapassemos a ingenuidade de tal semiótica, e que aceitemos o carácter convencional e arbitrário de todos os signos estéticos – mesmo os visuais – e que aproveitemos ao máximo esse aspecto, reconhecendo que as imagens, em não menor grau que as estruturas verbais,

⁸ Se o romantismo cunhou um termo correlato da palavra grega *ekphrasis*, deve notar-se, a um tempo, que “[o] termo alemão *Bildgedicht* corresponde praticamente ao conceito de *ekphrasis*, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Os poetas românticos recorreram amiúde a este artifício, tendo ficado célebre, por exemplo, a ‘*Ode on a Grecian Urn*’, de Keats” (Ceia, s/d. “*Ekphrasis*”); num segundo momento, é importante assinalar que o século XX parece ter dado a esta “prática de enunciação específica” (Avelar, 2006: 9) “uma nova identidade, uma nova dimensão estética” (Avelar, 2006: 158), pois, “no Modernismo, o discurso poético, e, em particular, a interacção entre este e outras formas de expressão artística, participa de uma reformulação mais vasta daquilo que então alguns poetas de vanguarda entendiam dever ser a poesia” (Avelar, 2006: 161).

constituem invenções humanas e, como tal, resultam de um processo de criação artificial” (Krieger, 2007: 137). Esta é a percepção que tento sublinhar e subscrever neste estudo, considerando, com Murray Krieger, que “a ecfrase é o caso mais extremo e revelador do potencial visual e espacial do *medium* literário” (Krieger, 2007: 137); a esta concepção parece-me associar-se o conceito de hipertexto por pressenti-lo como um idêntico e tão antigo mecanismo, verbal e visual, sobretudo se entendida a *ekphrasis* no seu “sentido primitivo (...) [que] era totalmente irrestrito: referia-se, em termos gerais, a uma descrição verbal de alguma coisa, quase todas as coisas, na vida ou na arte” (Krieger, 2007: 137).

O movimento de aproximação da textualidade (digital ou não) e da descrição ecfástica parte do pressuposto de que o primeiro dos termos se refere e partilha, conceptualmente, com o segundo um mesmo “princípio ecfástico” (Krieger, 2007: 142) que se revela na “aspiração ecfástica no poeta e no leitor [que] tem que aceitar dois impulsos opostos, dois sentimentos opostos face à linguagem” (Krieger, 2007: 143). Parece-me que tanto o hipertexto como a *ekphrasis* convocam essa mesma dualidade de “sentimentos” face à linguagem, numa mesma e comum “aspiração”: “um [sentimento] é exaltado pela noção de écfrase e o outro é exasperado por ela. A écfrase surge do primeiro impulso, que suplica a fixação espacial, ao passo que o segundo [sentimento de exasperação] aspira pela liberdade do fluxo temporal” (Krieger, 2007: 143); este será, para mim, o movimento hipertextual. Correlatos mecanismos o hipertexto e a *ekphrasis*, o que um outro conceito parecem convocar é, portanto, uma mesma ideia da “dupla face da linguagem enquanto *medium* das artes verbais – [que] tenta assimilar a simultaneidade, na figura verbal, da fixidez e do fluir, a simultaneidade de uma imagem a um tempo agarrada e logo escapando-se pelas brechas da linguagem” (Krieger, 2007: 144).

Uma caixa eléctrica (ou não)

“MARK 1”

«Está iniciada a criação de poemas por máquinas electrónicas.

A máquina que faz poesia chama-se MARK 1»

Jornal de Letras e Artes

Ao RUY DE OLIVEIRA

“retoma o cálculo a pedra
o código em semínimas o semáforo
certo desenho egípcio osiris caríatide
é um jogral mecânico um jongleur semântico
renova a epiderme por contágio
digital do número dilata-se por séries
(zona tórrida)
quem suporia o poema nos antípodas?”

“MARK 1”, in Vasco Graça Moura, *Modo mudando – poemas* (MCMLXIII, p. 59).

Um hipertexto, esta “ecfrase”, como tentarei observar. No poema (naquela página e neste papel), o computador é apreendido (justamente) como uma máquina de brincar (um “brincalhão semântico”, ou poeta aleatório) em que, letra a letra, linha a linha, a poesia, “digital do número”, “[se]dilata por séries” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61). Uma “(zona tórrida)”, quente, eléctrica, portanto. Entre “pedra, desenho e semínimas”, que pele tem agora o poema, se por dentro desta máquina de “dilatam” palavras, um “jogral mecânico”, electrónico? Encaixado o

poema (i.e., dentro de uma caixa) – sem aleatoriedade⁹ – pergunte-se que hipótese há de “renova[r-se] a epiderme por contágio” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) numa caixa electrónica (um computador, por exemplo).

Definida a poesia ecrástica como um texto que “speaks to, for, or about works of visual art in the way that texts in general speak about anything else” (Mitchell, 1994: 159), consequentemente, torna-se natural admitir que “[t]he scope of imagetext (...) is not confined to visual representation, but extends to language as well. The pictorial turn is not just about the new significance of visual culture; it has implications for the fate of reading, literature and literacy” (Mitchell, 1994: 193). A expressão *imagetext*, definida e criada por W. J. T. Mitchell (Mitchell, 1994: 193; *passim*), parece-me poder ser conceptualmente articulada com a ideia de hipertexto, definido este conceito como um conjunto de “topics and their connections, where that topics may be paragraphs, sentences, individual words, or indeed digitized graphics or segments of video” (Bolter, 2001: 35), um mecanismo de ligação composto que permite articular, precisamente, palavras e imagens (ou sons e vídeos, por exemplo). Entendido como um processo de “remediação da imprensa”, o hipertexto é pensado por Bolter como “a textual space” (Bolter, 2001: 35) que inclui um dispositivo electrónico – a “ligação” – equivalente a um outro mecanismo tipográfico, a “nota de rodapé”: “this linking is simply the electronic equivalent of the footnote used in printed books for hundred of years” (Bolter, 2001: 27).

Na sua reflexão sobre o computador como uma tecnologia de escrita e de leitura, e um lugar passível de incorporar hipertexto e *ekphrasis*, Jay David Bolter afirma existir, no “espaço de escrita” electrónico, um “impulso ecrástico” que se insere num movimento de revelação ou “libertação do visual” (Bolter, 2001: 47-76). De facto, para este teórico e crítico “[t]he breakout of the visual, the ekphrastic impulse, is at its most vigorous in the electronic writing space, where new media designers and authors are also redefining the balance between word and image” (Bolter, 2001: 58). Apesar de aceitar como novo este *media* electrónico, Bolter insere esta revelação ecrástica no que anteriormente aconteceu com invento e o uso de anteriores tecnologias como a fotografia, o cinema ou a televisão, porquanto “[l]ike the older visual media like photography, film and television, new digital media remediate the book, the newspaper, and the magazine by offering a space in which images can break free of the constraint of words and tell their own stories” (Bolter, 2001: 58). Operando um mesmo mecanismo de *remediação*, os “[d]esigners of hypermedia employ images as well as sound in an effort to provide a more authentic or immediate experience than words alone can offer” (Bolter, 2001: 58). Estes desenhadores de hipermedia tentam criar uma experiência imediata, portanto, ancorados na *esperança ecrástica*, nas “possibilities for verbal representation of visual representation”, construindo, em hipertexto, um “textual space” (Bolter, 2001:

⁹ Esta expressão parece – se colada com a notícia que é epígrafe do poema – referir-se à ciberpoesia e inserida no que hoje se nomeia como Literatura Gerada por Computador ou CiberLiteratura (cf. Barbosa, 1996: 20-21). O verso (a interrogação) “quem suporia o poema nos antípodas?” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) parece-me a (minha) melhor explicação (e resposta) para o facto de ter escolhido pensar a ideia de hipertexto como uma mecanismo fundamentalmente humano, tão antigo como “pedras, desenhos e semínimas”, logo, verbal, visual e sonoro como a linguagem, mesmo se encaixado num “jogral mecânico” – o computador; encontro – intuo – no poema, ainda, uma outra linha que acima sublinhei: o facto de a linguagem poder ser também digital, aludindo à “pele” do dedo (humana) como ao sistema (binário, “digital do número”) do computador; inscrita fica a interrogação se, de uma a outra pele – de dedo a dígito –, poderá “renova[r-se] a epiderme por contágio” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61).

35) onde o ouvido e o olhar repousem juntos, numa mesma unidade formal, verbal e visual, suturadas palavras e imagens, uma *imagetext*, quando “the ear and the eye lie/down together in the same bed’ [and] the estrangement of the image/text division is overcome, and a sutured, synthetic form, a verbal icon or imagetext, arises in its place” (Mitchell, 1994: 154).

O que hoje parece acontecer assemelha-se, para Jay David Bolter, àquilo que desde sempre fizeram os escritores (aedos, trovadores e poetas), na medida em que “[t]his strategy of remediation cuts deeply into the history of writing itself – beyond alphabetic writing to earlier forms. Hypermedia can be regarded as a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing” (Bolter, 2001: 58). Ora, se os desenhadores de hipermédia ou de hipertexto (conceitos que, para a textualidade, serão uma e a mesma coisa¹⁰) tentam dispor **imagens** e fazer ecoar **sons** numa tentativa de nos conceder uma experiência (talvez ilusoriamente) imediata e (sensorialmente) mais ampla do que aquelas que as palavras – se fixas, imutáveis – nos podem oferecer (Bolter, 2001: 58), então parece possível que este outro “espaço de escrita” (Bolter, 2001), “digital do número” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61) seja aquele lugar onde a pele do poema “renova a epiderme por contágio” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61), sobretudo na medida em que “[h]ypermedia can be regarded as a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing” (Bolter, 2001: 58), e, portanto, a poesia pode aqui “retoma[r] (...) a pedra”, “o código em semínimas”, “certo desenho egípcio” (Vasco Graça Moura, 1963-1995: 61).

“uma fenda na paisagem faz
supor que a paisagem estalou
e que por detrás dela
há ainda outra paisagem.
mas, e se a fenda for na superfície lisa
do céu ou do lago? (...)
se, de um lado, digamos, estiver paisa ...
e, do outro, ficar ...gem, e no intervalo
entre os rebordos das sílabas, assim
tornadas periféricas, avistarmos
cúmulo-nimbos, mares, embarcações, tumultos,
estranhamente iluminados,
ou outros modos da palavra entrevistados (...)
aflorando sob a pele da paisagem”

“as luvas” (Vasco Graça Moura, *imitação das artes*, 2002, p. 49).

É frequentemente notado que “a obra poética de Vasco Graça Moura revisita sob um olhar culto e esteticizante as relações entre a poesia e certas artes como a pintura e a música” (Amaral, 1996: 8). Na sequência da possível articulação entre a natureza do hipertexto e a poesia ecfástica, nomeada por este poeta como produto de uma *metamorfose* da letra em “digital do número” (Moura, 1963-1995: 61), num duplo reenvio entre “a kind of picture writing, which refashions the qualities of both traditional picture writing and phonetic writing” (Bolter, 2001: 58), importa-me aqui

¹⁰ Cf. Ceia: “Para a textualidade, não há clara diferença entre hipertexto e hipermédia, pois é possível passar com a mesma facilidade de um nível verbal para um nível não verbal” (Ceia, s/d: “Hipertexto”; disponível em URL: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm>; consultado a 20/02/2009).

referir, a concluir, sobretudo o modo como, na poesia de Vasco Graça Moura, se pode entrever, por entre a “fenda na paisagem” (Moura: 2000: 179) da linguagem (verbal e visual), a forma como esta poesia se constrói e se dá a ler e a ver, não apenas como *ekphrasis*, mas também como uma ‘arquitectura’, visual e não sequencial, como “se, de um lado, digamos, estiver **paísa ...** / e, do outro, ficar **...gem**” (Moura: 2000: 179; sublinhados meus), num jogo com a linearidade da palavra (quebrada) “e no intervalo / entre os rebordos das sílabas, assim / tornadas periféricas” (Moura: 2002: 49), num (mesmo e comum, como se simétricos) movimento ecfástico e hipertextual, onde, intuo, se dá a ler e a ver “mares, embarcações, tumultos, / estranhamente iluminados, / ou outros modos da palavra entrevistos (...) / aflorando sob a pele da paisagem” (Moura: 2002: 49).

Neste sentido, os poemas de Vasco Graça Moura (tomados como breves exemplos) sublinhados neste ensaio parecem alinhar-se com a ideia de se questionarem os mecanismos de escrita e os meios de representação do pensamento, na relação entre o homem e os mecanismos com que escreve (e se inscreve no mundo, no real). De facto, desta (excessivamente breve leitura) parece-me ter ficado o rasto de uma certa simetria entre *ekphrasis* e hipertexto, sobretudo se considerados ambos como mecanismos intertextuais que fazem apelo a uma mesma “lógica metagráfica”, que, para Manuel Portela, está presente quer na textualidade tipográfica como na electrónica: “A textualidade digital revela a natureza visual da linguagem que sustenta todas as formas textuais” (Portela, 2003: 1). Do meu ponto de vista, a propriedade nomeada por Portela como *lógica metagráfica* – “uma lógica que liga o conteúdo conceptual e o conteúdo visual dos textos, [...] um dos aspectos salientes na análise da produção literária electrónica, seja na reedição electrónica de formas bibliográficas, seja na produção *ab initio* de literatura digital” (Portela, 2003: 1) – é um dos atributos da poesia ecfástica, na medida em que, ao fazer-se, reflecte sobre e com os “outros modos da palavra entrevistos (...) / aflorando sob a pele da paisagem” (Moura: 2002: 49). Na *paisagem* comum que (a mim me) parecem ser a poesia ecfástica e o hipertexto – simetricamente intertextuais e metagráficos – podemos, então, entrever “tumultos, / estranhamente iluminados” (Moura: 2002: 49), que se revelam na “nas fronteiras / entre imagem e palavra” (Moura, 2002: 16).

Referências bibliográficas

- AMARAL, Fernando Pinto do [prefácio] (2006). “A poesia neo-maneirista de Vasco Graça Moura”, in Moura, Vasco Graça (1996). *Poemas escolhidos: 1963-1995*, Venda Nova, Bertrand Editora, pp. 7-11.
- AVELAR, Mário (2006). *Ekphrasis – o poeta no atelier do artista*, Lisboa, Edições Cosmos.
- BARBOSA, Pedro (1996). *A Ciberliteratura – Criação literária e computador*, Lisboa, Edições Cosmos.
- BARTHES, Roland (2002). *S/Z* [1970], in *Oevres complètes – III, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 119-348.
- _____. (2002^b). “*Le bruissement de la langue* [1975], in *Oevres complètes – IV, 1972-1976*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 800-803.
- BOLTER, Jay David (2001). *Writing Space – Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, 2ª edição, Mahwah, New Jersey – Londres, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- BUSH, Vannevar (1991^b). “As We May Think”, in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex* (1991^c). “Memex II”, in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex to Hypertext – Vannevar Bush and the Mind’s Machine*, Londres, Academic Press, pp. 165-184.

- CEIA, Carlos (s/d). “Ekphrasis”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9; disponível em url: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/>, consultado a 20/02/2009.
- “Hipertexto”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, disponível em url: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hipertexto.htm>; consultado a 20/02/2009.
- CLÜVER, Claus (1989). “On Intersemiotic Transposition”, *Poetics Today* n° 10:1, Durham, Duke University Press, Spring 1989, pp. 55-90.
- DELANY, Paul e LANDOW, George P. (1991). “Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art”, in Delany, Paul e Landow, George P., eds. (1991) *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra, The MIT Press, pp. 3-50.
- GUIMARÃES, Fernando (2003). *Artes plásticas e literatura – do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- KAHN, Paul e NYCE, James M. (1991^a). “Preface” e (1991^b). “A machine for the Mind: Vannevar Bush’s Memex”, in Kahn, Paul e Nyce, James M. (eds.), *From Memex to Hypertext*, Londres, Academic Press, pp. ix-xi e pp. 39-66.
- KRIEGER, Murray (2007). “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exalação – e a exasperação – da ekphrasis enquanto assunto”, in Basílio, Kelly *et al* (org.) *Concerto das artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 133-163 (tradução portuguesa de Ângela Fernandes).
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory*, Londres e Chicago, The University of Chicago Press.
- MOURA, Vasco Graça (2007). *Poesia: 1963-1995*. 2ª edição, Lisboa, Quetzal Editores.
- _____. (2002). *Musa da música: antologias de ontologias*, Porto, Asa Editores.
- _____. (2002^a). *Imitação das artes: antologia ecfástica*, Porto, Asa Editores.
- MURRAY, Janet H. (1997). *Hamlet on the Holodeck – The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- _____. (2003). “Inventing the Medium”, in Montfort, Nick, e Wardrip-Fruin, Noah, eds. (2003), *The New Media Reader*, Cambridge, Massachusetts, Londres – Inglaterra, The MIT Press, pp. 3-11.
- NELSON, Theodor Holm (2007), “PROJECT XANADU MISSION STATEMENT”, in PROJECT XANADU®, disponível em <http://www.xanadu.com> [consultado a 19/02/2009].
- PORTELA, Manuel (2003). “Hipertexto como Metalivro”, *Ciberscópico* (projecto online), Coimbra, Abril de 2003, 15 pp.; disponível na *www* em url: <http://www.ciberscopio.net/>, [consultado a 19/02/2009].
- SAN-PAYO, Patrícia (2006). “A máquina literatura”, in Pombo, Olga, Guerreiro, António e Alexandre, António Franco (eds.) *Enciclopédia e Hipertexto*, Lisboa, Edições Duarte Reis, pp. 391-408.
- YANKLOVICH, Nicole, MEYROWITZ, Norman e van Dam, Andries (1991). “Reading and Writing the Electronic Book”, in Delany, Paul e Landow, George P., eds. (1991). *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts e Londres, Inglaterra, The MIT Press, pp. 53-79.