

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS: A LIQUIDEZ SOCIAL NAS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Mauricio Gabriel Santos

Anápolis-GO

2014

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS

MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:

PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS: A LIQUIDEZ SOCIAL NAS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Maurício Gabriel Santos

Anápolis-GO

2014

Ficha catalográfica

Santos, Maurício Gabriel . S586a	Antero de Alda e Alyssa Monks [manuscrito]: a liquidez social nas poéticas contemporâneas / Maurício Gabriel Santos. - Anápolis, 2014. 78 f. : il. ; 30cm. Orientadora: Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva. Dissertação (Mestrado MIELT – Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás, Câmpus de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas, Anápolis, 2014. Inclui bibliografia. 1. Literatura. 2. Cibercultura. 3. Literatura e interatividade. 4. Dissertações – MIELT – UEG/CCSEH. I. Título. CDU: 2:004(042.3)
-------------------------------------	---

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes
Bibliotecária do CCSEH
CRB1/2385

Mauricio Gabriel Santos

**ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS: A LIQUIDEZ SOCIAL NAS
POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias. Área de concentração: Processos educativos, linguagem e tecnologias.

Linha de pesquisa: Linguagem e Práticas Sociais

Orientador(a): Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva

Anápolis-GO

2014

ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS: A LIQUIDEZ SOCIAL NAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 09 de abril de 2015

Banca examinadora:

Prof. Dr. / Profa. Dra. Débora Cristina Santos e Silva (Universidade Estadual de Goiás/UEG)

Orientador(a) / Presidente

Prof. Dr. / Profa. Dra. Maria Eugênia Curado (Universidade Estadual de Goiás/UEG)

Membro interno

Prof. Dr. / Profa. Dra. Éris Antônio de Oliveira (Faculdade Católica de Anápolis)

Membro externo

Anápolis-GO., 09 de abril de 2015

Dedico este trabalho a todos que contribuíram para eu estar aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e a todas as pessoas que por mim oraram nesses dois anos.

Agradeço também à minha orientadora Débora Cristina Santos e Silva pelo exemplo de paciência, dedicação e competência.

Agradeço, ainda, em nome das professoras Ana Maria de Sá Lima e Eunice Godoi Rodrigues Correa, que passam a representar toda a família General Curado. Sem a vossa compreensão e apoio, eu não teria como me manter nesse período de estudo.

Agradeço também a meus amigos Thiago de Oliveira Gonçalves e Talitta Ribeiro Bernardes, sem os quais eu teria muito mais dificuldades para caminhar nesses dois anos.

Agradeço intensamente minha família e amigos que sempre mantiveram a torcida e o incentivo.

Agradeço, ainda, a todos os professores e colegas de curso com os quais vivi momentos muito proveitosos e divertidos.

Agradeço por fim, mesmo sem tê-lo conhecido, a Fernando António Nogueira Pessoa. Não fosse o sustento espiritual de seus escritos, a relação empática com que me fala e eu o leio e, sobretudo, o conforto e carinho de sua poesia, a vida não seria tão significativa e estudar não seria tão prazeroso.

Mas na arte não há desilusão porque a ilusão foi admitida desde o princípio. Da arte não há despertar, porque nela não dormimos, embora sonhássemos. Na arte não há tributo ou multa que paguemos por ter gozado dela.

FERNANDO PESSOA

RESUMO

Santos, Mauricio Gabriel. **Antero de Alda e Alyssa Monks: A liquidez social nas poéticas contemporâneas**. 2015. Nº de páginas 71.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO., 2015.

Orientador(a): Débora Cristina Santos e Silva

Defesa: 09 de abril de 2015

O advento das novas tecnologias da informação e comunicação trouxe transformações às vivências humanas nos mais diversos âmbitos. Processos sociais, políticos, econômicos, artísticos e culturais alteraram-se e continuam a se modificar em ritmo acelerado e crescente. Esta dissertação discute, nesse contexto, os aspectos estético-formais da ciberliteratura e da pintura contemporâneas, no que toca ao estágio de liquidez social da contemporaneidade. Busca-se, portanto, responder a seguinte questão: Como as poéticas contemporâneas representam e são influenciadas pelas transformações da modernidade líquida? Nesse intuito, a pesquisa tem como objetivos: investigar a cibercultura e a produção artística contemporânea como elemento emergente de uma sociedade liquefeita e acelerada; relacionar as temáticas recorrentes na pintura de Alyssa Monks e a ciberpoesia de Antero de Alda, considerando suas obras numa perspectiva crítica sociológica; discutir os aspectos temáticos e estéticos dessas obras, no que concerne fluidez social que se apresenta na arte. Por sua natureza teórica, a pesquisa se desenvolve por meio de uma abordagem qualitativa do corpus selecionado, à luz de em recorte teórico interdisciplinar, nas áreas da estética, da sociologia. Os resultados apontam que o artista moderno é aquele que sabe o que há de instável no encantamento de sua obra, constituindo, por isso, enigmas passíveis de serem solucionados, uma vez que não os responde sozinho. Assim, o fruidor há de procurar as respostas através de novos enigmas não somente na personalidade do artista, mas em um trajeto de leituras que acusam a saturação dos usos da linguagem.

Palavras-chave: Poéticas contemporâneas. Arte. Estética. Liquidez social.

ABSTRACT

Santos, Mauricio Gabriel. **Antero de Alda e Alyssa Monks: A liquidez social nas poéticas contemporâneas**. 2015 N^o de páginas 71.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO., 2015.

Orientador(a): Dra. Débora Cristina Santos e Silva

Defesa: 09 de abril de 2015

The advent of new technologies of information and communication brought changes to human experiences in various fields. Social, political, economic, artistic and cultural have changed and continue to change at a rapid and increasing rate. This paper discusses, in this context, the aesthetic and formal aspects of cyberliterature and contemporary painting, with regard to the stage of social liquidity of contemporaneity. Search, therefore, answer the following question: How contemporary poetic account and are influenced by changes in liquid modernity? To that end, the research aims to: investigate the cyberculture and contemporary artistic production as an emerging element of a liquefied and accelerated society; relate the recurring themes in painting Alyssa Monks and ciberpoesia of Antero de Alda considering its works in a critical sociological perspective; discuss the thematic and aesthetic aspects of these works, regarding social fluidity that is presented in the art. For their theoretical, research is developed through a qualitative approach of the selected corpus, in the light of interdisciplinary theoretical framework in the areas of aesthetics, sociology. The results show that the modern artist is one who knows what's on shaky spell of his work, constituting therefore puzzles that can be solved, since it does not respond to alone. Thus, the spectator will seek the answers through new puzzles not only in the artist's personality, but on a path readings accusing the saturation of the uses of language.

Keywords: Contemporary Poetics. Art. Aesthetics. Social liquidity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 DO HOMEM CONTEMPORÂNEO E A CIBERCULTURA	4
1.1 Os caminhos do moderno.....	12
1.2 Cibercultura: uma integração possível?	21
CAPÍTULO 2 DA POÉTICA: CURSOS E PERCURSOS	25
2.1 Poesia contemporânea: heranças e rupturas....	32
2.2 Das vanguardas ao contemporâneo: Os caminhos da pintura.....	40
CAPÍTULO 3 ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS:	
PERCURSOS TRANSESTÉTICOS	47
3.1 Percursos de uma poesia na modernidade líquida.....	50
3.2 Interfaces da pintura: filtro metafórico.....	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	69

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1 – Página de abertura do blog de Antero de Alda.....	49
Figura 2 – Menu de scriptpoemas disponíveis para interação	51
Figura 3 – Página de apresentação do site da pintora Alyssa Monks.....	52
Figura 4 –Imagem do Poema Zoom.....	57
Figura 5 –Imagem Poema à Lupa após primeira interação do leitor.....	58
Figura 6 – Imagem do Poema em movimento giratório.....	60
Figura 7 – Imagem do Poema nas nuvens.....	61
Figura 8 - Tela After Morning.....	64
Figura 9 – Tela Squeeze (MONKS, 2012).....	65
Figura 10 – Tela Grounded (MONKS, 2014).....	66

INTRODUÇÃO

A arte moderna buscou trilhar caminhos novos, para além de todos os que já havia experimentado. Conscientes ou não de suas atitudes, os artistas traçaram percursos irreversíveis. As vanguardas europeias conseguiram anular e refazer-se tantas vezes quanto a linguagem e os suportes permitiram. A liberdade do formato, a poesia que saltou da mídia impressa, a pintura que abandonou seu cavalete e espalhou-se por superfícies ainda não tocadas, a variabilidade das temáticas, todas essas inovações fazem-se sentidas nas poéticas contemporâneas, de modo que a tradição da ruptura não pode ser esquecida ou tampouco negligenciada.

A negação estética que se deu nas artes, contudo, não é um fenômeno isolado. A era moderna, com uma enorme orientação para inovações intelectuais, desencadeou crises filosóficas e epistemológicas, o que levou o homem ocidental a repensar-se diante do mundo e de seus semelhantes. De um ponto de vista sociológico, assim demonstram autores como Berman (1986), Bauman (1998), Harvey (1989), Jameson (1996), a modernidade tem seu incerto início no fim do século XVIII, tendo três eventos importantes para uma mudança profunda na sociedade, sendo eles: a revolução industrial, a revolução francesa e a revolução democrática, decorrente desta última.

Esses acontecimentos são de grande importância, pois a partir deles uma nova cultura começa a ser desenvolvida na Europa e difundida por todo ocidente. Todavia, tais acontecimentos não teriam tamanha amplitude se não alterassem também (e mutuamente) as formas de pensar e fazer conhecimento. O Iluminismo, o Positivismo Científico dos séculos XVIII e XIX reorganizaram e instituíram uma outra cosmovisão nesse período. Lyotard (2000) afirma que é nesse ponto que as grandes narrativas, auto-legitimadoras como a crença em deus, a religiosidade, a fé em uma verdade divinamente inspirada, começam a ruir rapidamente. Portanto, o homem moderno nasce em meio ao convulso ambiente de reestruturação urbana e filosófica.

As bases estruturais das sociedades até o século XVII foram total ou parcialmente removidas, pois os meios de produção e de distribuição econômica sofreram drásticas mudanças com a manufatura e a mecanização do trabalho. As cidades superlotadas e em crescente expansão, o surgimento de metrópoles cada vez mais aceleradas em seu ritmo de vida e de produção, a exploração até a exaustão pelo trabalho e o sonho do progresso abandonaram o homem desse período no turbilhão de movimentos e engrenagens dos quais não havia como escapar. O homem moderno é o que, consoante a sociedade, aprendeu a girar

também sempre, e cada vez mais rápido, contando o tempo em peças por minutos, em segundos de descanso e, claro, em centavos por trabalho.

A arte não ficaria imune de representar o homem perturbado por esse ambiente. O desassossego pessoal, racional e íntimo, delineia na poesia portuguesa os conflitos do homem que chega ao século XX. A ciência tomou o lugar da religião e levou também consigo boa parte da metafísica que orientava a experiência humana para o mito e para o subjetivo. A sensação de morte da imaginação que assoma os artistas desse período será determinante para a arte moderna do início do século passado, todavia não é apenas uma questão estilística ou temática, mas o sintoma de uma sociedade que caiu no niilismo e na disforia de toda e qualquer verdade que não se mostre como possibilidade de verdade.

Diante desse contexto, tecnologias como a telefonia, o cinema e a televisão vieram por fim acentuar um ciclo de isolamento pessoal e afetivo. Se já não a religião, a fé, as emoções foram subjugadas pela ciência e seus ideais de progresso, uma vez que agora o declínio batia as portas da presença física. Baudrillard (2004) assinala que essas invenções fizeram das imagens e dos objetos a fauna e a flora que cercam o homem desde então, radicalizando-se nas realidades virtuais, das quais o autor vislumbrou seu início.

A cultura, fortemente ligada à produção de imagens subsequentes e de objetos de consumo cada vez mais acessíveis e substituíveis, será expressa e absorvida pelas artes num movimento negativo e crítico das relações humanas. Santaella (2003), Barilli (1989), Barbosa (1995) elucidam sobre como as artes se moveram conjuntamente com uma sociedade de imagens moventes para espaços e valorização de imagens e objetos igualmente perecíveis, a exemplo da pop-art de Warhol. Essas expressões deflagraram muito mais que uma sociedade em mudança, mas contestaram o sistema imagético e o culto do artefato, que utilizaram, para compor suas obras, até à incapacidade discursiva da linguagem.

É considerando esse contexto que vislumbramos, neste trabalho, as poéticas contemporâneas, observando e discutindo os caminhos de uma lírica que volta aos cenários artísticos, mostrando na plasticidade comum da poesia eletrônica e da pintura, a liquidez social expressa nessas produções. Assim, o ciberpoeta português e fotógrafo Antero de Alda é estudado, tendo suas produções analisadas, dentro de seu lirismo e de sua metalinguagem. Por sua vez, Alyssa Monks, pintora norte-americana, é contemplada pelo caráter metafórico da sociedade liquefeita com que compõe suas telas além de seu hiper-realismo, não somente como habilidade técnica e figurativa, mas como deslinde do real que, despreendendo-se de si mesmo, mostra-se focal e minimizado, para contemplar o homem em sua intimidade.

Do ponto de vista epistemológico, nossa abordagem segue rumos interdisciplinares, ao abordar a produção artística nas perspectivas da Sociologia crítica e da Estética. Essa abordagem se justifica pela complexidade do tema compreendido nesse trabalho e pelos estudos que têm sido feitos até hoje e que serviram como arcabouço teórico das nossas reflexões.

A natureza desse trabalho é, portanto, teórico-formal, posto que discorre sobre teorias estéticas e propõe análises de poemas e pinturas, conforme as possibilidades da pesquisa qualitativa-interpretativista, uma vez que se baseia em métodos de geração de dados flexíveis e sensíveis ao contexto social, nos quais são produzidos. Seus métodos de análise e construção de explicação envolvem a compreensão da complexidade, do detalhe e do contexto (MASON, 1997; ERICKSON, 1988, 1991). Com efeito, prefere-se aqui a designação “interpretativa”, entre outras razões, por considerá-lo “mais inclusivo do que muitos outros” e para “evitar a conotação (...) de essencialmente não-quantitativos” expressa pelo termo qualitativo, uma vez que alguns tipos de quantificação podem ser empregados na pesquisa (ERICKSON, 1988, p. 80, tradução nossa).

Para Alves, a melhor maneira de apreender os objetos culturais é pela compreensão, posto que, “a ação humana comporta ser compreendida segundo nexos de finalidade e causalidade.” (ALVES, 2003, p. 308). Desse modo, as relações de causalidade nos fenômenos artísticos permitem com que sejam vistos como uns em decorrência de outros. Assim, a interpretação é a forma mais adequada para compreensão do objeto em questão, pois seus elementos diluídos na cultura podem ser observados e explanados interpretativamente.

No primeiro capítulo desse trabalho, apresentamos um contexto cultural, histórico e sociológico do homem contemporâneo, desde a modernidade até os tempos de cibercultura. Nesse enfoque, a arte é vista como um meio de apreensão do real, que apesar de outras formas de pensamento, segundo Barbosa (1995), configura uma forma particular de cognição e explicação da realidade. No Segundo capítulo, concentramo-nos em teorizar sobre os caminhos e desdobramentos da arte moderna e suas tradições em seus movimentos negativos ou não. Para isso, subdividimos esse capítulo em tópicos, para fins de melhor compreensão, separando a discussão da poesia moderna e seu percurso até a ciberpoesia da discussão sobre a pintura vanguardista e a pintura hiper-realista. Por fim, no terceiro capítulo, são apresentados os artistas, Antero de Alda e Alyssa Monks, bem como suas obras e análises, pelas quais Antero e Alyssa são compreendidos nos novos percursos da lírica: Alda com seu engajamento e Monks com o hiper-realismo.

1. DO HOMEM CONTEMPORÂNEO E A CIBERCULTURA

Convém, no início desse itinerário, situarmo-nos, dentre as trincheiras teóricas possíveis, numa que não sendo a primeira nem a última palavra, por seu caráter necessariamente provisório de teoria, aponte-nos um caminho viável de reflexão sobre o diálogo da poesia e a pintura na contemporaneidade. A fim de que possamos adentrar os embates, muitas vezes animados, no que se refere às produções estéticas da cibercultura. Nesse âmbito, apresentam-se como palavras-chave, para usarmos somente substantivos: poesia e modernidade. Cada um desses termos evoca uma tradição científica de discussão, esclarecimento, dúvidas e a uma única certeza: a de que não chegaremos a uma verdade final, senão a soluções provisórias. Tanto porque não acreditamos na verdade, quanto pelo fato de há muito a temos substituído. Mas pelo quê afinal? Pela possibilidade, pela potência de verdade. Assim como mostra Lyotard (2000). É o principado da razão que instaura a dúvida como princípio catalisador, na busca do conhecimento que não nos é dado divinamente, mas roubado dos deuses e entregue à humanidade.

Ao falar sobre o natal, Fernando Pessoa, curiosamente sintetiza o pensamento moderno, em suas imbricações filosóficas e epistemológicas.

NATAL

Nasce um Deus. Outros morrem. A verdade
Nem veio nem se foi: o Erro mudou.
Temos agora uma outra Eternidade,
E era sempre melhor o que passou.
Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo Deus é só uma palavra.
Não procures nem creias: tudo é oculto.

(PESSOA, 1972, p.140)

O deus a quem se referiam as sociedades ocidentais, portador de todo esclarecimento e sendo ele mesmo a Verdade, não representa para o espírito moderno mais que um estágio a ser superado em nome de uma verdade que não se mostra de forma messiânica, nem se concretiza redentora. Entramos numa outra eternidade: a eternidade do possível, não mais o tempo do crível e do dogmático. Toda teoria formulada se coloca dentro do conjunto de produções científicas como mais uma palavra, um ponto, reticências na tessitura de um texto interminável.

Nesse sentido, as contribuições teóricas de tantos outros estudiosos garantem que a presente discussão se insira numa cadeia de reflexões sobre a arte contemporânea. E como assinala Bakhtin (1992), que contribua com algo novo, e irreproduzível. Entretanto, tudo que é criado, é criado sob a tutela de algo já posto, esse se transfigura no criado. E é nesse processo dialético da construção textual que se dá o encontro vivo de dois autores, pois “o acontecimento na vida do texto, seu ser autêntico, sempre sucede nas fronteiras de duas consciências, de dois sujeitos” (BAKHTIN, 1992, p.333)

Dito isso, é por meio de uma complexa interdependência teórica que vamos caminhando, estabelecendo um diálogo direto com determinados autores e ligando-os de forma indireta como se entre si conversassem, conforme o contexto da nossa reflexão permite. Para Bakhtin (1992), o pensamento do sujeito se realiza em ato de cognição, uma vez que há o encontro de dois textos, o concluído e o que está sendo elaborado em reação ao primeiro. É essa sala de convivência comum que ambienta e recebe o discurso científico moderno tal como ele se apresenta hoje.

Nesse contexto, é de notável importância a publicação de Rousseau, em 1750, o célebre *Discours sur les Sciences et les arts*, em que o filósofo levou a sociedade de seu tempo a refletir sobre as ciências e a postura de seus preletores, a fim de problematizar o papel purificador ou corruptor das artes e das ciências sobre os costumes de sua época. Essa questão, embora basilar na constituição dos processos de investigação filosófica do século XVIII, não poderia ser respondida sem que se pensasse noutros pontos, tais como a relação entre ciência e verdade/virtude, ou qual razão/verdade justifica a troca do conhecimento vulgar pelo científico, e ainda se a ciência diminuiria as incoerências entre teoria e prática na sociedade. Rousseau responde a todas elas, ressaltando que não há razão para acreditar que a ciência desempenhe esses papéis.

Santos (1987) assevera que estávamos em uma fase de transição, carregando as inovações científicas de Copérnico, Galileu, Paracelso e Newton sem, contudo, sair da sombra do pensamento fundamentalista medieval. Esse período fez com que a sociedade refletisse a respeito dos fundamentos sobre os quais vivia e começasse a pensar e almejar uma nova ordem social, que já vinha acenando desde início do século XVI. Assim, a ideia de transitoriedade passa a configurar as coisas, o trabalho, a função social, se se puder falar em identidade, enquanto que, na Idade Média tudo isso era inalterável e todas as camadas sociais permaneciam condenadas à imutabilidade.

O prenúncio da mudança surge com a reestruturação dos meios de produção, a queda do feudalismo, o surgimento da moeda, a aparição dos mercados, dos burgos e o crescimento

urbano que possibilitaram a ascensão social. Está ligada à escolha, à construção de uma identidade, o novo paradigma filosófico, e um novo deus que assim como o homem, também muda, a ciência. Nesse ponto, Bauman é bastante elucidativo ao dizer que “de fato, pode-se definir a modernidade como a época, ou o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem “tradicional”, herdada e recebida; em que “ser” significa um novo começo permanente” (BAUMAN, 1998, p.20).

As perguntas de Rousseau (1750), referentes à substituição do velho, do passado escuro, pelo novo e por um futuro iluminado, ainda que não tenham encontrado respostas convincentes dentro de sua filosofia, até hoje deflagram o tamanho da aposta realizada no poder da ciência. Uma nova forma de organização do pensamento humano, sem nada que a legitime como melhor ou mais adequada se consagra como portadora das verdades e das possibilidades de explicação do mundo. Uma vez que “os modernos têm a particularidade de compreender o tempo que passa como se ele realmente abolisse o passado antes dele” (LATOURETTE, 1994, p.68-69).

Se a filosofia não conseguiu explicar a supremacia da ciência sobre os discursos religiosos, artísticos e os próprios, tampouco a ciência conseguiu discursar sobre seu poder de maneira sóbria e, sem militar em causa própria. Fato é que a técnica superou o esoterismo, o intuitivo foi esmagado pelo empírico e o emocional cedeu lugar ao racional. É sob o signo da razão que a nova realidade, a moderna, nasce, estendendo seu alcance até a contemporaneidade:

As emoções foram os *ubi leonis* da ordem controlada pela razão, coisas ainda por domesticar e dominar, inscritas na agenda das tarefas não-cumpridas enumeradas pelos sucessivos currícula da Razão [...] Todo gesto ou trejeito não deliberado e sem controle revelava e traía a pouca consistência do verniz civilizado e a natureza gratuita das paixões que sob ele refervem: toda espontaneidade era, por conseguinte, destrutiva da ordem civil e, por mor desta última, devia ser excluída, pela vergonha, da existência; era necessário proclamá-la degradante e embaraçosa e garantir que como tal fosse vivida (BAUMAN, 1995, p.65 /grifos do autor/).

Contudo, a modernidade não anulou de todo a subjetividade e a metafísica, o que se percebe é que as representações daquilo que não é verificável cientificamente mudaram. Do fim do século XVII à primeira metade do XVIII, não se tinha noção da irreversibilidade desses processos, mas tão somente da transitoriedade do modo de pensar e constituir o mundo que o fazer científico estava produzindo. É nesse ponto que retomamos, não pela última vez, Lyotard (2000), para esclarecer que o conjunto de mitos, crenças e valores que mantinham as relações sociais na Idade Média, que ele denomina de metanarrativa - essa exerce a favor de si mesma o papel argumentativo na constituição da verdade - se viu barrada pelo Iluminismo.

A ciência que nascia nesse período, numa tentativa de se libertar dessa mesma construção argumentativa e autolegitimadora, da qual se valiam as metanarrativas precedentes, conseguiu somente construir uma outra narrativa, deixando para trás a religião e o mito, para personificar o ideal de progresso científico, de forma que

[...] a consagração da ciência moderna nestes últimos quatrocentos anos naturalizou a explicação do real, a ponto de não o podermos conceber senão nos termos por ela propostos. Sem as categorias de espaço, tempo, matéria e número, sentimo-nos incapazes de pensar, mesmo sendo já hoje capazes de as pensarmos como categorias convencionais, arbitrárias, metafóricas. Este processo de naturalização foi lento e no início, os protagonistas da revolução científica tiveram noção clara que a prova íntima de suas convicções pessoais precedia e dava coerência às provas externas que desenvolviam. (SANTOS, 1987, p. 52).

A modernidade que aparece nesse período tinha por objetivo racionalizar as relações humanas, visando à emancipação intelectual e filosófica. O acúmulo de conhecimento, o produto do trabalho, a riqueza gerada deveria ser utilizada para o bem-estar social, geridos e proporcionados pelo Estado. O domínio da natureza prometia estabilidade de vida e abundância de recursos, promessa cumprida apenas em partes, de onde resultou a insatisfação, o desejo de mudança e o prenúncio da falibilidade do projeto moderno. Não obstante, a modernidade como arauto do progresso é capaz de se reorganizar e distrair as insatisfações sociais a respeito de si mesma sempre que necessário, inserindo algo de novo, ou rerepresentando como novo algo que já criara. Hall corrobora ao dizer que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2003, p.14). Essa permanência não diz respeito a alguma rigidez desse processo, mas sim de um caráter irreversível dessas mudanças.

Historicamente falando, alguns acontecimentos são marcantes na construção da modernidade, sobretudo a Revolução Francesa, em 1789, a Revolução democrática e a Revolução Industrial. Cansado de uma modernidade incompleta e parcial, o grande público anseia por uma época que desestabilize a organização social, política e econômica, não somente na França, onde encontramos o estopim para uma verdadeira convulsão de ideias. Por um lado, a promessa do moderno; por outro, a realidade extenuante, condenada a não participar das boas novas e tampouco retornar a um passado que era visto com mais harmonia do que realmente tivera em seu tempo. Essa dicotomia gerou um desejo por revoluções que atinjam o íntimo da sociedade e reorganize suas relações de poder. Nesse período, “abundaram doutrinas de igualdade, liberdade, fé na inteligência humana e razão universal” (HARVEY, 1989, p. 23).

Assim como mostra Berman, (1986), em decorrência da ocupação política de uma camada popular mais numerosa, o Estado sofreria naturalmente alterações drásticas e, mesmo que no período se mostrassem um tanto exitosas, o tempo pouco a pouco legitimou. A revolução democrática proporcionou uma nova cultura na Europa, e a nova hierarquia social acentuou os impactos do capitalismo, agora muito mais maduro do que Rousseau experimentou. O espírito perturbado do filósofo ante ao movimento das cidades encontraria, no surgimento das grandes metrópoles, fonte ainda mais confusa de observação e estudo: eram vidas de milhões de pessoas inseridas num turbilhão de idas e vindas, negociações e trocas que se misturavam ao crescimento visível das áreas urbanas e da consolidação do capital.

Essa atmosfera de agitação e turbulência não impressionava apenas pelas dimensões econômicas e estruturais de uma nova urbanização. Juntamente com as engrenagens da revolução industrial, rodavam também os espíritos humanos, impelidos para o trabalho. Se por um lado a embriaguez do cansaço físico e psíquico expandia as possibilidades de experiências e de mudanças econômicas, ao menos no ideário popular; por outro, o período assistiu à “destruição de barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.” (BERMAN 1986, p.28).

As mudanças de perspectiva sobre o mundo acarretariam de forma natural e imediata a literatura e as artes em geral. Como expõe Schollhammer (2002), se antes, na Idade Média, a disposição dos elementos na pintura construía uma narrativa simultânea dos acontecimentos, a perspectiva faz do momento decisivo da ação representada o centro gravitacional de todos os elementos figurativos da tela. Por seu lado, a poesia lutava para sair de uma longa tradição oral para alcançar a imortalidade pelo registro escrito, e com ele a obsessão pela forma e pela estrutura. O ordenamento claro que se deu nas artes nesse período de transição acentua ainda mais essa modernidade incipiente.

Segundo Schollhammer (2002), as formas extravagantes e ambíguas de Bosch, mesmo que repudiadas pelo neoclacismo, não foram de todo esquecidas. Enquanto o fantástico e o bizarro pintados em meio à fumaça e outros efeitos atmosféricos, cederam lugar ao mítico e o belo, a pintura flamenga lançou os alicerces da estética emergente. Se no *Tríptico do jardim das delícias* (1480-1490) as imagens sucedem simultaneamente ao acontecimento dos fatos, um pouco mais tarde, em 1500-1520, *A Tentação de Santo Antônio* começa a apresentar um Bosch muito mais centralizado e discursivo.

Aqui, o sagrado e o satânico são dispostos numa proximidade apenas espacial, mas tematicamente distantes pela nuance das cores. Enquanto Santo Antônio é representado em tons de marrom e bege tal como a terra e os campos ao fundo da tela, as criaturas que se opõem a ele assumem tons de cinza, vestindo-se de peças de metais que contrastam com o ambiente camponês no qual Santo Antônio se encontra. Característica que acabaria por desenvolver uma primazia do fato único, perceptível em telas como *São João Evangelista em Patmos* (1489), *A coroação de espinhos*, de 1516, tais obras remontam à técnica de gradação do claro e escuro de Da Vinci, que futuramente influenciaria Rafael e os barrocos.

A tradição trecentista e quatrocentista de Giotto, Ghiberti, Brunelleschi, Donatello Masaccio, Jacopo della Quercia dentre outros artistas, se fez sentida ainda por muito tempo. De acordo com Hauser (1995), Michelangelo que revisitaria por um forte apreço à literatura, influenciado por Poliziano, importante filólogo do Renascimento, temas da Antiguidade clássica, seus mitos e alegorias, não abandonou a sensualidade e erotismo de seus precedentes. O corpo, objetivo em sua nudez, todavia não destituído de ebriedade, revela um traço marcante na obra do artista e de um período que redefiniria os conceitos de estética de todas as tendências artísticas futuras.

Lessing ([1766], 1998) demarca fronteiras entre propriedades da poesia e pintura em seu meio expressivo, enquanto a representação pictórica, sobretudo com o Renascimento, se preocupava com o espaço e sendo por isso muito mais estática do que fora outrora, a poesia se instaurava no tempo e através dele, sendo dinâmica e progressiva. O autor alemão é um ponto decisivo na crítica da arte, uma vez que rompe a harmonia entre escrita e imagem. O deslinde teórico dessa dissidência é importante para compreender a verdadeira expugnação dos elementos literários e figurativos que se inicia no impressionismo e que as vanguardas europeias cultivariam.

Por sua vez, a poesia não ficaria imune a todas as transformações do período. Em contexto ibérico, os trovadores, cancioneiros que se ocupavam de divulgar e criticar os costumes da península, ao modo dos jograis, com a popularização da escrita e do crescimento do teatro gilvicentino, em Portugal, foram migrando para produções escritas. O poeta humanista começa a articular uma crítica social como sujeito sensível ao meio que o cerca. A seu modo, Gil Vicente, com seus autos e farsas, reproduzia o espírito inquieto do homem que experimentava o começo da mudança.

Em se tratando de estrutura e conteúdo, o soneto de Petrarca seria, nessa época, muito difundido na produção em verso. A angústia, a saudade, temas recorrentes nas cantigas, cederiam lugar à perturbação da reforma protestante, colocando o homem em conflito com

suas crenças e atemorizado pelo rumo que suas escolhas poderiam levá-lo, uma vez que antes poucas decisões eram efetivamente pessoais. O descrédito crescente na fé católica e a repressão que seguiria, exacerbou ainda mais a ambiguidade das relações com a verdade e com Deus.

Essa tensão encontra nos mecanismos da ilusão de ótica, temática e estilo para florescer em um terreno simultaneamente estático e movediço que quebraria o perspectivismo tanto na poesia quanto na pintura. O declínio da renascença, a disforia que tomou conta dos artistas setecentistas foi embalada pela divisão do homem que se colocava no interstício de qualquer significação do mundo. Se por um lado a forma era boa o caos era da mesma maneira atraente. O barroco não negaria completamente os avanços renascentistas, mesmo o interesse pelos temas clássicos permaneceu, todavia é a força sedutora do sensual que orientará esse fazer artístico a uma nova experiência estética como mostra Schollhammer (2002).

O movimento antitético dessa linguagem desafia a percepção visual na arte barroca. A transparência e obscuridade, herdeiras de Da Vinci, Rafael e utilizadas por Caravaggio e Velásquez, sobretudo com as contribuições estilísticas do Maneirismo, orientam o sujeito para a anamorfose, desfazendo os limites do visível e do representável. Se compreendermos o Barroco como um fazer estético e não apenas como uma época histórica, percebemos suas influências até os dias de hoje no que concerne a exploração de um sensual desestabilizador. Schollhammer, ao discutir Buci-Glukzman (1984), sustenta que o barroco é o jogo sensível entre a interpretação conceptual e a subjetividade do espectador, assim como o a fotografia surrealista se realiza.

A beleza do Clacissismo mantida pelo Barroco foi pouco a pouco perdendo força, a representação da nobreza e da virtude, o retratismo dos nobres e a opulência de seus governos entrariam numa crise profunda com os acontecimentos do século XVIII (SCHOLLHAMMER, 2002). A Revolução francesa e a revolução democrática que se seguiu, causaram mudanças consideráveis na literatura e nas artes. A insinuação do grotesco como belo a ser explorado, a libertação do formal na poesia e a consagração do Romance como gênero literário por excelência desse período, deflagram muito mais que mudanças estéticas. Jameson (1994) correlaciona a emergência de novas características estruturais na cultura e nas artes com um novo tipo de vida social e econômica.

Para o autor, esse é um momento de expansão do capitalismo, com o fomento do capital industrial, sobretudo no mercado nacional que configura o chamado capitalismo de mercado. Esse período é importante, pois, para Jameson, é o ponto da modernidade que

resulta numa separação da vida cultural da social e econômica, a tal ponto que permitiu uma crítica social exagerada e o crescimento de aspirações utópicas. Uma vez que a modernidade perdeu a capacidade de reconhecer o próprio passado, vivendo então num eterno presente, sem profundidade, sem identidade definida. O Romantismo burguês e sua preocupação metafísica e espiritual projeta apenas no futuro e além dele, numa postura niilista, as esperanças de alcançar os ideais de igualdade e fraternidade.

A poesia romântica nunca antes realizara um lirismo tão intimista, trata-se de uma visão que mira constantemente o interior, a forma cada vez mais individual e influenciada pelo próprio modo de fazer do artista consolidou uma verdadeira busca pelo estilo pessoal e por identidades nacionais bem marcadas. A prosa por sua vez, supervalorizada no romance, constituía uma variante antagônica do espírito romântico De acordo com Lukács (2000). Em uma sociedade heterogênea, descontínua a lógica sequencial da narrativa estaria fadada ao fracasso e impopularidade, não fosse o problemático herói que se desdobrava em idas e vindas na tentativa de encontrar a si mesmo no caos imaginário da obra de arte que refletia diretamente a insegurança vivida pelo público leitor.

No entanto, a onda idealista e utópica que durou mais de um século na Europa não teria fôlego o bastante para resistir aos valores modernos de racionalidade e progresso indefinido. O positivismo científico, a invenção da fotografia e o realismo, estética crescente nesse período, vieram minar o espírito romântico. Era preciso, como diz Bosi, uma arte que reproduzisse uma “humanidade em mudança, carente, dominada, mas rebelde.” (BOSI, 1985, p.47). Uma arte revolucionária que abarcasse questões sociais inquietantes, a hibridização das espécies, termo que a sociologia tomou emprestado da genética prematura de Mendel, a corrupção do homem mediante o ambiente, e por Einstein, a relativização de todos os conceitos.

Mas mudança maior ainda estaria por vir. A fotografia acabou por desestabilizar a pintura, ao ponto desta ter que se reinventar por meio de sucessivas inovações da linguagem como visto no impressionismo. Por sua vez, a invenção do cinema traria sombra ainda maior sobre o direito legítimo de narração da literatura. Mais popular e acessível que a leitura, o cinema mudo dispensava pela personificação do ato qualquer esforço de compreensão por meio da escrita, mesmo com legendas e uma proximidade dos romances. Era a dinâmica da modernidade que podia ser contemplada cineticamente pela arte e não apenas no imaginário e no visual como na leitura e a pintura, era o princípio de uma nova discursividade. A linguagem de ambas as artes se oporiam ao excesso de imagens da cultura e arte de massa, se empenhando na corrente contrária e se abrindo para o que a televisão e o cinema eram

incapazes de representar. Em detrimento da imagem, os artistas privilegiaram o artefato, numa renovação experimental da forma e da linguagem, é esse conjunto estético que propiciará os movimentos de vanguarda das estéticas na Europa que influenciou o ocidente. É devido a um sentimento de incapacidade de expressão linguística ou pictórica, somado a isso a morte da imaginação, não decorrente apenas das interferências do cinema e da fotografia, mas de todo um conjunto sociocultural, que o modernismo finalmente atingiu contundentemente a pintura e a literatura no século XX.

1.1 OS CAMINHOS DO MODERNO

As metanarrativas, que a ciência procurou abandonar e que se valeu dos meios destas para se legitimar como verdade, entraram em declínio com o mito científico do progresso contínuo. A fragmentação da ciência numa gama de especializações, cada uma delas com um modo particular de apreensão e descrição dos fenômenos, veio enfraquecer o poder de organização que a ciência detinha até a primeira metade do século XX. Lyotard (1979) argumenta que os acontecimentos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, culminaram, aliados ao domínio do capitalismo e recessão da iniciativa socialista, no lento descrédito das estruturas legitimadoras do trabalho científico.

Mas de que se ocupariam as ciências, uma vez que sua credibilidade vivenciava uma baixa sem precedentes na história? Se antes o fazer científico era orientado para deflagração de uma verdade testada e comprovada dentro de laboratórios e tubos de ensaios, a proliferação dos postulados teóricos fez da performatividade o ideal a ser atendido. As pesquisas são orientadas para e aumentar o desempenho dos dispositivos materiais e a produção de conhecimento científico. Dessa forma, a pós-modernidade abrange uma variedade de jogos de linguagens diferentes e por vezes inconciliáveis, cada um deles certificados de sua validade e aplicabilidade dentro daquilo que se propõem resolver.

O abandono das narrativas centralizadoras configura o elemento representativo da ciência pós-moderna, que depende cada vez menos da lógica e da coerência, mas da paralogia e do raciocínio incompleto, aberta a melhorias e intervenções, destinada a transformação da própria racionalidade. Nesse ponto, é importante considerar que,

[...] a ciência pós-moderna – ao preocupar-se com coisas indecidíveis, os limites do controle preciso, conflitos caracterizados por informações incompletas, “fracta”, catástrofes e paradoxos pragmáticos – está teorizando a sua própria evolução como descontínua, catastrófica, não reitificável e paradoxal. Ela está modificando o sentido da palavra conhecimento, ao

mesmo tempo que exprime como essa mudança pode ocorrer. Está produzindo não o conhecimento, mas o desconhecido. (LYOTARD *apud* CONNOR, 2000, p.60).

A complexidade do tempo presente, corrobora Boaventura de Sousa Santos (1987), está na perda da confiança epistemológica e a sensação de perda irreparável, tanto por não sabermos ao certo o que perdemos, quanto porque sentimos que não paramos de perder, em meio a abundância de conceitos que nos cercam e da inaptidão para apreendê-los. Estado em que, por sua ambiguidade, muitos teóricos inclusive Bauman, consideram ser um estado transitório para um futuro indefinido, mas que prenuncia grandes alterações de ordem social e política. As condições sociológicas e psicológicas, do inquirir, pelo próprio desenvolvimento da Sociologia e da Psicologia, são muito mais complexas, e as respostas que tempos para as nossas perguntas, situam-se dentro de condições epistêmicas cada vez mais polissêmicas.

No plano epistemológico, de acordo com Santos (1987), as mudanças foram graduais e evidenciadas na dissolução das fronteiras entre ciências naturais e ciências sociais, e a tentativa de síntese entre elas, tendo como polo catalisador as ciências sociais. Sobretudo, com o desaparecimento da distinção entre saber científico e conhecimento vulgar. Se na ciência moderna o privilégio estava na explicação do processo criador, a ciência pós-moderna ignora as peripécias de sua formação e visa unicamente a finalidade de seus artefatos. A crise do paradigma moderno, tão centrado no positivismo e na objetividade de disciplinas como a matemática e a lógica, encontra espaço dentro do próprio seio metodológico para se instaurar.

Veio da física o primeiro rombo nas convenções epistemológicas do período moderno. Einstein, com a teoria da relatividade e da simultaneidade, mostra a impossibilidade de verificação, mas tão somente a capacidade de definição, de acontecimentos distantes que acontecem simultaneamente. Se Einstein relativizou o rigor das leis de Newton no campo da astrofísica, é no domínio da microfísica que Heisenberg e Bohr demonstraram que observar ou medir um objeto, implica necessariamente em alterá-lo. É no princípio da incerteza de Heisenberg, que a descrença da objetividade científica encontra seu maior adversário, uma vez que só conhecemos do real aquilo que nele inserimos, e que só podemos conhecer da realidade a nossa intervenção.

Como Dufrenne assinala, “a ciência moderna parece ter dissolvido o objeto. Falávamos da perda de substância: é toda substância que se perdeu. O real para a microfísica é o campo no qual o objeto brinca às escondidas com o observador” (DUFRENNE, 1981, p.220). A matemática, todavia, não ficaria sem contribuir: Gödel e o teorema da incompletude e os teoremas sobre a impossibilidade terminariam por desestabilizar mitologicamente e

epistemologicamente a ciência moderna, impelindo-a para o que conveio chamar de ciência pós-moderna.

Na última década do século XX, como mostra Santos (1987), impulsionadas por um movimento convergente que atravessaria as ciências da natureza até as sociais, numa transdisciplinaridade emergente, algumas teorias abririam as fissuras da instabilidade científica. Herdeiros da teoria das estruturas dissipativas e o princípio da ordem através de flutuações de Prigogine, muitos teóricos como Haken na sinérgica, Eigen com a teoria da origem da vida e o conceito de hiperciclo, Thom e as teorias das catástrofes, Maturana e Varela com a definição de *autopoiesis*, David Bohm e a teoria de ordem implicada; propiciariam uma profunda reflexão epistemológica sobre o conhecimento científico. A importância desse movimento se mostra

[...] na nova concepção da matéria e da natureza que propõe, uma concepção dificilmente compaginável com a que herdamos da física clássica. Em vez da eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez do mecanismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade a criatividade e o acidente. (SANTOS, 1987, p.28).

Chegamos ao fim do século XX ansiosos por um conhecimento que mais do que instrumentalização para o trabalho, ofereça completude para as relações sociais e interpessoais. O paradigma emergente das ciências pretende construir “um conhecimento prudente para uma vida decente.” (SANTOS, 1987, p.37). O caráter da revolução científica que experimentamos é diferente do que sucedeu na sociedade do século XVI. Trata-se de mudanças em uma sociedade, que há muito abandonou o conhecimento intuitivo, e que é ela própria revolucionada pela ciência.

E é a aproximação das ciências sociais das demais áreas do conhecimento que tem ditado os novos rumos da inteligibilidade e da percepção de mundo em questões filosóficas e políticas, o que coloca o sujeito enquanto autor do mundo e ponto central das investigações teóricas. A imaginação entra assim de fato no terreno da ciência moderna uma vez que “não é a única explicação possível da realidade e não há sequer qualquer razão científica para a considerar melhor que as explicações alternativas da metafísica, da astrologia, da religião, da arte e da poesia.” (SANTOS, 1987, p.52).

Dessa maneira, o paradigma científico emergente aproximar-se-á cada vez mais do discurso da crítica literária, porque “à semelhança dessa pretende que a dimensão ativa da transformação do real seja subordinada à contemplação do resultado.” (SANTOS, 1987, p.54). E por isso mesmo a apreensão de verdades parcelares do mundo é transposta para uma

relação entre dois sujeitos, não mais de sujeito e um objeto, ambos são produtores de discursos, um a tradução do outro. Assim, ressubjetivado, o conhecimento científico pós-moderno traduz-se num saber prático, ensina a viver, posto que nenhuma forma de conhecimento é em si mesma racional, mas somente a configuração dela. Para Barbosa,

[...] a verdade científica relativiza-se, temporaliza-se, historiciza-se. Ela torna-se por essência vulnerável: há ideias que morrem, outras que resistem e sobrevivem, outras, já quase extintas, que retomam subitamente nova força e nova vida – são literalmente recuperadas (haja vista a curva de Peano, que não teve consequências científicas até os computadores revelarem a Mandelbrot a sua operatividade, daí nascendo toda a nova geometria fractal da natureza. A evolução da arte segue um percurso em tudo equivalente: há obras que morrem logo à nascença, outras que alcançam uma vida mais ou menos duradoura, e outras ainda que, ignoradas à partida, só muito tardiamente são ressuscitadas. (BARBOSA, 1995, p. 176).

Essa dinâmica retórica e discursiva das artes e das ciências não poderia passar despercebida pelo exagero do marketing e da publicidade igualmente dinâmicos. Fredric Jameson (1996) aponta que a pós-modernidade, notável pelo crescimento de multinacionais e pela superação de fronteiras geográficas e econômicas desse novo capitalismo, acarretará uma mudança de foco e de valorização dos meios de produção artística. As revoluções tecnológicas na área da informação contribuíram para que estilos e representações passassem a ser considerados como mercadorias a serem consumidas por uma cultura massificada e uniformizante, bem como reproduzidas indefinidamente para consumo como observa Benjamin (1975).

O ritmo de apropriação do capitalismo de elementos culturais e posteriormente seu comércio em uma nova apresentação, potencializado pelo marketing, é vendido como produto inovador do já circulado socialmente. Jameson assinala que essa característica pós-moderna pode ser sentida nas vidas social e econômica e como não se pode apartar delas, também na cultura. Não obstante, o mais importante é considerar que não há razão para acreditar que haja espaço de resistência e de contenção dessa aceleração mercadológica. Assim,

[...] existe no cerne do modelo uma contradição inexpressa: de um lado, o capitalismo de consumo pós-moderno representa o termo final de uma lógica da reificação (alienação, diferenciação, dissociação entre significante e significado), ao passo que, do outro, parece haver um colapso absoluto da diferenciação, na medida em que o reino cultural se torna idêntico ao socioeconômico. (CONNOR, 2004, p. 45).

Para o teórico social francês, Jean Baudrillard (1995), essas relações entre imagem, cultura e objetos, estabelecidas por uma sociedade de consumo, numa perspectiva estatística, acabam por alterar a recepção e manipulação de bens, mensagens e de trocas simbólicas. A multiplicação dos serviços e objetos evidencia não somente uma cultura voltada para o

consumo irrefreável, mas para uma nova disposição espacial dos sujeitos. O conceito de ambiência, como discute o autor, só ganha evidência e propagação no discurso cotidiano quando o homem ao deixar a companhia de outros homens começa a se cercar de objetos, em sua mudez e obediência que somente ecoam as proposições de seus donos.

O estado em que a cultura se encontra é, sem dúvidas, um estágio reificante, em que mercadorias, acessórios e vestuários se misturam no jogo lúdico do entretenimento e da moda, em meio a tantos outros artefatos e artigos igualmente dispostos para o consumo e descarte sucessivo. Assistimos ao fenecimento dos objetos como um elemento constituinte da fauna e flora da qual nos cercamos, para manter a natureza distante de nós, sem que nos cause, no entanto, a menor sensação de culpa ou de tristeza. Afinal, se um produto acaba, não é difícil ir ao hipermercado e comprar outro exatamente igual. É a perenidade que estamos sacrificando em nome da praticidade e do comodismo. Os efeitos dessa substituição não seriam tão prejudiciais, se como traço cultural, o homem não atribuísse a si mesmo, sua vida e corpo, o valor de peça de um inventário constantemente renovado e a disposição de outros homens.

Outro aspecto importante, segundo Jameson (1996), a ser pensado nesse processo de reificação é a mistificação da produção, cada material que se propõe original, o faz com um quê de mágica e prestidigitação para uma credulidade treinada e servil. A razão está numa economia psíquica que, por um lado, não anula a dúvida; dúvida que nutre a crença no milagre que se realiza perpetuamente, sem contudo deixar de ser milagre, na televisão e nas prateleiras de lojas que aparecem e desaparecem numa convulsão cada vez mais crescente. Os benefícios do consumo, em seus aspectos pragmáticos e simbólicos não são resultantes do trabalho, mas do aparecimento natural dos objetos, que suscita uma percepção da realidade que prioriza a finalidade que determinada peça possa ter.

O frenesi do objeto tem, nas artes, desde os movimentos das vanguardas europeias o gérmen da crise que pretensamente decretaria o fim da arte. Evidentemente, todas as conjecturas da utilidade e valor da arte que a filosofia nos legou. De Hegel (1993), a concepção romântica de que, pela fruição estética, pela intuição e pelo treino do bom gosto, ascende-se ao absoluto como única forma de conhecimento da verdade. Essa perspectiva, ao encontrar os limites da metafísica hegeliana, é responsável pelo anúncio da morte da arte, sobretudo com a decadência da contemplação e com a universalização da informação que as ciências da informática e computação propagariam no fim do século XX.

Mondrian e Pollock, como discute Santaella (2003), encarnam a figura do algoz da representação pictórica na pintura moderna. Naturalmente, a ruptura que se deu na linguagem visual desses artistas remonta a uma tradição estética que os precede em experimentação e

inovações e na qual eles se inserem. Os impressionistas, de maneira gradual e sistemática, desconstruíram os espaços e os contornos bem delineados que a pintura carregava desde o Renascimento. Pintores como Monet, Manet e Cézanne forneceram as bases para uma técnica que libertaria as cores da fidelidade que mantinham às cores dos objetos reais. Van Gogh, por sua vez, abriu caminho para a não obrigatoriedade de representar qualquer objeto, e é pela desreferencialização de Mondrian que a pintura perde a capacidade de representação. Da mesma maneira, Pollock despido da racionalização e objetividade, cultuadas nas artes visuais antes das vanguardas, ao jogar tintas conforme seus impulsos e energia vital, no chão ou na parede, libertaria a pintura do espaço e suporte de visualização.

Uma vez liberta de uma linguagem pretensamente capaz de representar a realidade, a arte valendo-se dos símbolos do consumo e do capitalismo, como fez Andy Warhol, dirigiu seu interesse para os objetos. A escultura e a modelagem encontraram em Duchamp o ponto de desestabilização de suas linguagens. O movimento non-sense que surge no período entre-guerras levaria ao limite máximo da dissolução do objeto. Nesse contexto, a difusão da mídia televisiva e fotográfica, a criação de realidades virtuais, a globalização, a informação digitalizada e instantânea, são fatores que levaram as artes visuais a se integrarem em uma rede dinâmica que tem se consolidado desde as últimas décadas do século XX.

Baudrillard (2004) aponta para um cenário ainda mais complexo. Para o autor, chegamos ao “grau Xerox” da cultura, estágio em que tudo sendo político, nada mais é político, e se tudo é estético, esse tudo, pela mesma razão, perde todo seu valor estético. As liberações, sexual, política, artística, de gênero, são mais evidentes numa modernidade explosiva e expansiva, porém, são eventos já superados, pois suas finalidades ficaram para trás. Tudo que se pode fazer é simular, repetir todas as cenas, negando que já as temos visto e apresentando não o mesmo interesse, mas aparentando a mesma empolgação como se fosse a primeira vez. As utopias foram realizadas, virtualmente ou não, e é preciso viver construindo não novas utopias, mas destruindo a lembrança das de outrora, para que se possa simular indefinidamente.

Se a arte, deus, as emoções se viram ameaçadas de desaparecimento pela morte, pelo fim, pela superação de suas linguagens e discursos, agora estão num estado de rotação, foram postos em órbita e consumidos não pela anulação, mas pela proliferação, contaminação, saturação. Deus, efetivamente não morreu pelas mãos da ciência, mas pela própria disseminação cultural de comunidades cada vez mais conectadas numa rede capaz de reproduzir até o infinito todos os caracteres que faziam que deus fosse crido, e agora muito mais amado, posto que tal reprodução não se dá sem qualquer intervenção.

Não há mais revolução possível, mas circunvolução, compulsão centrípeta, um transpassar de todos os limites que arrisca a perda de valores construídos sócio-historicamente, e que, no entanto, é capaz de potencializá-los. Os valores estéticos tornam-se mais inapreensíveis em sua essência, pois já não é mais possível calcular o que é verdadeiro ou falso, belo ou feio, e devemos muito disso à microfísica. Fato é que nada mais se coloca entre abscissas e ordenadas para verificação, porque mal se sabe o que é o objeto observado, tampouco os motivos de tal observação são tão claros quanto eram na ciência moderna. “Quando as coisas, os signos, as ações são libertadas de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade, entram então numa auto-reprodução ao infinito.” (BAUDRILLARD, 2004, p.12).

O paradoxal dessa relação de contínua reprodução é que embora as coisas continuem funcionando indiferentes a seu próprio conteúdo, funcionam ainda melhor e mais eficientemente. O ideal de progresso se cumpriu e ainda continua. A ideia de realização e contribuição da ciência desapareceu, mas a produtividade continua aumentando e no ritmo mais acelerado, à medida em que se esquecem as finalidades de sua origem. Transpor esse fenômeno econômico e industrial para um nível pessoal, em outras palavras, sugerir que em cada indivíduo haja certa predisposição a livrar-se de sua própria essência e ideia, para alcançar outros sentidos, extrapolar as direções, é analogamente sentenciar o homem a própria perda, num mundo de probabilidades do vir a ser e do revisitar-se. Nesse sentido, Bauman contribui ao afirmar que

[...] viver em meio a chances aparentemente infinitas (ou pelo menos em meio a maior número de chances do que seria razoável experimentar) tem o gosto doce da “liberdade de tornar-se qualquer um”. Porém essa doçura tem uma cica amarga porque, enquanto o “tornar-se” sugere que nada está acabado e temos tudo pela frente a condição de “ser alguém”, que o tornar-se deve assegurar, anuncia o apito final do árbitro indicando o fim do jogo: “Você não está mais livre quando chega ao final; você não é você, mesmo que tenha se tornado alguém, estar inacabado, incompleto e subdeterminado é um estado cheio de riscos e ansiedade, mas seu contrário também não traz um prazer pleno, pois fecha antecipadamente o que a liberdade precisa manter aberto. (BAUMAN, 2001, p, 76).

E é aqui que as liberações sexuais, a política e a econômica esmaecem. Se o progresso foi a metáfora do avanço, da transformação, de um futuro indefinido, mas feliz, agora já não é metáfora de coisa alguma. Todas as metáforas desapareceram, estamos diante do desdobramento maquínico de todos os processos. A especificidade das disciplinas, tão cara à ciência, entra em confusão e contágio. A busca de uma identidade cultural esbarra no plágio e na cópia, tanto visualmente como ideologicamente. Eis para Baudrillard (2004), um processo

viral de indiscriminação, a mudança da economia em transeconomia, a estética em transestética, a política em transpolítica, o sexo tornado em transexual. Todos convergindo e apontando uns para os outros e para o centro comum de si mesmos, a metonímia total.

É nessa confusão de gêneros que tudo se torna sexual. Tudo é estético. Tudo é político. A moda não constrói visualmente a identidade de uma pessoa, mas passa a demonstrar seus valores e o lugar de suas convicções políticas e filosóficas. O sexo, após a liberação, não busca mais o prazer sem reprodução, mas o prazer do consumo, do se posicionar politicamente ante o outro além de valorizar a relação esteticamente, no plano do visível, do aparente. Tudo tornou-se sexual, assim, tudo é objeto de desejo, o conhecimento, o poder. Tudo tornou-se estético, do mesmo modo, tudo se estetiza, a pornografia e a publicidade cumprem bem o seus papéis com o sexo. Do mesmo modo, a política se estetiza no espetáculo, na dramatização. A economia se estetiza no marketing.

Estamos diante de uma cultura midiática que permeia tudo. A generalização a que cada categoria é levada faz com que toda especificidade se desfaça e se misture em outros campos. Quando tudo é estético, a palavra não tem mais sentido e nada mais é estético, ainda que esteticizável. O caminho das artes é o caminho a que todas as áreas se dirigem, cada uma no seu passo, mas sempre constante e em direção à frente. Se se chega a realização total, chega-se também a sua liquidação por excesso. A incapacidade de antecipação, da crítica, de um movimento de vanguarda, só acentua a sensação de que esses momentos passaram, sem sequer deixar o caminho aberto para novas incursões. A modernidade “levou não a uma transmutação de todos os valores, como havíamos sonhado, mas a uma dispersão e involução do valor, cujo resultado é pra nós a confusão total, a impossibilidade de retomar o princípio de uma determinação estética, tanto quanto sexual ou política das coisas.” (BAUDRILLARD, 2004, p.16).

Tudo redundava em um só ponto: a banalização da imagem. A arte moderna caminhou firme em seu propósito de representação da vida cotidiana, de seu intimismo, e acabou por chegar não numa imagem clara do homem, mas numa postura transestética de representação da imagem pela imagem. A histerese do político, do econômico, do sexual, foi pela arte precedida. Antes da crise de 1929, e de todas as reformulações políticas e econômicas que demandou, Dada e Duchamp já negavam o ideal estético moderno de transcendência da arte como forma de vida ideal. Foi a arte a primeira a abolir-se dentro de seus ideais. A primeira também a inverter o jogo de sua própria organização e abrir-se para viralidade, para a representação de uma cultura uniformizante.

A arte como fora conhecida até então, desapareceu. O cenário em que todos os elementos figurativos, pictóricos e temáticos obedeciam a um controle superior que estabelecia sentidos sobre as linhas, sobre as telas, acabou por transformar-se no lugar da destruição da linguagem. O palco onde se apresentavam conjuntamente, técnica e simbologia, agora é frequentado por atores pouco condescendentes com seus precursores. A proliferação dos signos, a reciclagem de formas passadas, a bricolagem são os novos regentes do espetáculo. Os valores referenciais já não encontram na cultura a cumplicidade necessária para caminhar entre as estéticas, pois a circulação ultrarrápida desses valores estéticos faz com que a troca seja impossível. Sequer há um padrão de julgamento estético, sobre o qual firmar o que é um valor estético.

Com isso o terreno da crítica vê-se adquirindo um cariz muito mais mutável e inseguro de se estar. Uma vez que na arte todas as tendências estéticas podem coexistir num espaço cultural que se não lhes negam um caráter único, faz com que elas sejam aceitas simultaneamente por nós, sem que as distingamos por completo. Há, todavia, segundo Baudrillard (2004), uma certa inércia nesse movimento compulsivo e acelerado do fazer artístico. A arte não consegue se superar e por isso, gira sobre si mesma numa recorrência cada vez mais rápida, enquanto o passado é visto na sua imagem e riqueza congelada no tempo e muito distante de nós.

A liberação dos aspectos estético-formais das artes visuais e da literatura produziu uma estética geral. É o promover todas as formas de cultura simultaneamente que faz com que mesmo formas de anticultura, anti-representação e antiarte transitem pela sociedade, sejam incorporadas pela publicidade e digitalizada. Por meio da mídia, da informática, qualquer tendência artística, ou mesmo expressões culturais, tornam-se acessíveis e são transformadas em artes por excelência para os grupos que a consomem. Assim, “estamos assistindo, além de ao materialismo mercantil, a uma semi-urgência de cada coisa através da publicidade, da mídia, das imagens. Até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, “musealiza-se”. Tudo é dito, tudo se exprime.” (BAUDRILLARD, 2004, p.23).

Essa explosão publicitária da arte relaciona-se diretamente como uma impossibilidade de avaliação estética. A arte se reproduz e propaga na mesma velocidade que a propaganda publicitária, muitas vezes difundida nessa última. O que exige pensar a arte dentro de sua lógica de funcionamento, e não pelo que já foi outrora.

1.2 CIBERCULTURA: UMA INTEGRAÇÃO POSSÍVEL?

Um cenário pouco recente apresenta-se aos olhos quando se pensa a contemporaneidade, marcada por interconexões, redes, fluxos, circuitos, fios. Esses termos distinguem uma relação de mobilidade e agilidade que é fundamental para compreender a interação humana no fim do século XX até o início do XXI. Não somente os suportes físicos e materiais constituem esse fluxo, nem tampouco as realidades virtuais. Para Chesneaux (1989), “a onipresença congênita da modernidade não governa somente a interconexão técnica das redes de comunicação, os canais dos computadores, a mundialização da economia, a constituição de um planetário imaginário” (CHESNEAUX, 1989, p.19).

Há nesse processo mudanças no espaço e na relação interpessoal, agindo sobre “as diversidades de distância, sobre os níveis de aproximação, sobre as orientações privilegiadas, sobre eixos preferenciais. O espaço se decompõe, dissolve-se em proveito de sistemas que giram sobre si mesmos segundo sua lógica particular” (CHESNEAUX, 1989, p.19). O espaço se fragmenta uma vez que, tamanho não é mais o parâmetro a ser seguido, e sim o alcance. As grandes fábricas, monumentos da industrialização pesada, cedem lugar a diversos pólos menores, espalhados pelo mundo. Além das mudanças espaciais e o surgimento do ciberespaço e suas consequências, o tempo também é alterado e condicionado ao mundo moderno. É contado em instantes, momentos, segundos, nanossegundos, picossegundos, cada fração de tempo é significativa e deve ser aproveitada.

Nesse sentido, o autor considera que “tudo ocorre para a identificação da vida moderna com a ética do instante, ao império do nano-seconde, ao culto do descartável, ao frenesi da obsolescência” (CHESNEAUX, 1989, p.23). O homem moderno está, portanto, preso a ideia de ganhar tempo sobre o tempo, do contrário, perde-se muito. “A instantaneidade, no nosso mundo da modernidade, tornou-se um verdadeiro imperativo moral” (CHESNEAUX, 1989, p.24). Para o autor, a relação espaço-tempo é construída de forma desigual à medida em que o tempo é comprimido no imediato, sem ser, no entanto, bloqueado, porém, mutilado e fragmentado.

O espaço, por outro lado, é dilatado ao infinito no hiperespaço. Todavia, essas relações não são da mesma natureza, as tecnologias digitais retrocederam as habilidades humanas de domínio do espaço físico, enquanto que o tempo é agora irrevogável e irreversível, cada vez mais acelerado e urgente. O homem instala-se, assim, numa névoa espaço-temporal que degrada e decompõe a relação fecunda entre o aqui e o ali, o próximo e o distante, o dentro e o fora, o central e o periférico, o antes, o agora e o depois. Essas referências fundamentais nos

permitiam organizar nosso pensamento, definir nossas percepções, enfim orientar nossas ações. Mas a comunicação telemática em onipresença instantânea mistura o aqui e o acolá. A abundância de informações da mídia não distingue o próximo e o longínquo (CHESNEAUX, 1989, p.30).

Assim, a necessidade de bem gerir o tempo é uma constante para o homem moderno, pois tal prerrogativa prevalece em idas e vindas incessantes, cotidianas, semanais, sazonais e mesmo anuais, o que leva a um turbilhão espaço-temporal. Essas transformações não são novas, o fluxo em que elas têm aumentado é sim, novo. O autor coloca um ponto importante para essa discussão: o homem parece adaptar-se bem, no entanto, “A vida moderna é feita ainda de choques, tensões, violência, o mais das vezes latente e implodida, por causa da qual não nos espantamos quando brota de repente em pleno dia” (CHESNEAUX, 1989, p.49).

Os adventos da telefonia, informática e mais recentemente a internet, vieram transformar as atividades humanas em escala global. O espaço criado a partir da interconexão mundial dos computadores apresentou à sociedade novas formas de produções artísticas, científicas, culturais e filosóficas. Esse território é chamado por Lévy (1999) de “ciberespaço”, e “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY, 1999, p.17) compõem o que o autor denomina de “cibercultura”. Compreendendo em si a universalidade, movimentos sociais que nascem, seus gêneros musicais e artísticos, as perturbações que causa em relação ao saber, as reformas educacionais que demanda, suas contribuições para o urbanismo, filosofia política entre tantas outras.

Essa nova cultura veio consolidar a diluição das fronteiras espaço-temporais (que teve seu germen na organização social moderna), convergindo mídias e integrando pessoas de diversas realidades e origens a uma prática relativamente comum. As relações interpessoais se liquefizeram, as estruturas políticas, sistemas econômicos transformaram-se. A internet, a linguagem do pixel, a World Wide Web, a cibercultura, levam em suas palavras a “copresença das mensagens de volta a seu contexto” (LÉVY, 1999, p.15), voltando de certa forma e em uma escala muito maior ao modelo das sociedades orais, por meio das comunidades virtuais que se renovam constantemente.

Aqui, as reflexões de Castells são necessárias para pensar a organização social considerando um novo modelo de vida, o virtual. Para o autor a construção de identidades e o alinhavar delas se dá de maneira radicalizada em relação a outros períodos anteriores (CASTELLS, 2001). Compõem-se redes globais que permitem que indivíduos se agreguem a

partir de interesses diversos e se expressem simultaneamente, de forma sincrônica e anacrônica, o que em outras mídias não era possível.

Nesse aspecto, a perspectiva do hibridismo cultural de Canclini (2003) agrega-se às reflexões anteriores permitindo uma análise das elaborações culturais e políticas contemporâneas. Ao ocorrerem em um ambiente descolado das limitações geográficas, passam a coadunar influências advindas de origens diversas e a construir delas representações. Não se trata de uma justaposição de culturas e percepções das realidades vivenciadas, mas sim da sobreposição e mescla de todas elas.

No âmbito da arte literária, a ciberliteratura surge como produção que atende as necessidades de consumo do homem cibercultura, em certa medida. Posto que é renovadora numa força destruidora de criação. Não há, todavia, nenhuma controvérsia, segue-se o modelo moderno de criação artística, que consiste na destruição, transformação do que já foi, para surgir o que será, em um fluxo de rupturas progressivas. Como observa Barbosa "a arte, na sua permanente mutação constitui em si mesma um sistema aberto: por isso o campo artístico, concebido como o conjunto das obras de arte, não pode deixar de ser também senão um conjunto aberto" (BARBOSA, 1995, p.15).

Essa relação arte-tecnologia não se dá, todavia, de forma harmoniosa, o autor ressalta um impasse baseado em uma noção que o autor denomina como pseudocientífica, que pretende "situar a arte num plano subalterno, quando não simplesmente tolerado, em relação a à Ciência ou à Tecnologia. A arte é então remetida para o fútil lugar do jogo, do lúdico, da evasão, do lazer, do ornamental ou do mero entretenimento gratuito" (BARBOSA, 1995, p. 14). Numa perspectiva conciliadora, o autor considera que a criação artística sempre postou-se em paralelo com a criação científica. Não é difícil perceber evidências disso na Renascença pela criação da perspectiva e a revolução que os artistas da época provocaram. A arte igualmente é capaz de modificar a mundivivência, a experiência do real.

O autor propõe um olhar sobre a arte que a coloque "como uma forma peculiar de mediação entre o homem e o mundo: a par de outras modalidades, sejam elas a ciência, a tecnologia, a política, a filosofia, a religião, o animismo primitivo, ou mesmo o jogo e o desporto" (BARBOSA, 1995, p.14). Essa mediação, contudo, não é unilateral, pois a relação que se evidencia na LGC é dialética: por um lado, a intencionalidade do artista e o suporte eletrônico e suas possibilidades de desdobramento e criação poética e semiótica; por outro, o leitor não é passivo, antes é participativo no processo de leitura e também de escrita, uma vez que o texto realiza-se segundo o percurso que a própria relação com o texto suscitou.

A interatividade é um aspecto marcante nesse processo de criação poética, pois o leitor

tem a condição de, no momento da leitura, fazer-se co-autor, em certa medida. Afinal, o texto produzido é mais do que multimodal, multisemiótico, desdobra-se na tela, é caleidoscópico reunindo mídias e linguagens, sons, imagens, movimentos, textos verbais, que possibilitam concretizar a mensagem no signo linguístico com a participação de um sujeito que é "escreitor". Esse texto "é constituído por nós (elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais, etc) e por links entre esses nós, referências, ponteiros, botões, indicando a passagem de um nó a outro" (LÉVY, 1999, p.58). O hipertexto seria assim,

[...] definido como informação multimodal, disposta em uma rede de navegação rápida e "intuitiva" [...] a digitalização introduz uma pequena revolução copernicana: não é mais o navegador que segue o instrumento de leitura e se desloca fisicamente no hipertexto, virando as páginas, deslocando volumes pesados, percorrendo a biblioteca. Agora é um texto móvel, caleidoscópico, que apresenta suas facetas, gira, dobra e desdobra-se à vontade frente ao leitor (LÉVY, 1999, p.59 /aspas do autor/)

A leitura é realizada sem roteiros e marcações prévias. O texto elástico estica na tela conforme a vontade do leitor; não somente isso, se arrasta, flutua, voa, corre, segundo a intencionalidade poética do autor, que materializa qualquer movimento desejado na bidimensionalidade da tela que simula uma realidade tridimensional. A poesia concreta do século XX já prenunciava a relação de significado que o texto adquiriu no século XXI, agora com muito mais amplitude, ao ponto que,

[...] o circuito comunicacional da literatura encontra-se assim alterado, tanto do lado da criação como do lado da recepção. O acto de leitura, enfim, pode tornar-se interactivo, envolvendo a participação do leitor na co-criação do texto final mediante um processo simultâneo de escrita-leitura: a escreitura. (BARBOSA, 1996, p.2).

O computador passa a desempenhar o papel de instrumento de leitura, bem como de criação literária, uma vez que é manipulador de sinais e de complexidades. Frente à obra computacional, uma nova postura é exigida do autor e do leitor, como Barbosa diz, pois este participa de um novo processo de escrita e leitura, bem como de significação do texto, abrindo inúmeras possibilidades de interpretação a respeito de um mesmo poema, que se mostra a cada acesso, único, sendo por isso plural e polissêmico.

CAPÍTULO 2 – DA POÉTICA: CURSOS E PERCURSOS

Ao lado de palavras como *thecne* e *ars*, radicais grego e latino que correspondiam, em sua acepção mais remota, como diz Barilli (1994), a uma noção do trabalhar, do produzir, realizar atos transformativos da matéria com inteligência e habilidade, surge o termo *poiesis*. Esta desponta, no curso de navegação dos estudos estéticos, como uma ilha, vista do grande continente já conhecido (a técnica-arte) que, de modo generalista, reunia em seus domínios praticamente todas as formas de produção artística.

Não obstante, não demorou que a *poiesis*, em sua origem como processo de criação, viesse a se tornar um fabricar por excelência, dado que não se utiliza de mármore, madeira, tintas, entre outros materiais, mas apenas da substância espiritual ou meramente gráfica da palavra. É assim que surge, então, um estado de nobreza e superioridade, enquanto as *artes serviles* e *liberales* indicavam um grau de habilidade manual, muitas vezes laboriosa, mas certamente de vulgar administração. Já para poesia, a intensidade não se encontra no desempenho muscular ou minucioso do tato, é necessário um impulso suplementar em que

[...] desde os tempos de Platão, pois, que tal impulso se colora precisamente de reflexos sobre-humanos, correspondendo quase a uma descida de poderes divinos dentro da insuficiência humana: o poeta fala enquanto inspirado pelo nume. Interpretação divina [...] tratar-se-á de construir aqueles objetos ligeiros e imateriais, embora sempre dotados de uma duração temporal, de uma capacidade, de uma fisicidade que são os poemas. (BARILLI, 1994, p. 21).

A essa visão de poesia, liga-se o caráter transcendental das artes que, para o autor, ainda é muito acentuado nos estudos estéticos, desde Platão, sendo revisto, sem dúvida, pelos modernistas, em seus avanços nos territórios da linguagem. Para Barilli (1994), esse caráter de espiritualidade é acentuado e revogado pelo Renascimento e o Romantismo, sobrevivendo até a contemporaneidade, pelo que a arte é considerada e tida como algo inalcançável a meros mortais. Naturalmente, o sentido que se tem do que é arte e poesia foi historicamente construído e de maneira alguma pode-se retomar o sentido original dos termos que herdamos.

Nesse ponto, Bosi diz que "a arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura" (BOSI, 1985, p. 13). Essa transformação não acontece unicamente com o artista frente ao seu objeto de fazer poético, mas ocorre conjuntamente com a sociedade que o circunda, ainda que condicionado ao material e à técnica. Esses elementos são suprimidos enquanto parte constitutiva da obra, pelo todo acabado e articulado, cedendo lugar ao "movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos" (BOSI, 1985, p.13).

A transformação da matéria por alguma técnica, não é tudo que se encontra dentro de uma obra. Muito além disso, há uma relação de signos que recombina dados perceptivos. Deixando, então, a concepção de que a arte e a estética têm uma base exclusivamente natural, em que o objeto estético surge do resultado da composição cultural do significante, aqui começa-se a insinuar o papel do artista enquanto criador, a quem é dado combinar representações, sensações, verdades que, de outro modo, não existiriam a não ser pelo olhar do autor. Verdades que podem representar, em certa medida, a verdade objetiva encontrada na realidade, traçando os caminhos do figurativismo ou expressar a verdade estética, que não precisa coincidir com a primeira. Ambas não são excludentes, elas coexistem em planos paralelos e em um polo de significação comum, a realidade, cada uma a seu modo.

A esse respeito, Adorno (1970, p. 12) assinala que "as obras de arte destacam-se do mundo empírico e suscitam um outro, com uma essência própria, oposto ao primeiro, como se ele fosse igualmente uma realidade". Nesse sentido, Adorno discute a natureza da arte, contrapondo-a com a realidade empírica, o mundo concreto, detentor de relativa verdade, e assevera: "As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que orienta a experiência externa coisificante" (ADORNO, 1970, p.15). Essa relação não é apenas mimética ou figurativa, pois a arte, para o autor, além de transformar, transcender, também complementa o real, oferece-lhe aquilo que lhe falta; move o exterior, os objetos, para um outro plano, libertando a realidade daquilo que a orienta, o tátil, o tangível.

Essa liberdade que expande as relações de significações do mundo, embora pareça provir de algo imaterial, e por isso mesmo transcendente, é histórica. Assim, "a definição do que é a arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez tornar-se" (ADORNO, 1970, p.13). Dessa forma, Adorno considera que a arte não se legitima apenas pela convenção histórica, mas não nega sua importância.

A crença na superioridade das primeiras obras é confrontada, uma vez que o autor considera essa visão romântica e purista. Assim, a sua permanência no tempo e na memória da humanidade não é o único critério para se definir o que é arte. Não obstante, olhamos novas produções artísticas, considerando as já existentes, evocando sobre o novo a crítica do passado, imprimindo na análise a comparação dos conceitos de beleza que foram sendo trazidos até o momento da contemplação da obra.

Todavia, não se pode esquecer que a crítica, sendo retrospectiva, não pode estar limitada ao que já foi, de outra forma, não haveria grandes mudanças estéticas e rupturas ao

longo da história da arte se não estivesse aberta aquilo em que a arte pretendia ser e talvez tornar-se, de tal forma que o status de obra de arte pode ser conferido àquilo que no seu momento de produção não teve valor, mas foi histórico e culturalmente transformado. Assim, "cabe ao intérprete do texto dar conta da sua tessitura estilística em face de todo um processo de significação, que é, ao mesmo tempo, subjetivo e histórico nas suas matrizes mais profundas." (BOSI, 1985, p.21).

O autor considera que até o século XX a arte não se mostrou tão espontânea e maneirista. A busca da verdade interior mostra-se como um extremo a que os artistas pretendem alcançar, fazendo dela sua temática, conteúdo e forma. A arte do século XX encontra assim um problema recorrente na consciência artística: a liberdade do formal, do estrutural, deixando de ser a pura representação da natureza ou dos objetos culturais, e se tornando muito mais metalinguística e autorreferente. Citando Bosi: "É preciso começar de novo, corajosamente, pesquisando formas, contemplando o mundo exterior (a natureza e a sociedade que existem dentro e fora de nós) e o mundo interior, o oceano aparentemente sem fundos nem margens do espírito." (BOSI, 1985, p. 69).

De acordo com Rochiltz, "essa destruição da ilusão, da aparência, da emoção e da beleza, em nome da prosa, da sobriedade, da Ideia e da reflexão, é a formulação de uma estética do sublime que sacrifica a bela aparência em nome da verdade" (ROCHILTZ, 2003, p.89). O belo cede lugar ao racional, a verdade se torna o objetivo mítico e esotérico da produção e da recepção. Enquanto a beleza dos românticos se limita à superfície, a dos modernos consiste na apresentação do cotidiano perceptível, não de forma figurativa, mas sensorial, em uma evocação da vida que extrapola o existencial, negando em si mesma o acabamento. Nas palavras do autor, "quanto mais a obra é importante, mais sua verdade emancipa-se dos elementos históricos, cuja atualidade perece" (ROCHILTZ, 2003, p.106).

Isso causa um estremeamento íntimo no artista, o lirismo que se impõe na criação tende a uma projeção autobiográfica que não implica necessariamente a negação de um efeito realista. A circunstancialidade se acentua nas poéticas no século XX, sobretudo na segunda metade, sendo possível perceber um novo "realismo" que mira constantemente o interior. A poesia passa a ser orientada para a experiência, a lírica agora supõe um sujeito engajado na própria vida, preocupado com o cotidiano contemporâneo, valorizando o acaso, o gesto mínimo, o instante. "O movimento geral desta poesia é o de uma aproximação mais emocional e mais circunstancial ao que chamamos 'mundo'" (MARTELO, 2004, p. 250).

Não obstante, tal lirismo, não pretende ignorar as problemáticas e as temáticas da modernidade, mas em um novo processo de escrita e leitura, procura outros caminhos para

requacioná-los. Considerando que:

[...] Este reconhecimento de que toda a realidade, mesmo nas suas representações mais comuns, tende a ocultar o real é precisamente o que permite a possibilidade do estabelecimento de um contrato de leitura de tipo realista, não de acordo com uma lógica positivista, naturalmente, mas no sentido de se constituir sobre a pressuposição do reconhecimento, por parte do leitor, do seu mundo habitual. (MARTELO, 2004, p.258)

Assim, aquilo que se entende por “realista” dentro da obra de arte moderna acontece na relação com o leitor, posto que este interpreta a produção e a transfere para o real dentro de suas semelhanças e impossibilidades. Isso liquefaz as fronteiras do mundo experienciado, uma vez que é filtrado pela subjetividade. E esta é a síntese do mundo com a qual a poesia contemporânea lida e se contrapõe constantemente, enquanto gera outras formas de discurso e representação. Nesse sentido, Martelo considera que "ao desenvolver novas formas de cumplicidade discursiva com o leitor e com o mundo do leitor, a poesia continua, assim, a assumir a mesma capacidade de resistência enquanto forma." (MARTELO, 2004, p.259).

Essa valorização da tensão emocional da poesia exige uma revalorização da legibilidade da enunciação lírica. Essa leitura torna-se mais intensa uma vez que a experiência individual de ambas as partes, escritor e leitor, articulada com a obra como experiência emocional do mundo, reveste-se da valorização do circunstancial. A presença do sujeito leitor passa a ser compreendida como "ator ou agente num processo discursivo e não como produto, ou resultante, ou efeito desse processo" (MARTELO, 2004, p.245).

Nesse ponto, Pedro Barbosa (1995) traz algumas considerações ao dizer que o real tornou-se, após a predominância do paradigma científico na modernidade, uma propriedade do empírico, em que as variáveis não previstas são delegadas ao caráter de ilusório, do “não-real”. Como, nesse contexto, a arte não se retrairia, restando-lhe apenas a parcela do ficcional, de preferência o fantástico, um não-ser denominado imaginário? Apesar disso, ela não se retraiu.

Efetivamente, a arte proporciona uma forma particular de compreensão e apreensão do mundo que se apresenta como um grande obstáculo para o racionalismo dominante, no que tange a validade epistemológica desta. O artista visa alcançar o mundo pela expressão da arte, e esse mundo ganha outras dimensões quando acede ao fruitor da obra. Naturalmente o valor científico dessa forma de conhecimento é pequeno.

Kant ([1764], 1993), em seu enunciado sobre a chamada finalidade sem fim da arte, delega à ela o lugar do lúdico, da evasão, do lazer, num plano subalterno em relação à ciência e a tecnologia. O entretenimento, no entanto, embora possível, não é o único que faz da arte

interminável em sua abrangência. Moles (1990), por sua vez, tenta conciliar a arte em seus pontos mais contraditórios ao dizer que é uma maneira de pensar o mundo no interior de uma gratuidade essencial. Não apenas o prazer e a catarse estão presentes na arte, mas o conhecimento do mundo, interno, externo, dentro de suas essências.

Ninguém todavia, parece negar a evidência da importância da arte, mesmo que essa evidência seja apenas difusamente explicada. Talvez ela seja uma forma de conhecimento a par da ciência e da filosofia. O que implica pensá-la dentro de seu próprio funcionamento, de sua mundivivência específica; segundo Barbosa (1995), dentro da sua manifestação do real. O autor ainda propõe uma pergunta: De que modo a arte pode ser portadora de conhecimento? E ele mesmo responde: a criação artística, bem como a ciência, é capaz de modificar o mundo e a relação do homem com este mundo, ressignificando as experiências do real, o que implica uma intromissão de um paradigma filosófico na abordagem teórica do fenômeno artístico-literário.

Não mais o lugar da pura *mimese*, tampouco do entretenimento, porém, mais necessário ainda é ver a arte como uma forma de mediação entre o homem e o mundo, a par de outras modalidades, sejam elas a tecnologia, economia, filosofia, ciência, religião, esporte. Uma impressão, no entanto, é unânime: a de julgar saber o que a arte é, mas paradoxalmente, a dificuldade em dizer o que ela é. Dufrenne (1981) sinaliza que esse é um domínio que, em si mesmo, está sempre no começo; trata-se de um sistema sempre aberto devido a sua mutação constante.

Nos caminhos teóricos de Todorov (1984), pode-se perguntar: Seria a arte uma entidade que realmente existe? Por um lado, quando ao estudá-la, adquiri-la, visitá-las em museus e exposições, tem-se a certeza que sim. Essa certeza, no entanto, vem da nossa experiência sensorial iludível e cambiável. Mas, por outro prisma, a arte existe enquanto invenção linguística. Há, segundo Barbosa (1995), línguas africanas em que não existe um termo genérico que designe a totalidade das produções artísticas e literárias. Num ponto de vista antropológico, geográfico e histórico, o conceito de arte pode ser facilmente dissolvido, e assim, conferir a ela um caráter trans-histórico, perene, que permite que lhe seja atribuída a prerrogativa de ser “eterna”. É necessário pois, estar consciente da aporia que há na verificação do caráter desse fenômeno, ao discutir a realidade e a estetização do real.

Tal como o modelo de signos científicos visa apreender uma fração da realidade factual, também a rede simbólica de um imaginário poético o tenta. Voltado para emotividade e para a reconciliação do homem com seus sentimentos em relação à vida e o mundo, a redescoberta de seu lugar no espaço e na realidade, o imaginário constitui uma forma de

conhecimento em que sua verdade ou falsidade não reside na arte puramente. Trata-se de uma forma peculiar de interpretação da realidade total que Barbosa (1995) define por conhecimento estético ou por cognição estética, “uma via cognitiva de captação profunda da nossa realidade com a vida” (BARBOSA, 1995, p. 90). Assim, o imaginário pode ser compreendido na sua dimensão simbólica profunda que se apresenta como modelo de apreensão mitopoética do real.

A noção de verdade, esboçada no campo das artes e emprestada da ciência, aqui afigura-se como cognição estética, e assemelha-se em seu propósito à ciência, ao desvelar aspectos da realidade, substituindo a noção de beleza como parâmetro definidor da obra de arte. Mas não seria o belo o esplendor da verdade? E a verdade o esplendor do belo? Com efeito, “as fronteiras entre os discursos são sempre difíceis de delimitar, já que uma multiplicidade de funções está simultaneamente presente em cada um deles, embora uma ou outra se possa tornar predominante”. (BARBOSA, 1995, p. 174).

A ficcionalidade ainda que referente ao mundo real, não está ligada a qualquer espécie literal de mentira ou ideia de contra-verdade. Por ficção, embora na sua origem etimológica latina, tenha o mesmo radical da palavra fingir, não é compreendida aqui nesse sentido; não é algo contra a realidade, antes deve ser entendida como o produto daquilo que se imagina, modela, recria, justamente para entender melhor a realidade. Enquanto imaginário, a palavra ficção “cauciona um funcionamento particular da semiose artístico-literária, ascendendo ao estatuto de reconstituição sógnica de um evento (real ou fictício).” (BARBOSA, 1995, p. 37).

O imaginário é, assim, interposto entre o observador e a realidade, pois é a condição *sine qua non* para que a realidade possa ser apreendida para além do sensorial imediato, revelando uma possível noção de verdade. Não necessariamente essa mediação precisa ser mimética ou analógica. Essa concepção levaria a pensar que só as artes realistas, naturalistas e de caráter figurativo possuem em si potencialidades cognitivas. Ao contrário, esse conhecimento pode antagonizar qualquer referencialidade do mundo real, como ressalta Marcuse, quando afirma que a obra de arte “é irreal no sentido vulgar da palavra: é uma realidade fictícia. Mas é irreal não porque seja inferior em relação à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente diferente; como mundo fictício, como esplendorosa ilusão, contém mais verdade que a realidade de todos os dias.” (MARCUSE, 1986, p.61).

Nesse sentido, a arte pode ser vista como uma atividade exploratória de mundos possíveis que a natureza não contemplou e que nenhuma forma de apreensão dela consegue captar. Cada mundo inventado por um escritor, por exemplo, não seria apenas um mundo irreal inventado, ou mundo análogo ao real, mas um mundo possível que se abre a exploração

do leitor, sem no entanto deixar de mostrar um aspecto do real inexaurível que se quer atualizar na obra. É através da desconstrução do universo real que se atinge o universo imaginário, regido por um conjunto de leis físicas não referenciais, em que um homem pode amanhecer metamorfoseado em besouro.

O que confere ao texto um estado em que considerar o verdadeiro ou falso é irrelevante para sua validade artística, esses conceitos são marginais e não atingem o propósito da obra naquilo que é ou visa ser. O imaginário não é verdadeiro nem falso uma vez que não se refere ao mundo factual, concreto, antes tem por referente seu próprio mundo de onde saiu e para onde aponta, e é através desse imaginário que comunica seu conhecimento estético que pode ser aplicado à realidade dentro de uma circularidade tautológica.

A verdade, é tida aqui como um fenômeno resultante do discurso e apenas quando é feita uma afirmação supostamente referida à esfera do mundo real. O conflito entre o verdadeiro e falso dá-se na correspondência entre o que é dito e o referente estado de coisas que o enunciado determina. Havendo coincidência, diz-se que há verdade na frase que a menciona, do contrário, diz-se que a frase é mentirosa ou puramente ficcional, imaginativa. No entanto, o estado de coisas a que se pretende referir, é também pertencente a esfera do imaginário, de forma que a verdade e a verossimilhança obedecem às regras internas da própria obra de arte.

A verossimilhança é entendida por Barbosa (1995), num sentido diferente do mimetismo e figuativo pretendidos pela estética realista. Essa noção é estabelecida como uma correspondência entre qualquer universo ficcional e o mundo possível a que ele reporta, esse mundo ficcional pode estar conectado ao mundo real simbolicamente, mas é independente de uma outra etapa referencial que não a do próprio imaginário. De outra forma, as fábulas com seus característicos animais falantes seriam consideradas inverossímeis; logo, todas as produções mágicas também, mas não há estranhamento dentro do mundo ficcional da obra.

Nesse ponto da discussão, Barbosa (1995) ressalta que a galinha de ovos de ouro, por exemplo, é verossimilhante dentro da própria veracidade estética, justamente porque ela não existe, nem precisa existir. É puro símbolo de algo que pode existir no mundo real, uma situação análoga à possibilidade de existência concreta. Os universos alternativos da obra de arte, mesmo em obras realistas, devem ser compreendidos dentro de seu próprio imaginário e ambiência – esse é como um ecrã através do qual o mundo é revelado na arte – de tal forma que o mundo referencial não é o ponto de partida, mas o destino a que se pretende chegar pela arte.

Todavia, a respeito das produções de carácter histórico-sociológico, ou seja, romances históricos, documentais, crônicas, relatos de viagens e biografias, não instituem referentes do seu discurso um universo imaginário ou fictício. Tomam raízes no mundo real porque se situam numa zona fronteira entre o literário e o histórico-social. Embora o alicerce da efabulação narrativa não seja ficcional, sua arquitetura de reconstituição artística do real é de ordem ficcional. A diferença está no ponto de partida, seja verídico ou imaginado, a constituição simbólica do real por meio do imaginário artístico pretenderá uma apreensão da realidade concreta em última instância. Por esse motivo, considera-se o imaginário como dotado de uma vasta possibilidade de variação dentro da correspondente variabilidade artística. Assim,

[...] o artista tanto pode ter – e exprimir – um conhecimento do mundo exterior (relação sujeito/objeto), como de si-mesmo (relação sujeito/sujeito, em que o sujeito se desdobra simultaneamente em sujeito e objeto): mas, esteja voltado para o mundo interior numa atitude introspectiva, esteja voltado para fora numa atitude extrospectiva, ele nunca deixa de se projetar a si mesmo no conhecimento que produz. (BARBOSA, 1995, p.189).

Por essa razão é que o conhecimento artístico manifesta-se sempre mais ou menos impregnado de subjetividade. Seja no mundo exterior, ou no interior o autor exprime-o através de sua linguagem e perspectiva vivencial, e é esta empatia, esta colagem do sujeito ao objeto que mais parece se opor a realidade científica.

2.1 POESIA CONTEMPORÂNEA: HERANÇAS E RUPTURAS

Bense (2009) aponta duas categorias para a poesia: a natural e a artificial. A poesia condicionada a seu substrato material, a língua, desdobra-se na apresentação das impressões do poeta frente ao mundo e suas experiências, com a inesgotável possibilidade de distorção e derivação de si mesma. A poesia natural, de acordo com Bense (2009) em sentido tradicional, pressupõe uma consciência e envolvimento pessoal em que lembranças, sentimentos, representam uma faculdade imaginativa referente a um mundo preexistente e que é revelado verbalmente. É somente nesse mundo fictivo que um eu-lírico pode existir, por conseguinte a consciência poética nesse quadro ontológico é transpositiva e cada palavra expressa a experiência do mundo de um eu.

Há, no entanto, com a poesia artificial, ausência da consciência poética pessoal, eis o que a define. O mundo sensível preexistente cede lugar à programação e ao jogo combinatório de verbetes disponíveis no banco de dados. Essa distinção não é de todo definitiva, posto que

há traços da poesia natural que podem ser mantidos numa poesia programada por computador, a saber, o campo semântico das palavras, disposição e organização da escrita, métrica e ritmo e, por mais que o algoritmo obrigue a permuta, o autor ainda pode cercear as possibilidades de significação, no momento da escolha lexical.

Conforme assinala Bense (2009), os programas para realização de textos artificiais podem seguir três direções: estatística, estrutural e topológica. A estatística faz com que as palavras sejam distribuídas pela probabilidade de recorrência na estrutura do texto. No segundo caso, faz-se pela permuta de verbetes determinados por classe gramatical, sem que se intervenha na estrutura sintática do texto. No programa topológico, a escolha é feita pela proximidade.

A poesia artificial utiliza-se das palavras de acordo com seu valor estético, e por isso, as classes gramaticais perdem importância se se comparam umas às outras, enquanto na poesia natural, determinadas classes, como verbos, substantivos, e adjetivos, são supervalorizados. Para Bense (2009), outro aspecto que distingue ambas as produções é a interpretação. A poesia natural necessita – enquanto revelação de uma experiência pessoal em um contexto relacional e de caráter emocional – de um leitor que participe dessa realidade. A abundância de componentes não-comunicativos ou de deslocamentos semânticos e sintáticos, por outro lado, fazem com que a interpretação na poesia artificial, embora possível, perca importância no que concerne a seu significado imanente, uma vez que a linguagem permite certas inovações e desprendimentos.

É nesse ponto que a ciberpoesia será discutida, em seus elementos comunicativos ou não, suas regras de composição semântica e estrutural e a convergência de mídias da qual participa, integrando linguagens. Uma vez que essa poesia tem sua realização estética distante da necessidade de transpor mundos e de elementos comunicativos que conectem autor e leitor em uma experiência sensível comum, é na capacidade de anulação da comunicação que a ciberpoesia expõe sua semiótica e plasticidade.

O ciberpoeta pode escolher o léxico que o programa irá mudar indefinidamente e assim perder no processo os significados possíveis do resultado final da permuta, como também pode referir a outras realidades significativas. Para Bense, se há um signo, ele é correto, uma vez que “a correto é o modo de ser da realidade estética, cujas formas estão ligadas à realidade física, que é sua portadora” (BENSE, 2009, p.23). Se o signo estético, necessariamente icônico, se perde na poesia artificial, tem-se somente a informação estética, a realização.

Essa poesia não surge gratuitamente como possibilidade de produção artística na cibercultura. O poeta que manipula computadores, ou que programa seus próprios poemas, produz tal como os poetas da oralidade ou da tipografia, isto é, produz com os meios tecnológicos que seu tempo oferece, visto que essas formas de produção poéticas não são excludentes historicamente. Não há, portanto, tecnologias superiores ou eleitas nesse quesito.

Todavia, os recursos tecnológicos, sejam eles quais forem, sempre alteraram o fazer poético. É fácil perceber isso com o aparecimento da imprensa, de Gutenberg, pela proliferação de material escrito e surgimento de um número cada vez maior de escritores. Não obstante, as tecnologias também alteram nossos interesses e símbolos, nossas preocupações e o que pensamos, e com isso muda a sociedade. Subvertendo as dimensões simbólicas da existência, subvertem-se conjuntamente as formas estéticas de maneira igualmente profunda e intensa, sobretudo no que diz respeito a trabalhos intelectuais, como o são a escrita ou a computação. “Já não se fala apenas de manipulação simbólica, mas também de manipulação tecnológica de indivíduos. De interferências comportamentais.” (RISÉRIO, 1998, p.36).

A poesia tem acompanhado a humanidade em seus desdobramentos e mudanças, embora não seja uma prerrogativa da manutenção da vida ou da sobrevivência da espécie. A arte, o mito, o mistério, são componentes indispensáveis da significação da existência humana e, por isso mesmo, devem continuar se transformando conforme os homens continuarem mudando, uma vez que a produção poética expressa pela representação, ou pelo avesso disso, o contexto sociocultural que lhe permeou durante sua criação. Levy (1999) corrobora esse pensamento ao dizer que a técnica é uma das dimensões fundamentais para a transformação do mundo, sendo ela um dos temas de maior importância para a filosofia e a política, e mais, é pela técnica que as inovações estéticas aparecem como constituintes da cultura e da formação social.

Naturalmente, toda poesia nasce de uma artificialização estética da linguagem. A fala, condição biológica para comunicação humana, difere muito do discurso poético, ainda que esse se valha da primeira como ponto de partida, uma vez que poesia não pode se realizar somente pelos mecanismos psicofisiológicos. Tampouco é moldada visivelmente e com certo labor e cuidado do poeta. Ainda que ela necessite de um gesto que intervenha no exterior, os movimentos da mão são a comprovação da necessidade da exteriorização física daquilo que é dentre todas as expressões artísticas a mais íntima e pessoal. Diferentemente das outras artes, como o canto, a sonoridade, ritmo ou a pintura e o estímulo visual, presentes em certa medida na natureza, a poesia, com a escrita, tem o suporte mais marcadamente humano.

Evidentemente, a escrita não permaneceu isolada em seus recursos, antes aliou-se a outras artes e extraiu recursos semióticos e simbólicos, aumentando sua capacidade de expressão. Da poesia concreta à ciberpoesia, o que se percebe é um constante empréstimo e assimilação de valores estéticos diferentes. As visualidades dos pintores modernistas e seus avanços estéticos invadiram decisiva e abruptamente as formas e temas da poesia moderna, posto que “a poesia concreta dinamitou a frase, o encadeamento sintagmático padrão, para construir ‘ideogramas’, textos compostos pela justaposição de signos associados”. (RISÉRIO, 1998, p.85 /aspas do autor/).

Ainda de acordo com Risério (1998), a visualidade do signo verbal, ou mesmo sua musicalidade, definham a linearidade discursiva de que os poetas se valiam outrora. Não obstante, a ciberpoesia, com seu caráter multimodal e multisemiótico, abriga em si mesma a possibilidade de interação entre escrita, poesia natural ou artificial e imagens e sons: todos compondo o espaço comum da construção simbólica. Esse fazer poético insere-se numa tradição retórica que remonta ao simbolismo, sobretudo com a tentativa de suplantar a historicidade, a discursividade e anular as proximidades geoculturais de suas produções para que apenas o símbolo surgisse no topo da construção poética.

O poeta simbolista, mergulhado em seu mundo pessoal e perseguido pela ânsia de fazer com que essa realidade fosse sentida nos mais diversos níveis e por quantos sentidos fosse capaz, conseguiu não só uma nova expressão artística e novos caminhos estéticos, conquistou mais que isso: a possibilidade via sinestesia de deslocar a linguagem de seu uso comum para o terreno do eterno inexplorado. E assim, em contexto ibérico,

[...] conforme nos aproximamos dos anos 50, começa a tornar-se nítida na nossa poesia uma preocupação que lhe vem dar um sentido que se torna de certo modo inovador. Resulta ele de uma dupla valorização: a do símbolo, enquanto espaço fascinante capaz de criar através de associações ou de analogias, uma rede de leituras sobrepostas, e a da linguagem, considerada como uma outra dimensão desse mesmo espaço reticular que acaba por nos fixar à própria dimensão verbal do poema. (GUIMARÃES, 2008, p.7).

As contribuições de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé foram inegáveis para a poesia moderna, sobretudo na Europa. Em Portugal, o legado de Fernando Pessoa, especialmente por um lirismo conceitual elaborado, mesmo na simplicidade de Caetano, seria o ponto de partida de muitos poetas na década de 40 e 50. Como mostra Guimarães (2008), as tendências de contenção afetiva que caracterizam esse momento da produção portuguesa e uma acentuada valorização do intimismo rico em experiências desenvolveram uma reflexão sobre o próprio poema.

As influências do Existencialismo se fizeram sentidas nesse período, uma vez que os poetas se voltaram para as questões poéticas no cerne da própria produção artística. Esse movimento centrífugo, esclarece Guimarães (2008), encontrou ressonância a partir de uma filosofia da linguagem, que valorizava a dimensão simbólica e cognitiva da expressão poética. Por sua vez, a preocupação cada vez mais crescente com a forma viu no Estruturalismo uma teoria do significante que impulsionou mudanças estilísticas no fim da década de 50.

Acompanhando o ritmo avassalador das vanguardas e suas rupturas, a poesia nos anos 60 abriu-se cada vez mais à experimentação. Os poemas passaram a ser considerados objetos em sua materialidade verbal e espaço significante, eclipsando o valor do significado e com baixo grau de subjetividade. Dá-se, então, início a um “processo combinatório, pelo qual se encadeiam, cruzam, substituem ou se invertem as palavras; é a beleza assintática. O significado – que se perdeu ou, pelo menos, tende a perder-se, é substituído pelo sentido lúdico.” (GUIMARÃES, 2008, p.52).

Os caminhos estéticos da poesia que renunciaria a Literatura Gerada por Computador (LGC) eram transgressivos e cultuavam o desmonte da linguagem, por mais que o conhecimento e a fruição empática fossem comprometidos. A ordem a ser seguida era simples: arrasar tudo. Essa poética que propunha a dissolução de todas as formas, herdeira do Dadaísmo, caminhava rumo a autodevoração e anulação da poesia por si mesma. As referências estéticas precedentes – o subjetivismo supervalorizado dos românticos, o intimismo autorreferente dos simbolistas, a imaginação (princípio do culto surrealista) e mesmo o engajamento sociopolítico dos neorrealistas – foram todas substituídas pelo verificável existencial.

O concretismo de 60 levou mais longe o ideal de autonomia da palavra, uma vez que objetivou uma linguagem fundamentalmente substantiva. A valorização de componentes visuais dos signos verbais cria uma sintaxe espacial que termina por aquietar o ânimo da contracultura que a poesia de 50 vinha perseguindo até então. Em contrapartida, é justamente a negação da metáfora e da discursividade que permitiu que a geração de 60 valorizasse uma incidência de imagens crescente no período. A literalidade dessa poesia será o objetivo visado pelos concretistas, que certamente restringem, em menor medida que seus predecessores, os significados de seus textos. (GUIMARÃES, 2008).

Esse impulso destrutivo da poesia no que concerne a linguagem sem dúvidas expandiu os campos de ocupação da poesia. No entanto, os anos 70, marcados por uma atitude niilista que reacendeu a filosofia de Nietzsche, colocou em xeque a capacidade moderna de renovação formal e estilística das artes em geral. O declínio das grandes narrativas, conforme

Lyotard (2000) designou, e por consequência da queda de valores idealizados desde a dialética hegeliana e marxista, resultariam numa nova perspectiva que afetaria a compreensão de que se tinha das artes e da literatura. A crise que se instaura com o início na contemporaneidade atinge a poesia em questões das quais ela vinha se desvencilhando até então, ou numa postura de reflexão negativa.

O niilismo é diagnosticado nesse período como um resultado da decadência dos valores estéticos. É com a capacidade de negação estética e de uma renovação simbólica que a poesia tem que lidar agora e rumar a novas transformações. A exemplo da desconstrução das artes visuais vanguardistas, que por fim, objetivando ou não, se equilibravam, numa reconstrução de seus princípios estéticos, que a poesia, valorizando o acaso, o instintivo e emocional, tenderá a buscar um equilíbrio ainda que não exitoso. O caráter descritivo dessa expressão insurgente dará o tom da escrita pós-moderna, o lirismo autorreferente já mencionado anteriormente, posto que “de muitas maneiras, a solidão experimentada pelo poeta “moderno” no meio da multidão urbana, bem como o olhar niilista e não projetivo que lança à sua volta são agora reconhecíveis em inúmeras descrições do nosso mundo habitual.” (MARTELO, 2004, p.238).

Baudelaire seria, nesse período, efetivamente revisitado, pois o poeta que mergulha na História, na circunstancialidade mínima, é aquele que perdeu, para usar um termo de Benjamin, a aura. Esse novo estatuto do fazer poético conferiu à expressão artística uma capacidade de relativização estrutural que lhe permitiu relacionar-se com o mundo fora de qualquer lógica de representação. Iniciado por Baudelaire, o lirismo abstrato ganharia espaço e ressonância no fim do século XX. Nesse ponto, é importante considerar que “a exploração de novas formas de lirismo e o desenvolvimento de uma poesia da experiência parecem surgir, de fato, em articulação com a desvalorização da ideia de ruptura como condição de evolução estética”. (MARTELO, 2004, p.243).

Coincidentemente, a consciência do fim das utopias de que Baudrillard (2004) se refere e o pressuposto do fim das grandes narrativas sobre as quais discursou Lyotard (2000), terminaram por circunscrever o sujeito nos horizontes mais individualizantes da experiência humana. A revalorização da lírica, embora tendo esse contexto sociológico como pano de fundo, também se deve a um forte questionamento da condição de autonomia do poema, primeiramente retomando o lirismo abstrato e depois caminhando para o lirismo figurativo:

Com efeito, no último quartel do século XX, o lirismo tende a configurar mais nitidamente o sujeito, e a presença da subjetividade surge não apenas enquanto rasto de um processo enunciativo, entretanto tornado inacessível ao leitor, mas enquanto presença de um sujeito de enunciação suscetível de ser

entendido como ator ou agente num processo discursivo – e não como produto, ou resultante, ou efeito desse processo. (MARTELO, 2004, p.245).

Essa linha de evolução temática e estética encontrou prevalência na poesia da década de 90. O lirismo figurativo, embora não esteja presente na totalidade das produções artísticas do fim do século XX, sem dúvida, foi bastante significativo na poética últimos anos. A valorização da memória, a articulação do poema como experiência individual e emocional com o mundo exterior, não é, contudo, original. O que é novo nessa poética são os processos de reavaliação dos caminhos da poesia portuguesa. A figuratividade não é mais tão realista como no século XIX, a subjetividade, muito mais sóbria agora do que nos românticos e simbolistas fez com que a ânsia de inovação expressiva dos modernos aumentasse.

O lirismo desse período apresenta a síntese pós-moderna de fatores irreconciliáveis. Por um lado a valorização da tensão emocional, por outro lado é impossível negar a importância da tensão verbal. “A poesia se constrói também sobre a relação subjetividade e experiência – embora sem deixar de sugerir que este é efetivamente um efeito discursivo, uma espécie de jogo ficcional.” (MARTELO, 2004, p.248). Podendo aproximar-se de registros autobiográficos, os poetas lançam mão de monólogos dramáticos que ressaltam o momento da enunciação lírica, sem que a circunstância referida corresponda necessariamente ao contexto de produção do poema. Assim, os poetas constroem uma sinceridade como verossimilhança e nunca como verdade.

De acordo com Hayles (2009), é nesse contexto que a ciberpoesia aparece e tem maior produção, sobretudo com a criação da World Wide Web, no início da década de 90. As transformações na vida econômica, social e política que as tecnologias da informática e a Internet trouxeram à sociedade contemporânea não atingiram somente o cotidiano das pessoas. O fazer poético voltou-se cada vez mais com maiores interesses para a rede como possibilidade de criação artística. O computador foi, dessa maneira, utilizado como máquina de manipulação semiótica e mediadora entre o sujeito e o programa. Unir subjetividade e mídia computacional requer um esforço de compreensão estética quanto à harmonia dos elementos constituintes dessa poesia. Se por um lado, a mídia impressa já ocupa, no imaginário coletivo, o ideal de literatura; a mídia técnica passa a ocupar o ideal do entretenimento, utilidade e relação social.

A literatura eletrônica permite que se pense dela em uma continuidade dos textos impressos, verbais e visuais como no concretismo. É na junção do corpo com a máquina que melhor compreendemos os processos de produção artística dessa poesia, uma vez que ela é parte de um espaço midiático contemporâneo, com implicações significativas o suficiente

para intervir nas práticas literárias em maior evidência. Além disso, Hayles (2009) assevera que a aceitação do poeta, enquanto partícipe, somado à programação, fortalece ainda mais esse meio hipertextual, posto que reflete e registra os efeitos dessa mídia, tanto no âmbito psicológico quanto interpretativo. Assim,

[...] evoluindo em intercâmbio ativo com máquinas inteligentes, o ‘humano’ nem encerra o tecnológico, nem é encerrado por ele. Em vez disso, a agência humana opera em sistemas complexos nos quais atores não humanos desempenham papéis importantes. Nesses sistemas, a linguagem humana é interpenetrada por código de computador, operando em arquiteturas que fazem a mediação entre os significados humanos e o código binário que é a única linguagem que os computadores podem usar para operar. (HAYLES, 2009, p.139).

A tensão entre os significados pretendidos pelo poeta e pelos códigos executados pelo computador é um campo demasiado extenso para discussões, quer se agregue mais valor ao homem ou a máquina. Fatores como a interatividade e a intertextualidade contribuem para a complexidade dessa poesia. A seleção de textos preexistentes, de imagens, músicas, num campo referencial e semântico, organizado pelo autor, só encontra realização simbólica e realizável no contato e interação do leitor. É, pois, o leitor que, no momento da leitura, definirá a execução e constituição final do poema, ainda que o poeta selecione todos os elementos que venham a compor o poema. Ao ponto que, “a literatura pode ser compreendida como uma tecnologia semiótica feita para criar – ou, mais precisamente, ativar – malhas de retroalimentação que unam dinâmica e recursivamente sentimentos e raciocínio, corpo e mente.” (HAYLES, 2009, p. 141).

Embora a literatura impressa também faça isso, somente a ciberliteratura relaciona os modos de conhecimento humano com cognição de máquina e promove intermediações entre códigos computacionais e linguagem humana, subjetiva. Nessa relação, o computador transcende sua utilidade técnica, ao associar-se, vestir-se do estético. Na execução de um ciberpoema, a máquina torna-se um meio de desvelamento da situação contemporânea do homem: “unindo prática técnica e criação artística, a computação é revalorizada em uma performance que nos fala com toda a complexidade que nossas naturezas humanas exigem, incluindo a racionalidade da mente consciente, a resposta corporizada que une cognição e emoção” (HAYLES, 2009, p.160).

Mais importante que retomar a tradição do lúdico da década de 50 e transpor esse caráter à ciberpoesia, é necessário que a ciberpoesia seja analisada dentro do que ela se propõe ser. Dessa maneira, evita-se deter em questões como a autoria, muitas vezes parcial dos ciberpoemas, posto que o leitor e o programador, caso haja um, também participam do

texto final, e ainda questionar a validade estética dessas produções após a década de 60, ou mesmo pôr em xeque a originalidade dessas produções devido seu caráter intertextual. Assim compreendida, a computação tem um valor muito maior do que o usual, enquanto sistema combinatório de dados. Antes, ela se torna uma parceira no processo evolutivo estético, social e na consolidação da identidade do homem contemporâneo.

2.2 DAS VANGUARDAS AO HIPER-REALISMO: OS CAMINHOS DA PINTURA

Ao considerarmos nesse contexto as produções artísticas predominantemente plásticas, com enfoque na pintura, é perceptível crises sistemáticas na relação significado-significante. O modernismo e os vanguardistas intensificaram as discussões uma vez que, diferente da música, cujo suporte e dimensão sensível é de natureza acústica, ou da literatura, de expressão verbal; a pintura tem suas transcrições sobre um suporte aberto, ao constituir-se livremente. Essa linguagem, segundo Barilli (1994), tem por principal dimensão a visualidade e, por intermédio de todas as intervenções estéticas das obras de arte, alcançam não isoladamente apenas sensações visuais, mas sinestesticamente, motoras.

Em todo caso, a natureza predominantemente visual faz com que elementos plástico-cromáticos sejam insubstituíveis. O artista visual traça linhas e modela de uma maneira particular, sendo a pintura incapaz de estabelecer relações substitutivas, ou transpositivas, com outras formas de expressão, ao menos não tão diretamente como é o caso da literatura, que está aberta a traduções. A menos que se considere a reprodução e a intertextualidade como fatores cambiáveis dessa característica das artes visuais, ou mesmo as releituras. No entanto, obras intertextuais, releituras, são por si próprias materiais expressivos à parte, ainda que referenciais a determinadas telas ou imagens.

A liberdade da pintura, entretanto, não abre tanto espaço para arbitrariedade como comumente se tem pensado. Não dispor de elementos verbais, códigos determinísticos a priori, faz com que o pintor adote um estilo muito mais pessoal, embora tenda a seguir modelos já constituídos e técnicas bem desenvolvidas. Doutro modo, o pictórico seria inatingível por essa linguagem, todas as representações referenciais ao mundo concreto simplesmente não existiriam. Que resta considerar de tal liberdade expressiva? Barilli (1994) aponta que essa modalidade específica de arte obedece não somente os impulsos criadores dos artistas – desde o momento em que eles ansiaram por expressões mais autônomas – mas também a um conjunto de regras internas que reportam à forma com que a realidade é pensada, ao mundo da experiência física.

Para isso, existem sistemas gerais de apreensão parcelar da realidade. Quer se chamem estéticas, escolas, ou estilos, como em todo o campo artístico, essas dimensões representativas também pressionam a pintura a um estado de configuração relativamente estável. Contudo, é pela força da liberdade criadora que a tela em branco sempre exerceu nos artistas, que essas convenções estéticas são questionadas e mudadas por um que foi expresso em cada época, a seu próprio modo. Dessa forma, o âmbito do visual, mais do que nunca, impossibilita a verificação de um sistema simbólico único, mesmo que limitados a uma técnica ou restringidos por uma escolha temática e figurativa, sobre a qual os artistas se dispõem:

De fato, podemos dizer que estas formas simbólicas a que é indispensável recorrer no âmbito visual não são mais do que os diversos sistemas perspectivos gradualmente instituídos nas várias épocas históricas, destinadas a assegurar os critérios para obter imagens de alguma forma correspondentes à realidade externa. (BARILLI, 1994, p. 75).

Se por um lado, a valorização da técnica e o ideal de beleza renascentista estabilizou as produções do período; por outro, o maneirismo concorrente dessa estética abriria, sem contudo negar os avanços materiais da outra estética, caminhos para inovações num campo em expansão visível. A ilusão de movimentos, o perspectivismo, os efeitos de profundidade e volume iniciados pelos quatrocentistas e desenvolvidos pelos quinhentistas, definiram parâmetros de discursividade na pintura que se estendeu até o impressionismo e foram pontos importantes para os vanguardistas, por um desejo de aperfeiçoamento ou de ruptura desses. O abstracionismo moderno é senão a possibilidade de contestação e de ressignificação desses valores estéticos.

Por uma questão de perspectiva, as modalidades de referência à experiência do mundo correspondem a um fazer artístico não encerrado nos limites de sua historicidade, embora a sociedade, bem como o tempo vivenciado na produção da obra interfiram na expressividade, é somente de forma parcelar. Barilli (1994) declara haver aqui, mais uma vez, certa proximidade entre a pintura, a literatura e a música. Imbuída de significados alcançáveis por vias próprias, a pintura vale-se de uma correspondência muitas vezes figurativa e icônica, tal como a literatura o faz com a língua escrita, ou, a seu modo, a pintura como a música, acena para o não-figurativismo, e o que se percebe com relação ao significado é uma certa desvalorização.

O artista visual elabora sobre si e sua produção uma nuvem de plurivocidade, atendendo ou não ao nível de significados comuns a outras formas de produção intelectual. Seu interesse é o de manter a construir formas abertas que, por um caminho ou outro, evoquem circunstâncias de outras ordens de experiência, lidando com o heterogêneo e a

densidade expressiva. O impulso de mudança estética, nesse caso, está condicionado às mudanças tecnológicas e inovações científicas. Sendo assim, é fundamental que se pense na abertura das visualidades frente aos aparelhos de produção imagética que convivem com a pintura. Isto significa também que, “a pesquisa do novo, partilhada por arte e ciência não é um requisito que se coloca em absoluto; pelo contrário, ela deve respeitar as peculiaridades do estrato físico-material dos símbolos empregados” (BARILLI, 1994, p.78).

A representação, via pintura, da figura humana, pelo retratismo, por conta da Renascença e suas contribuições técnicas, não permaneceria da mesma forma com a invenção da fotografia e do cinema. Ambas as tecnologias são mais eficientes para representar o homem do que o caráter pictórico-realista de que a pintura lentamente incumbiu-se. Não obstante, a arte perde sua capacidade de representação do mundo físico-material e, com isso, tendências mais subjetivas e abstratas começam a aparecer para representar aquilo que a ciência não consegue capturar graficamente. É mais fácil, portanto, inovar no campo semântico dessa linguagem, e no nível estrutural os traçados gráficos e redações cromáticas, que dão ao pintor a possibilidade de intervenções contínuas e ilimitadas.

A tridimensionalidade ilusória supervalorizada pelos quinhentistas, e mantida por cerca de quatro séculos, cede lugar à dimensão simbólica da superfície. A organização espacial dos corpos não segue mais prescrições miméticas, mas códigos muito particulares, a exemplo de Cézanne, Seurat e Gauguin. O simbolismo, bem como na poesia, incidiu na pintura decisivamente. A ressubjetivação da qual as artes visuais se valeram no fim do século XIX e início do XX, afirma Barilli (1994), tendeu a uma fuga do mundo verificável ou certa valorização do mundo interior, desse modo, encontrou nesse período campo fértil para experiências de caráter formal e estilístico. Vale a ressalva de que o figurativismo e o abstracionismo não se excluem mutuamente, uma vez que “os estilos figurativos não podem deixar de ter uma parte de abstração, se o termo for tomado no sentido etimológico, que significa extrair, pôr em evidência, selecionar”. (BARILLI, 1994, p. 107).

Santaella (2003) assevera que anteriormente à fotografia, a pintura procurava figurar o visível e o invisível numa imagem mimética que visava fundir o sujeito ao mundo. Esse tipo de imagem funcionava como a síntese do homem com a própria imaginação. No entanto, ao expor o visível, a fotografia reproduz não mais por imitação, mas por captação, uma vez que as imagens tornam-se documentos, são traços, vestígios de luz. E, por ser um fragmento do real, essa imagem torna-se o testemunho do confronto entre o sujeito e o mundo. A proliferação das imagens decorrente da invenção da TV fez com que as práticas sociais

passassem a ser mediadas por visualidades, muito mais que um conjunto de imagens, mas a configuração de uma sociedade do espetáculo, como sugere Debord (1997). Nesse sentido,

[...] as imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu a si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 1997, p.13).

O que o autor quer dizer é que as sociedades modernas apresentam um acúmulo de espetáculos, ao ponto que todas as coisas vividas naturalmente passam a se tornar representações. Esse é o âmago do irrealismo das sociedades contemporâneas e também o instrumento de unificação, pois como parte da sociedade, a mediação das imagens, o espetáculo, une, tão somente pela ilusão, a linguagem oficial imagética e a construção de identidades pessoais, mesmo que paradoxalmente. Não é possível estabelecer oposições claras entre a atividade social e o espetáculo, enquanto o espetáculo inverte o real, esse é também um produto do real numa retroalimentação em que a realidade objetiva pode ser sentida em todos lados, mas somente por imagens que a ordene. Desta forma, “quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”. (DEBORD, 1997, p.18)

Em oposição ao excesso de imagens, a pintura voltará seu olhar para o próprio interior: a pintura pós-fotográfica simula por modelização variações de parâmetros de objetos ou situações, pois “o que essas imagens colocam em cena é o procedimento da visão”. (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 171). Trata-se de uma antecipação do mundo que objetiva fugir de representações já postas – o resultante dessa atribuição é uma imagem-experimento. Efetivamente, os vanguardistas tiveram progressivas rupturas da dependência da imagem, enquanto objeto do mundo e constituinte de uma significação social alienante. Nesse sentido, Santaella e Nöth (2008) esclarecem que o impressionismo é a primeira estética a negar o valor discursivo da imagem ao preocupar-se tão somente com a impressão colorista, constantemente mutável, da luz sobre os cenários representados.

Posteriormente, segundo Santaella e Nöth (2008), o neo-impressionismo, especialmente com Seurat, transformou a decomposição pictórica das cores impressionistas em um sistema teórico. Van Gogh, por sua vez, deslocou as cores das figuras materiais do mundo, elevando-as ao nível da expressão subjetiva. Gauguin representa, nesse processo, uma cisão muito mais profunda, tanto no poder da imagem, quanto na sua composição cromática e

estética, ao simplificar indefinidamente as formas dos objetos e delegá-los a uma função decorativa, em planos bem demarcados e não referenciais.

A revolução absoluta e o dinamismo futurista fizeram ressoar mais agudamente os projetos estéticos de três pintores que sintetizaram a desconstrução moderna, Mondrian, Kandinsky e Pollock. O expressionismo abstrato radicalizado até o limite por Pollock trouxe o intuitivo e o não-lógico às margens de uma estética renunciada por Kandinsky e consagrada por Mondrian que em vez de fazer referências a realidade concreta, buscou desreferenciá-la ao máximo da expressão cromática e pictórica. O abandono do símbolo, do ícone, o ideal de alcançar o grau mínimo de referência na pintura, fez de Mondrian um divisor de águas, a partir do qual a pintura não poderia mais ser a mesma. Esse percurso fez com que muitos se questionassem sobre o valor artístico da pintura e também sobre os novos rumos que tomaria depois de haver sido desconstruída radical e impietosamente! (SANTAELLA e NÖTH, 2008).

Baudrillard (2004) considera que a arte desapareceu por proliferação, associada à incapacidade de expressão, o excesso de imagens, a reprodutibilidade, para retomar Benjamim (1975). A xerox terminou por expandir a arte até a própria anulação. Com efeito, nesse cenário, a arte “desapareceu como pacto simbólico, pelo qual ela se distingue da pura e simples produção de valores estéticos, que conhecemos sob o nome de cultura: proliferação dos signos ao infinito, reciclagem das formas passadas e atuais.” (BAUDRILLARD, 2004, p.21). Assim, por trás do convulsivo movimento da arte contemporânea, há uma constante paradoxal, uma forte inércia que impossibilita o fazer artístico de superar-se, resta girar sobre si numa cadência cada vez mais rápida.

Nada mais se contradiz ou se questiona; tudo coexiste em uma harmonia indiferente, a neo-geometria, o novo expressionismo, o hiperrealismo contemporâneo; isso porque essas tendências não possuem caráter próprio, senão de simulação de estéticas passadas, e é pela indiferença que suscitam em nós que podemos suportá-las simultaneamente:

O mundo artístico oferece um aspecto estranho. É como se houvesse uma estase da arte e da inspiração. Como se aquilo que se desenvolveu magnificamente durante séculos se tivesse subitamente imobilizado, petrificado por sua própria imagem e riqueza. (BAUDRILLARD, 2004, p.22).

A mixagem das culturas, a liberação formal e estilística, produziu na nossa cultura uma estetização geral, numa assunção de todos os modelos de representação e mesmo anti-representação nas artes. Assim, tudo torna-se esteticizável, a maquinaria industrial, a insignificância do mundo, os ideários da anti-arte, tudo se transfigura no estético. Para Baudrillard (2004), é esse caráter que compõe o maior empreendimento da cultura ocidental,

pois assistimos ao materialismo mercantil fazer da publicidade uma organização semiológica da vida humana. Até mesmo o mais banal, obscuro, esteticiza-se, culturaliza-se, posto que tudo é dito, expressado, tudo transforma-se em signo de acordo com seu valor estético atribuído.

Contudo, Baudrillard (2004) afirma que continuamos a crer na arte contemporânea como um ritual de cariz metacognitivo, sem referência a julgamentos estéticos. E o fetichismo do mercado especulativo consagra esse ritual ultra-estético. Se os parâmetros de belo e feio se viram condenados a impossibilidade da apreciação e foram jogados na indiferença, é justamente por indiferença que o prazer estético é transformado no fascínio da multiplicação. Afinal, o belo e o feio, ao se desprenderem de suas coerções, de seus conceitos ideais, podem agora ser mais belo que o belo, mais feio que o feio numa busca de ressignificação de si mesmos via arte. O que explica as tendências da pintura atual em valorizar não exatamente a feiura, mas a feiura elevada a um grau máximo, bem como o belo e qualquer outro valor estético.

Efetivamente, “livre do real, você pode fazer algo mais real que o real: o hiper-real. Aliás, foi com o hiper-realismo e com a pop-arte que tudo começou, pela elevação da vida cotidiana à potência irônica do realismo fotográfico.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 25). Essa é uma tendência que engloba todas as artes e estilos, entrando no campo transtético da simulação. É o mesmo entusiasmo, mesmo frenesi, que a centrifugação das experiências estéticas promoveu no século XX, porém, agora em outro sentido, não mais expansivo, mas cumulativo, dentro de uma celeridade constante e desenfreada que, não podendo avançar, permanece no vácuo de sua força.

Ora, se a arte é uma forma de apreensão do real, essa realidade, pelas poéticas contemporâneas tendendo a hiper-realidade, em sua proposta, reposiciona o homem no mundo. Ao ponto que o conhecimento produzido não somente objetivo, tampouco apenas subjetivo, mas totalizante sugere uma empatia entre pintor e observador. Dentro da ambiência comum da arte, os dois sujeitos podem frente à pintura construir uma imagem de um mundo possível conectado às experiências de vida de cada um. A pintura hiper-realista move, assim, a realidade referencial para o campo do imaginário e, ao ser devolvido, enquanto obra de arte, para a fruição, entrega mais do que o verificável. “A relação sujeito/objeto surge a partir de então como a base em que se alicerça qualquer relação cognitiva.” (BARBOSA, 1995, p.178).

Nessa relação o sujeito, é compreendido como ser dotado de consciência e sensível ao que conhece ativamente. Por objeto, entende-se aquilo para o qual a cognição se orienta, o que é dado a conhecer. Entre eles se interpõem o método e a linguagem, sem os quais não há

cognição estética. Similarmente, “supomos não errar se dissermos que a demarcação destes dois elementos, sujeito (que conhece) e objeto (conhecido ou a conhecer), está na base da formação da ciência moderna.” (BARBOSA, 1995, p.178). Com efeito, ambos podem ser postos numa distância referente à problemática da objetividade se se pensa a ciência como ponto central na questão. Por outro lado, a arte oferece para o sujeito e o objeto um lugar de encontro comum, mediante o contato empático com o imaginário.

Diante disso, a pintura hiper-realista do século XXI afirma um mundo empírico preexistente à representação e com certa independência da posição do sujeito espectador. O mundo dos objetos já não se enquadra apenas nos limites do visível, mas estende-se para um campo acessível somente a imaginação do fruidor. Os detalhes, pequenos ou grandes, são apresentados com muita frequência fragmentados ou parciais sob uma valorização de superfícies iluminadas que melhor realcem o figurativismo técnico dessas produções, mostrando o mundo sem pretensões narrativas e com enfoques arbitrários, o que indica certa pluralidade de olhares e ressaltando o específico na apreensão de objetos particulares. “Modifica-se deste modo o papel constitutivo do espectador monocular e em vez de um realismo narrativo, em que todo objeto cumpre seu papel numa unidade temática, a representação passa para um naturalismo descritivo” (SCHOLLHALMMER, 2002, p. 28).

Essa estética desvela uma fragmentação e heterogeneidade crescente bem como a perda da coerência em outras formas artísticas como a literatura e a pintura não-figurativa. O sujeito, ao perder a consciência de sua corporalidade, uma vez que o tempo e espaço já lhes foram tirados pelo fluxo moderno contínuo, encontra no hiper-realismo uma tentativa de resgate de sua presença física. O real agora é representado e armazenado distante da memória cambiante que a sociedade contemporânea fundou. Assim, o fugaz, ainda que intangível, é recuperado pela pintura e não permite o seu desaparecimento.

O que se presume portanto, de acordo com Schollhalmmer (2002), é uma reivindicação do real nas artes e na literatura. Embora a pós-modernidade desconstrua a capacidade discursiva da realidade nas artes visuais - ao menos com principal referente causal e cultural, acentuados pela perda das referências universais e das utopias estéticas - a pintura tem assistido uma recuperação do real correspondente em primeira instância ao realismo histórico e logo pela valorização lírica do gesto mínimo. Todavia, a tensão entre enunciados e visibilidades no interior das artes visuais não é resolvida univocamente, se por um lado o hiper-realismo reconcilia-se com o mimético e pictórico nessa nova proposta de representação, ainda há tantas outras visualidades que se afastam dessa representatividade de caráter técnico e instrumental.

CAPÍTULO 3 – ANTERO DE ALDA E ALYSSA MONKS: PERCURSOS TRANSESTÉTICOS

A interatividade presente nas poéticas contemporâneas encontra, na cultura da convergência, artefatos e recursos tecnológico-midiáticos suficientes para se estabelecer como um aspecto fundamental do fazer artístico do século XXI. Todavia, essa interatividade limita-se a duas condições, sem as quais não seria tão relevante: a primeira é a capacidade de determinados objetos de incitarem a interação, seja por características composicionais ou estruturais, e a segunda resulta do interesse da sociedade em interagir por mídias e linguagens específicas.

Por interatividade, tal como assinala Mônica Tavares, ao se reportar a Jean- Louis Weissberg, é compreendida aqui como a capacidade de simulação do outro, acrescentando de si referências e reapresentações. (TAVARES, 2001). Essa mobilização simbólica e empática de si em direção ao outro e seus reveses constrói não somente os significados das obras de arte, mas bem também a sua materialidade e realização enquanto objeto.

Todavia, a interatividade não é um processo recente, tampouco inovador no campo das artes. Mas é na internet que ela ganha espaços cada vez maiores, sobretudo com a poesia, as tecnologias digitais possibilitam participações dos leitores, a cibercultura faz com que o receptor seja também um emissor, ao ponto que nesse ambiente, fugir de tal interação com as máquinas não é mais possível.

Se o leitor passa a desempenhar papel significativo na construção das obras de arte, óbvio está que a arte no contexto cibercultural apresentará novos conceitos de autoria e redefinirá as identidades dos autores, bem como de seus fruidores. A partir do momento em que o espectador interage com a obra, ela se transforma e também transforma o leitor acrescentando dele uma contribuição que para sua própria formação.

Como já discutido, os processos de ruptura que começaram entre as linguagens artísticas desde o simbolismo e promovidas pelas tecnologias de comunicação, estenderam-se para as mídias digitais até estabelecer uma relação entre homem e arte mediada pela máquina. É necessário esclarecer que o computador não possui qualquer peculiaridade sígnica que o destaque dos demais discursos estéticos; limita-se apenas a manipulação segundo padrões previamente inseridos na sua programação, e claro, interage sinais de todas as artes como: Linha, cor, palavra, som, imagem. Assim,

[...] enquanto elaborador de signos e dotado de maior ou menor autonomia consoante o programa nele introduzido, onde o computador parece vir causar maior perturbação nas ideias estabelecidas é no próprio conceito de “arte”. A simples interposição de um mecanismo “cibernético”, isto é, dotado de relativa liberdade maquínica entre emissor e receptor, vai alterar radicalmente a relação criativa e comunicativa entre eles instaurada. Ponto de haver ainda quem pretenda absurdamente negar à arte computacional, por esse facto, o estatuto estético. (BARBOSA, 2002, p.36).

Segundo o crítico português, cabe ao artista a concepção da obra e ao computador sua execução. Barbosa assevera que a liberdade maquínica muitas vezes dá a sensação de que a obra escapa do artista enquanto criador. Assim, tende-se a pensar que a origem da obra está muito mais na programação do que efetivamente no artista que a programou. Nesse sentido, novos conceitos de artes precisam ser elaborados, no entanto, se por um lado a máquina constrói aleatoriamente, por outro, é preciso ratificar o surgimento de um artista programador que trabalha em uma simbiose íntima com o computador, ainda que isso revele uma cisão profunda entre concepção e execução.

Nesse enfoque, adotamos como hiperônimo o termo Literatura Gerada por Computador (LGC) como procedimento de criação artística literária que engloba um processo criativo novo, nascido com a informática. Aqui, o texto virtual é um texto em potência que, via computador, é capaz de dar execução a uma multiplicidade infinita de outros textos e, em decorrência disso, também de sentidos: “o texto virtual é assim uma estrutura literária associada a um motor informático que a põe a funcionar. E o autor institui-se, por conseguinte em ‘meta autor’”. (BARBOSA, 2002, p.3, /aspas do autor/).

É assim que, explicita, ainda, o autor:

O circuito literário tradicional surge então aqui radicalmente alterado nos seus múltiplos componentes: na relação autor/texto, na relação texto/leitor, na relação autor/leitor, e na própria noção de texto. Entramos no domínio do texto concebido como pura ‘máquina verbal’: ou do texto como estrutura geradora de sentidos. [...] Em qualquer dos casos o computador funciona, seja como um amplificador de complexidade, seja como um atualizador das capacidades textuais: quer dizer, sempre como uma prótese mental prolongando o autor numa forma simbiótica. (BARBOSA, 2002, p.3).

Entretanto, aquilo que pelo autor pode surgir como texto virtual, para o leitor pode ser um texto de leitura comum, pois essa dinâmica do texto computadorizado faz com que a produção esteja sempre em processo de constituição de significados. A interatividade, portanto, intervém de forma simbiótica no momento da recepção do texto, alterando funções tradicionais entre autor e leitor, bem como dados perceptivos da obra em questão. Entramos num processo de escriteira que delinea o novo papel o leitor: o de partícipe na autoria dessas produções.

É a partir dessas discussões que a obra poética de Antero de Alda é contemplada nesse trabalho. Antero formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e se tornou Mestre em Tecnologias Educativas pela Universidade do Minho. Desde o final da década de 1980, destacou-se no cenário artístico português por suas produções fotográficas e poéticas, disponibilizadas em sua página na Internet (<http://anterodealda.com/>) e em seu blog (<http://www.anterodealda.com/blog/blog.htm>), intitulado “Câmara Antiga”.

Integrou, na década de 1980, a geração da poesia visual portuguesa e, desde 2005, passou a dedicar-se também à poesia eletrônica. Além disso, atualiza seus blogs, que se propõem a algumas reflexões e imagens do mundo contemporâneo, mais especificamente o europeu. O autor é, assim, um dos agentes de uma produção artística engajada, que se mostra atento aos movimentos e processos interacionais desencadeados pelas redes de compartilhamento on-line e tudo o que delas decorre.



Figura 1 - Página de abertura do blog de Antero de Alda

Quanto à construção de suas imagens poéticas, o artista mostra-se muito experimental, ao mesclar linguagens verbais e não verbais e empregar, em sua produção poética, variados recursos oferecidos pelas novas Tecnologias Digitais da Informação e da Comunicação

(TDIC), a exemplo de aplicativos como o Flash e o Javascript, a fim de produzir um volume diversificado de poesia cinética, videopoesia, flashpoemas, scriptpoemas, álbuns de fotografias, poemas interativos, entre outros. Publicar on-line com recursos multimidiáticos não se trata somente de uma questão técnica, uma vez que tal postura acusa uma percepção aberta sobre os conceitos filosóficos e éticos implicados no processo de criação e disseminação da obra literária, tais como: autoria e direitos autorais, relação autor-leitor, circulação da obra e a própria obra de arte e sua reprodutibilidade técnica.

Antero demonstra seu engajamento social e político ao retratar diversas realidades sociais menos favorecidas em Portugal: é o caso dos idosos das aldeias do interior e seus cotidianos tradicionais, marcados pelo sofrimento, a solidão e a religiosidade, como na série de fotografias intitulada *Retratos e transfigurações*.

Expandindo suas fronteiras de denúncia, Alda se preocupa também em não deixar com que sejam esquecidas grandes tragédias do século XX, como as Grandes guerras e os conflitos que se sucederam após a década de 50. A fome e a guerra são temas recorrentes na poética do ciberpoeta ao expressar sua crítica política e social.

O autor, em sua série de Scriptpoemas, constrói num jogo metalinguístico 88 poemas interativos, em maior ou menor grau, usando a palavra POEMA. Cada um deles materializa frente a tela, pela programação em script, um jogo delicado de referências à capacidade poética de expressar o mundo concreto e suas características.

Desse modo, o poema elástico, composto unicamente pela palavra poema, estica-se na tela na direção em que o cursor seguir, o poema ao vento flutua, a sementeira de poemas por sua vez, planta palavras poema pelo movimento do cursor e a cima dele saem folhas da planta que virtualmente nasceu da interação.

Há, portanto, poemas que dentro de sua proposta somente realizam frente a tela a sua composição temática, outros, intertextuais e multimidiáticos, com o apoio de outras artes, pintura, música, fotografia, trechos da literatura natural compõem poemas engajados e críticos em questões prementes do homem moderno, como é o caso do poema puzzle, do poema em viagem, do poema suicida dentre vários. Os caminhos que a interatividade possibilita, levam o leitor a passear pela página livremente, por vezes distraído pelo lúdico de algumas composições, e por outras tocado pela crueza com que determinados temas são abordados.

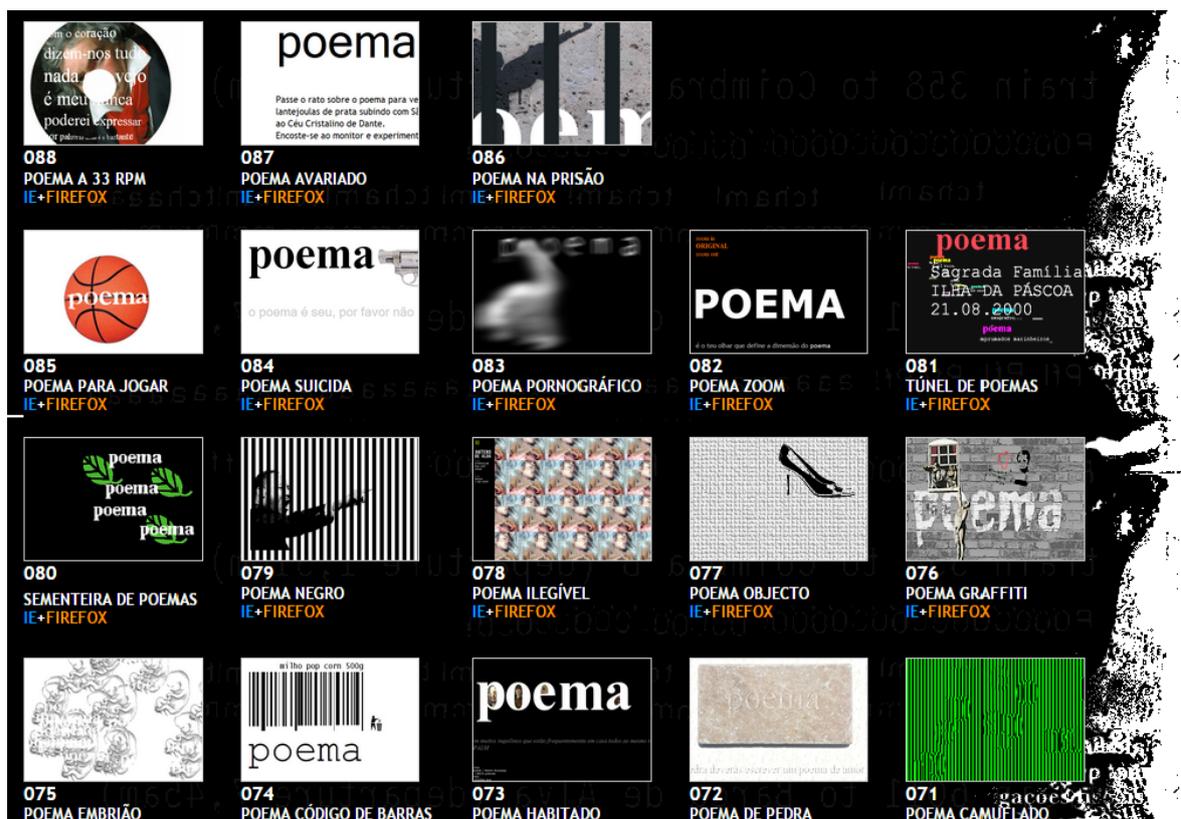


Figura 2 - Menu de Scriptpoemas disponíveis para interação

Por seu lado, Alyssa Monks, artista plástica norte-americana, que vive no Brookling e pinta desde criança, além de ter formação clássica em Nova York, Boston e em Florença, na Itália. A artista resgata os recursos estilísticos do hiper-realismo, em retratos impressionantes pela riqueza de detalhes e expressividade dos modelos, para revelar momentos íntimos do homem, geralmente sob uma superfície embaçada, aquosa. Essa liquidez aparente que ao mesmo tempo revela, encobre sugerindo além da qual o fruidor, apesar da hiper-realidade técnica da pintura, não pode ultrapassar, ficando a quem da nudez parcial e sugestiva que é revelada.

Utilizando-se de superfícies líquidas, como vidros embaçados e piscinas, a artista compõe cenários com figuras humanas em situações banais da vida cotidiana, ressaltando a riqueza estética do mais simples detalhe. As telas que, pelo realismo exacerbado, se assemelham a fotografias, estão expostos no site da artista: www.alyssamonks.com e tem exposições em museus dentro e fora dos Estados Unidos da América. A pintora, desta forma, utilizando-se da técnica hiper-realista, mostra a fragilidade humana em cenas comuns do cotidiano, como o banho, buscando um interstício entre a pintura representacional e o

abstracionismo, para o qual suas tendências estéticas têm se voltado em trabalhos mais recentes.

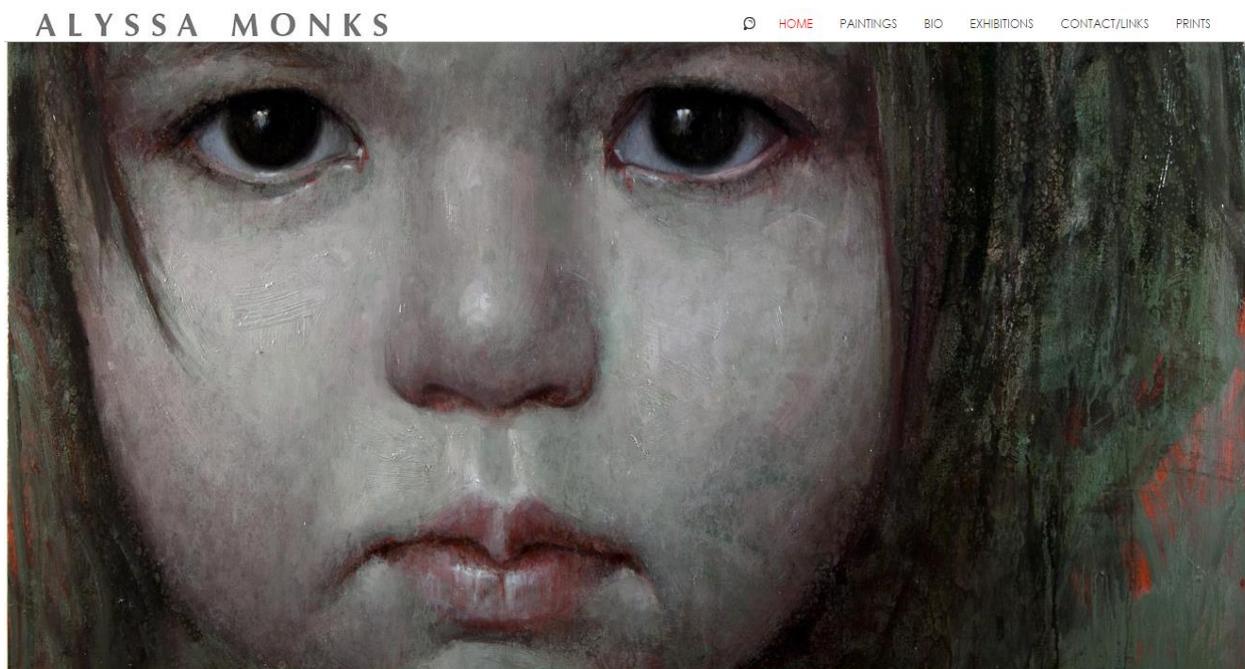


Figura 3 - Página de apresentação do site da pintora Alyssa Monks

Ambos os artistas, Antero e Alyssa, utilizam-se da web para veicular e popularizar suas produções. O poeta, no entanto, tem a realização de sua obra viabilizada pelo computador e pela interação com o leitor. Por outro lado, Alyssa Monks, por meio da fotografia em alta resolução, reproduz e expõe seus quadros. Nesse sentido, a internet é o meio pelo qual as conexões com a experiência artística se desenvolvem mais que como conversão dessas obras a determinada mídia, mas como um meio totalizador que aproxima os expectadores – participativos, no caso de Alda – de uma construção da subjetivação da realidade por meio da poesia e da pintura.

3.1 PERCURSOS DE UMA POESIA NA MODERNIDADE LÍQUIDA

As transformações que a modernidade causou não estão livres de desgastes, de sofrimentos, os ritmos de tempo picados, torrentes de informações. Em meio a tudo isso uma insegurança quanto ao futuro individual, os receios quanto à preservação ambiental, confrontando éticas e valores, fazem com que o humano resista mal a isso.

Quanto às angústias do nosso tempo, Bauman (1998), traz reflexões que são fundantes para esse trabalho. O autor considera que a ordem exerce um papel purificador, assumindo um

caráter também higienizador. Deve-se separar aquilo que é limpo do que está sujo, não importando o quê e nem onde. Há, todavia um paradoxo, quando o homem percebe-se sujo, dever-se-ia eliminar a parte de si que não corresponde ao ideal de pureza da ordem? Nesse ponto o autor assevera que:

nada predispõe “naturalmente” os seres humanos a procurar preservar a beleza, conservar-se limpo e observar a rotina chamada ordem. (...) Os seres humanos precisam ser obrigados a respeitar e apreciar a harmonia, a limpeza e a ordem. Sua liberdade de agir sobre seus próprios impulsos deve ser preparada. A coerção é dolorosa: a defesa contra o sofrimento gera seus próprios sofrimentos (BAUMAN, 1998, p.8).

De um lado o ser natural, também por isso social, de outro um modelo de vida, uma ideologia, uma coerção que o obriga a se adequar. O homem deve pensar então em qual polo dessa relação estar, sujeito a limpeza, descarte, ou estar limpo seguindo uma ordem cada vez mais exigente, que o força a se limpar cada vez mais. A metáfora feita pelo autor revela muito mais que certo desconforto e subversão dos valores modernos. O sujo é todo aquele que por incontáveis motivos, não acompanham a aceleração contínua do progresso. Seja por não se identificarem com as inovações, seja por não possuírem meios de acompanhá-la, fatores sociais, econômicos e até mesmo a faixa etária.

Tudo tem seu lugar certo, predeterminado, onde qualquer peça deve ser realocada, do contrário, o destino desse objeto é certamente o descarte. Aquilo que não tem lugar, que não entra em nenhuma possibilidade de uso, que não ocupa um fragmento de ordem preparado pelo homem, tais coisas também devem ser caçadas. O mundo é pequeno demais para comportá-las, pois o mundo é de quem instituiu a pureza o parâmetro de existência.

O mal-estar da modernidade provinha, do desejo de felicidade limitado a uma liberdade restringida e pequena para conseguir concretizar esse desejo. O Estado detentor dos meios políticos, as indústrias detentoras dos meios econômicos e os homens já não tinham mais poder e dinheiro para sustentar a si e seus projetos, isso resumia a segurança de vida daquele tempo. Contudo, uma inversão vem acenando de alguns anos mais tarde. A segurança não está mais em uma liberdade pequena como diz Bauman (1998), mas na procura de prazer, que gera uma segurança individual, também por isso pequena, de onde provêm os males da contemporaneidade.

Diante desses conflitos, “a tentação de interromper o movimento, de conduzir a perpétua mudança a uma pausa, de instalar uma ordem segura contra todos os desafios futuros, torna-se esmagadora e irresistível” (BAUMAN, 1998, p.21). No mundo moderno instável, em notória mutação, constante apenas na hostilidade ao não adequado, a angústia, o

medo do estranho impregnou o cotidiano e mesmo os fragmentos e ranhuras da vida humana. Qualquer iniciativa para reverter esse quadro, ainda que nula, deve partir do reconhecimento desse fato, não de sua negação.

Assim, as relações interpessoais se liquefizeram, as estruturas políticas, sistemas econômicos transforam-se, parece que “o digital, fluido, em constante mutação, seja desprovido de qualquer essência estável. Mas justamente, a velocidade de transformação é em si mesma uma constante - paradoxal – da cibercultura” (LÉVY, 1999, p.28). Tão logo é uma constante na nossa contemporaneidade, paradoxal e também por isso ambivalente, o que Bauman (2001) define com o uso de uma metáfora “modernidade líquida”.

a sociedade que entra no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX; o máximo que se pode dizer é que ela é moderna de um modo diferente. O que a faz tão moderna como era mais ou menos há um século é o que distingue a modernidade de todas as outras formas históricas de convívio humano: a compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta modernização; a opressiva e inerradicável, insaciável sede de destruição criativa (ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de “limpar o lugar” em nome de um “novo e aperfeiçoado” projeto; de “desmantelar”, “cortar”, “defasar”, “reunir” ou “reduzir”, tudo isso em nome da maior capacidade de fazer o mesmo no futuro – em nome da produtividade ou da competitividade). (BAUMAN, 2011, p. 36).

Relacionando a cibercultura e a modernidade liquefeita, deve-se pensar que o ideal moderno de racionalização, de desenvolvimento econômico, transformação da natureza pelo homem e a fixação pela ordem, da mesma forma foi fragmentado e diluído. Tornou-se inerente ao ser social, para Bauman (2007), esse ideal tornou-se tão fluido que agora corre em cada indivíduo. O consumismo incentiva a produção do novo, e a possibilidade do novo gera o consumismo. Nessa relação o homem se vê imerso em um sistema não só econômico e político, mas que parece ser o único modo de vida possível. Nessa perspectiva a angústia de nossos tempos deriva muito mais do excesso do que da falta. O moderno consiste assim em ter inúmeras possibilidades e a difícil escolha de ser quem quiser ser.

Herdeira da poesia visual, a ciberpoesia produz textos que interagem imagens, sons, e movimentos e as palavras, ou parte delas, e desempenham papel dominante ou não, nas dimensões gráficas e simbólicas dessas produções. Textos desse tipo, dependentes do desenvolvimento tecnológico das mídias eletrônicas, são inteiramente intermediários e com a característica peculiar de poderem ser transmitidos instantaneamente em qualquer parte do globo. A intermedia dessa literatura requer considerações também intermediárias em suas análises, mesmo estabelecendo interesses focais de compreensão da obra, sua conexão com outros tipos de poesia como a poesia visual exige certa comparação entre as diferentes mídias.

Segundo Clüver (2008), um texto intermídia combina linguagens, suportes e também textos separáveis e separadamente coerentes, de forma que na sua composição final eles se tornem inseparáveis. O multimodalidade desses textos representado pelo código binário sustenta uma mídia que contém todas as outras mídias em si mesma e tem no armazenamento de dados as condições para seu desempenho. Nessas condições a ciberpoesia aproxima-se cada vez mais da comunicação cotidiana do homem com a máquina que nos integra e passa a condicionar nossa identidade ante a sociedade que nos cerca.

A virtualidade conecta a ação humana a intenção e a linguagem com o código computacional. Hayles (2009) afirma que “quando corpo e máquina interagem, dinâmicas de mediação entre eles dão origem a fenômenos cruciais para entender os efeitos da literatura eletrônica” (p.139). Esses fenômenos implicam numa relação dialética em que se por um lado a rede e a computação transforma a literatura, por sua vez, a LGC dá novo valor à prática computacional. Assim,

evoluindo em intercâmbio ativo com máquinas inteligentes, o humano nem encerra o tecnológico, nem é encerrado por ele. Em vez disso, a agência humana opera em sistemas complexos nos quais atores não humanos desempenham papéis importantes. Nesses sistemas, a linguagem humana é interpenetrada por código de computador, operando em arquiteturas que fazem a mediação entre os significados humanos e o código binário que é a única linguagem que os computadores podem operar. (HAYLES, 2009, 139).

As transformações de práticas literárias, concomitantes ao desenvolvimento da ciberliteratura, advém dessas alterações recíprocas que o texto intermediário ocasiona. Além do cariz reflexivo e contestador dessas mídias sobre si mesmas, interrogando-se continuamente sobre seus efeitos e abrangência, a fim de se reformularem num processo que não se encerra, visto que as mídias eletrônicas se reorganizam indefinidamente. É nesse contexto que “os seres humanos projetam os computadores e os computadores reprojeta seres humanos em sistemas ligados entre si por malhas de retroalimentação e alimentação, com complexidades emergentes catalisadas por saltos entre diferentes substratos de mídia.” (HAYLES, 2009, p.65).

De acordo com Hayles (2009), a literatura eletrônica deve ser vista como uma força cultural que ajuda a construir a subjetividade de uma época em que a rede catalisa as mudanças, culturais, políticas e econômicas numa velocidade nunca vista anteriormente. Não obstante, a literatura eletrônica, tal como a impressa, possui a capacidade de ajudar a pensar as práticas sociais e suas implicações no tempo e contexto de que participam.

Sendo assim, a LGC é tanto uma reflexão quanto representação de novas subjetividades que nascem e acompanham o desenvolvimento tecnológico, bem como valores estéticos herdados da poesia moderna; portanto, caracteriza uma cognição distribuída pela rede e que envolve atores humanos e não humanos, ao ponto que “perceber essa possibilidade ampliada exige que compreendamos a literatura eletrônica não apenas como uma prática artística (embora seja óbvio que é), mas como um espaço para as negociações entre grupos diversos e tipos diferentes de conhecimentos.” (HAYLES, 2009, p. 49).

Compreender o autor e o leitor diante desse contexto implica entender que o texto é constitutivo do homem e resultado de suas práticas sociais e históricas. Ambos os sujeitos não estabelecem uma relação de diálogo apenas, ao menos não no plano material da linguagem, mas num ponto de confluência de suas subjetividades que a linguagem cria e potencializa no momento da leitura. Dessa maneira, Silva e Costa sintetizam essa relação ao dizer que,

[...] certamente as novas performances da linguagem no processo discursivo em rede – instauradas e gradativamente diversificadas desde o final do século XX – acabaram por subverter as fronteiras existentes entre seus interlocutores, o que, conseqüentemente, afeta as produções poéticas contemporâneas. Num processo de intensificação dessas novas experiências de leitura, a sociedade atual tem sido marcada por fluxos informacionais que tornam a comunicação fluida e constante, alterando comportamentos. (SILVA e COSTA, 2012, p.35).

Desta forma, on-line a obra se expande e liquefaz, foge do controle de seu criador, tanto no nível do signo, quanto do significado, assim como leituras e interpretações imprevisíveis – situação mais comum na Internet que em suportes bidimensionais como o papel, que apresenta limitações físicas e econômicas. Ainda quanto ao suporte e à forma do texto de Alda, é imprescindível referenciar o caráter instantâneo e imediato das obras na tela, assim como a movimentação, a formação e a diluição de textos, imagens e sons. O leitor vivencia uma experiência de contemplação e de imersão simultaneamente, muitas vezes tendo a sensação de texto etéreo, que foge de seu controle e de sua visão (mesmo com a interatividade).

A imagem que se segue é uma releitura em flashpoema de alguns versos de Miguel Torga, realizada por Antero. O poema foi mantido como apresentação do site pessoal do autor por determinado tempo e parece resumir muito da proposta do autor: poesia como limiar entre um centro de significação transcendente e outro imanente, ambos se complementando e se contrapondo, como oração e feitiço.



Figura 4. Imagem do poema zoom

Tal relação prolonga-se no cotidiano, “ao deitar ao levantar”, em momentos alegres ou não. Ao mesmo tempo, Antero parece apresentar a ciberpoesia como algo novo e estranho, e assegura: “é um poema”, pede ainda, “ouve:”, sobretudo “não tenhas medo”. O leitor poderá usar o poema conforme suas crenças, valores, objetivos, afinal, “mal não te faz pode acontecer que dê paz”.

O poema revela-se com a interação do cursor, que ao ser passado sobre os versos expandem-se em direção ao leitor. A poesia então não é mais estática, limitada ao suporte. Aproxima-se de quem a consome e entra em contato com ele, em outras cores e tamanhos, tudo acompanhado com uma suave música de fundo:

Alda evidencia a relação de coautoria de suas produções, utilizando outros autores para compor sua obra, como poetas, pintores, filósofos e políticos, relendo frases, imagens, e até mesmo outros poemas completos. Não obstante, compartilha com o leitor esse ethos de autor, graças à interatividade e os recursos multimidiáticos. Bem como os programas dos quais se serve para produzir sua poesia.

A ciberpoesia aqui revela seu caráter de efemeridade no tempo, de anulação do espaço e dos suportes físicos. As alterações no processo de construção de sentidos, sobretudo nos papéis dos sujeitos envolvidos nele. Até mesmo o gênero é identificado com relativa estabilidade, pois sabemos se tratar de poemas tanto mais pela intencionalidade estética e

artística do autor do que por outros fatores, além de estarem inseridos em uma série de scriptpoemas metalinguísticos em que a base de criação poética é a própria palavra Poema.

Assim, a LGC se adapta a uma nova concepção, universalizante e totalizante, de expressão e significação, e o mundo marcado pelo individualismo e pelo consumismo se revela na poética de Antero de Alda. Pensar a modernidade é pensar a fragmentação, a contemporaneidade, o individualismo.

A literatura expressará esses aspectos do seu contexto de produção. Assim, a interatividade, a multimidiaticidade, mostram-se como opções de consumo, que tendem a se renovar e oferecer cada vez mais possibilidades para que se tornem mais atrativas e possam assim, atender a necessidade do leitor. Por isso mesmo este se torna um “escritor”, tanto pela programação do poema, quanto pela insatisfação do que é estático, do que não se desdobra e não se mostra multifuncional, e polissêmico, como ele mesmo se tornou.

Essa poética é fruto das relações sociais permeadas por uma cultura que tende a dissolver as barreiras e liquefazer o tempo e espaço. Enquanto um se torna escasso e extremamente fragmentado, podendo ser contado em cliques e em bits por segundo, o outro se expandiu até romper todas as fronteiras geográficas e culturais. O que é perceptível ao longo da obra de Antero de Alda é uma poética fluida, que eleva a poesia a um nível de materialização e virtualização simultâneos, quebrando as fronteiras e referências de formato e suporte do poema. Observemos o *Poema à lupa* na imagem a seguir:

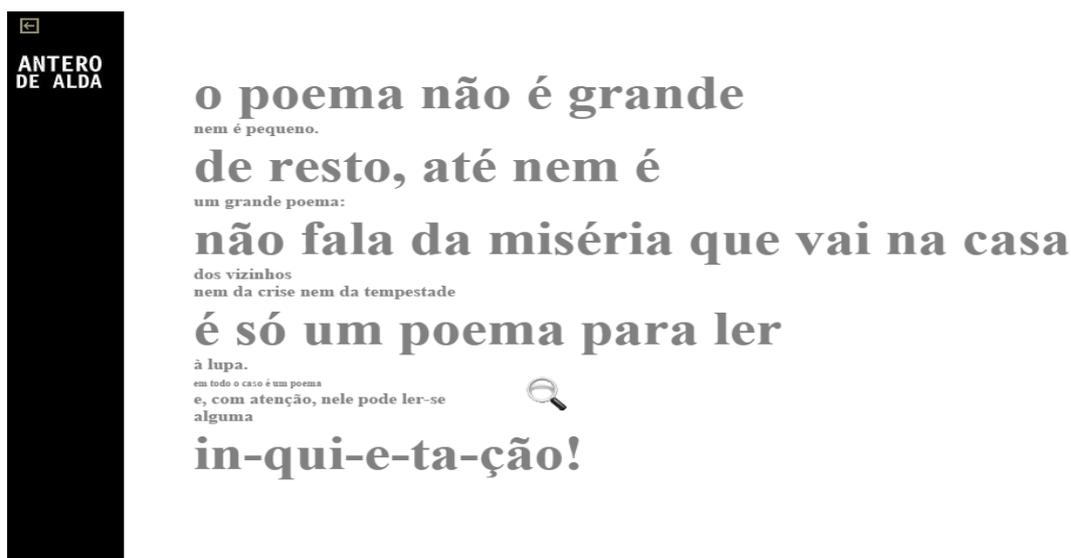


Figura 5 - Poema à lupa após uma primeira interação

O *Poema à lupa* é extremamente interativo, pois todos os versos estão em uma primeira imagem, reduzidos a uma fonte pela qual a leitura se torna bastante difícil. O poeta ainda

coloca uma música suave no fundo. Antero transforma o cursor em uma lupa com a qual o leitor pode enxergar melhor o poema. A forma de execução do poema é de inteira autonomia do leitor. Ao passar o cursor linha a linha, pode-se ler linearmente todos os versos. No entanto, ao passar o cursor rapidamente pelo poema alguns versos são destacados, como exposto na figura 8. Assim é possível construir sempre um poema novo a cada interação, pois as possibilidades de leitura são várias e a construção de sentidos dá-se consoante a escolha do leitor. Antero compõe um poema para ser lido à lupa, como o próprio verso descreve, e faz mais que isso. Se por um lado o leitor manipula o cursor, o poeta transforma o próprio leitor na lente de aumento pela qual o poema deve ser enxergado. A interatividade do poema faz com que os versos sejam realçados arbitrariamente ou não. Na Figura 8, o poema foi construído intencionalmente da seguinte maneira:

o poema não é grande
de resto, até nem é
não fala da miséria que vai na casa
é só um poema para ler
in-qui-e-ta-ção!

(ALDA, scriptpoema 68, online).

Tal como o poema foi construído, pode-se perceber uma reflexão sobre o papel da poesia numa negação de si mesma enquanto forma de expressão da realidade. A linguagem poética, portanto, será desprovida de qualquer engajamento. No entanto, a poesia pode suscitar sentimentos diversos que causam inquietação. Antero sugere previamente determinadas reflexões ao compor os versos, mas é o leitor quem definirá a estrutura composicional a ser lida. Vejamos o mesmo poema com outra interação: reflexões ao compor os versos, mas é o leitor quem definirá a estrutura composicional a ser lida. Vejamos o mesmo poema com outra interação. Dessa vez o poema, sob uma nova perspectiva, explora questões estruturais e simbólicas. O tamanho a que o autor se refere não se limita somente ao número de versos, sua forma, mas também ressalta sua relevância enquanto gênero literário que não é pequena e com atenção pode-se extrair dele diversos significados. Alda possibilita nesse poema diversas construções, todavia com alguma restrição, a lupa não pode aumentar dois versos seguidos um do outro, ao realçar um, o posterior e anterior a esse permanecem em fonte reduzida. A liberdade que o scriptpoema traz não é tão liberal assim, obedece, portanto, as regras composicionais que o autor impõe, o que caracteriza ainda mais esse gênero como literário.

O poema do movimento giratório consiste numa apresentação das letras da palavra poema e uma árvore que giram com maior ou menor velocidade conforme o cursor interage

com as letras. Além disso há uma imagem de uma musicista que passa constantemente da direita para a esquerda ao som de um concerto para violino de Philip Glass e Amy Dickson para ajudar a compor a ambiência acelerada do giro. Os versos no canto inferior esquerdo de autoria de Alda trazem em si a representação de todo o conjunto do poema. Ao abordar a rotina e o movimento circular com que o homem contemporâneo vive seus dias Antero tece uma crítica a velocidade do ritmo moderno. Para o autor é uma tragédia que o homem passe sempre pelas mesmas coisas em todos os dias, até que os dias se acabem e a vida não tenha sido mais do que um grande movimento giratório em torno de um eixo apenas.

Ao girar a vida, o poema, a árvore e a musicista, Alda consegue compor metaforicamente o ritmo do mundo moderno e suas angústias suprimidas pela rapidez com que as atividades humanas são desenvolvidas. Mesmo o consumo sugerido pelo saco plástico é devorado pelo tempo e pelo descarte, apodrecendo o homem e sendo apodrecido concomitantemente. A crítica que Antero faz, a tragédia que vislumbra, não é apenas de ordem econômica, mas também de ordem relacional, social e emocional. A arte, representada metonimicamente pela música e que melhor se percebe pelo acompanhamento de fundo, sugere que também a beleza e os prazeres ficam marginalizados pelo cotidiano cada vez mais intransigente e veloz. Alda se mostra resistente a esse modo de vida e se coloca numa posição de observador e crítico desses processos, expondo por meio de seu poema e propondo uma reflexão a respeito de quais valores o homem deve priorizar para não fazer de sua própria vida uma tragédia.

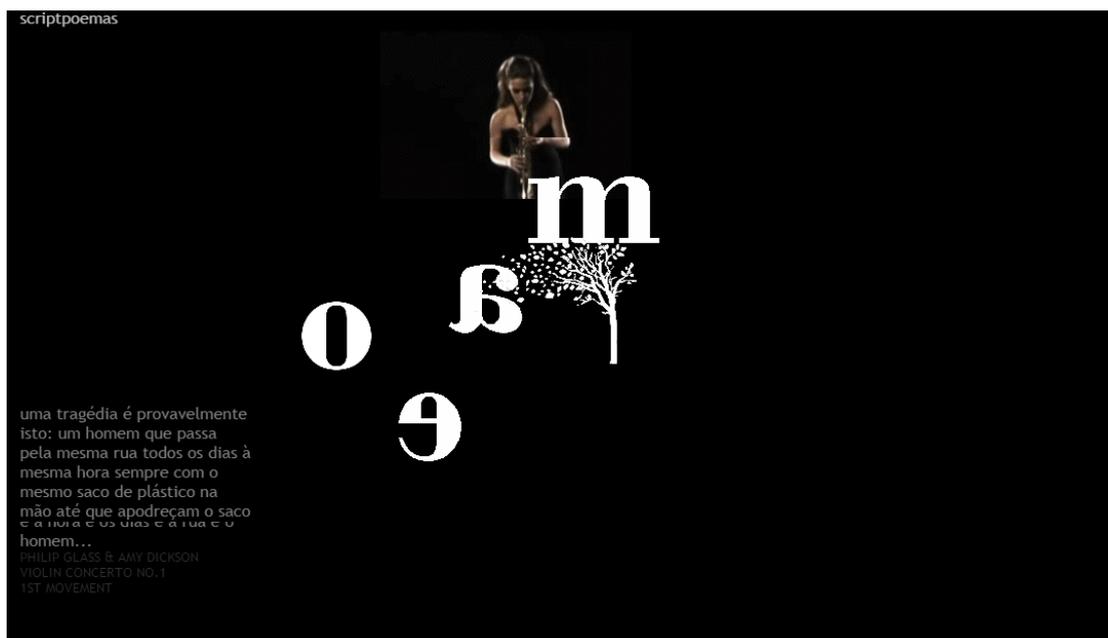


Figura 6. Imagem do Poema do movimento giratório

Já no poema nas nuvens, o poeta ressalta uma particularidade da contemporaneidade que é a leveza e a liquidez das relações sociais. Ao fundo imagens de nuvens e as palavras poema que fogem da interação do cursor em movimento centrífugo, exceto quando o cursor atinge o centro então as palavras se direcionam todas para o centro em movimento centrípeto. Alda consegue assim apreender o caráter intangível da vida moderna, os versos no canto inferior esquerdo sugerem que a vida está sempre aberta a possibilidades constituindo um eterno vir a ser.



Figura 7. Imagem do Poema nas nuvens

Ambos os poemas, retratam o mesmo caráter líquido da vida social, todavia em sentidos complementares, se por um lado o poema de movimento giratório retrata a vida acelerada e obsessiva da modernidade, o poema nas nuvens retrata as possibilidades sem conta das atividades humanas e o desejo que elas proporcionam, mesmo que não sejam concretizadas. O primeiro poema é o início dessas reflexões das quais o poema nas nuvens constitui seu fechamento e conclusão.

Assim, o que se percebe da ciberpoesia, analisada em Alda, é que gradativamente perdeu-se as referências de elementos que pudessem ser percebidos como sólidos e fixos nos processos sociais. Barbosa (1998) assevera que essas são reflexões estéticas de uma poesia que se desprende do figurativo e do descritivo, para alcançar uma realidade abstrata, lírica e intimista, tornando-se cada vez mais intertextual num processo de ressignificação do signo, do texto e da linguagem.

Nesse sentido, a poética contemporânea encontra-se em um constante processo de bricolagem, convergindo linguagens e inter cruzando textos. Esses aspectos se intensificam, quando a internet é inserida. A interatividade do texto faz com que a relação autor-leitor estenda-se até a indistinção, onde o leitor torna-se participante da escrita no momento da leitura.

3.2 INTERFACES DA PINTURA: FILTRO METAFÓRICO

O percurso da pintura moderna que, em oposição ao retratismo, revisou a linguagem e transformou os suportes e temas de representação, resultou, segundo Santaella e Nöth (2008), na transição do paradigma fotográfico ao pós-fotográfico. A liberdade da realidade externa que a pintura conquistou com o advento da fotografia não parou de progredir em rupturas progressivas com a invenção do cinema e da televisão. Se por fotos o mundo concreto era capturado, pelos televisores e projeções cinematográficas, ele passou a ser mais do que capturado, representado, extrapolado. Por sua vez, a pintura enquanto arte visual não ficou imune a essas inovações.

A explosão de culturas de massa na década de 50, 60 e 70 fez surgir de maneira crescente uma hibridização de linguagens dentro das visualidades, especialmente nos efeitos pictóricos e fotográficos. Essa hibridização, no entanto, não se fez de forma natural e espontânea, mas de uma estética contestadora e criativa dos ícones de massa, sobretudo com a pop-art. Baudrillard (2004) discute essas transformações no ponto de vista da presença ao considerar que antes da televisão e do cinema estávamos acostumados ao teatro, e a proximidade da linguagem com o público, pois as peças quando bem recebidas pelos expectadores tinham sua aclamação imediata e espontânea o que configura outra relação com a arte representacional.

Segundo o mesmo raciocínio, a telefonia foi outra tecnologia que desencadeou uma desvalorização da presença e da interação pessoal e social. Essas transformações atingiram por contiguidade as tecnologias digitais em seu aspecto mais crítico a, sociabilidade, para Baudrillard (2004) o paradigma da sensibilidade mudou. Frente a televisão, por exemplo, não há espaço para manifestações de contentamento ou não, ao menos não imediatamente, posto que será sentida apenas na audiência e em caráter numérico, enquanto que o teatro possui essa instantaneidade de cariz qualitativo.

As imagens da televisão ocorrem na indiferença total frente ao seu expectador, uma vez que a distância do palco, a transposição do corpo, leva a uma condição: “nada do que se

inscreve nas telas é feito para ser decifrado em profundidade, mas sim para ser explorado instantaneamente, numa ab-reação imediata ao sentido, num curto-circuito dos polos da representação”. (BAUDRILLARD, 2004, p.62).

A leitura da tela, dos outdoors, nas mídias cada vez mais agressivas em sua visualidade e cinética no ambiente urbano é muito diferente da contemplativa. Enquanto o olho passeia pelo palco, repara o figurino, as companhias que se tem ao lado, o teto, a televisão mostra o mundo como cenário a observado e contemplado genericamente. Semelhantemente,

[...] a máquina fotográfica é um aparelho que altera toda a vontade, que apaga toda a intencionalidade e só deixa transparecer o puro reflexo de tirar fotos. O próprio olhar é apagado, já que substituído pela objetiva, que é cúmplice do objeto e, por isso, de uma reviravolta da visão. É essa involução do sujeito na caixa preta, a devolução de sua visão a, impessoal, da máquina que são mágicas. No espelho, é o sujeito que joga com seu imaginário. Na objetiva, e nas telas em geral, com a ajuda de todas as técnicas midiáticas e telemáticas é o objeto que se entrega “em força”.” (BAUDRILLARD, 2004, p. 64/ aspas do autor).

Dessa maneira, a pintura, apropriando-se dessa cultura, utiliza seus signos para representar o genérico, numa atitude conflituosa que caminha no interstício de tendências estéticas, de visualidades, e a crítica feita a elas. Se por um lado a tela apresenta cenas muito mais gerais, o que acaba por distanciar a experiência visual no modelo do teatro, por outro a distância estética do olhar, segundo Baudrillard (2004) é reduzida, uma vez a possibilidade de distração é menor, e a contemplação se dá de forma mais intensa e menos pensada.

Já não temos a distância do palco, também não temos a presença dos atores, não há convenção cênica, portanto não há possibilidade de interação, fecham-se aqui as portas do acaso, os atores, por consequência a arte representacional, se veem livres dos erros, tropeços no roteiro ou no cenário, no próprio figurino já não acontecem mais.

Essa mudança de posicionamento frente as artes visuais vão se fazer sentidas na pintura de modo muito peculiar, pois as vanguardas tenderão por rupturas da linguagem mostrar o que o real da televisão e o cinema não mostram. Mas o que essas tecnologias representam afinal? Para Baudrillard (2004), o cúmulo de suas representações é o corpo ausente, e o apogeu de suas conquistas é a intransponibilidade do corpo.

Portanto, em movimento contrário e em decorrência das culturas de massas, a pintura se oporá a ausência, mesmo que para isso ela tenha que ausentar a realidade como ponto de referência. Assim, o autor questiona:

Sou um homem, sou uma máquina? Já não há mais resposta para essa questão antropológica. É, portanto, de certa forma o fim da antropologia, sub-

repetidamente confiscada pelas máquinas e pelas tecnologias mais recentes. Incerteza nascida do aperfeiçoamento das redes maquinicas. Assim como a incerteza sexual (sou um homem, sou uma mulher, como a anda a diferença sexual?) nasceu da sofisticação das técnicas do inconsciente e das técnicas do corpo, assim como a incerteza científica quanto à situação do objeto nasceu com a sofisticação da análise nas microciências. (BAUDRILLARD, 2004, p.65).

Baudrillard (2004) refere-se ao presente estado de fetiche da imagem como promiscuidade das imagens. E nessa histerese que rodeia o homem frente a representação de si mesmo por imagens, espelhos, por telas pode se pensar, segundo o autor, numa pornografia das imagens. Esse termo não configura uma relação temática e não está carregado de valores morais, mas desvela o caráter compulsivo de uma cultura que deixou de centrar-se na escrita para pautar-se na visualidade.

Não obstante, é crescente o número de trabalhos que miram cada vez mais o o hiper-realismo numa tentativa de romper as barreiras que há entre o homem e suas representações mais comuns, é o exemplo da escultura de Mueck, da pintura de Philip Muñoz, Jason Graaf, Pedro Campos, mesmo o desenho de Diego Fazio, entre tantos outros artistas que tem se voltado para essa tendência contemporânea que retoma o figurativismo. É, portanto, contra a indistinção do sujeito que Alyssa Monks contrói suas alegorias e símbolos sempre figurativos, uma vez que o hiper-realismo da pintora recompõe o homem conferindo-lhe a materialidade e a presença que lhe foi tirada no decorrer dos séculos XIX e XX.



Figura 8. Tela After Morning

No entanto, embora os elementos composicionais dessa tela façam do ambiente um fator importante a ser considerado, Alyssa tem um número considerável de pinturas que, na

contracorrente desse realizar estético, desconsidera o ambiente. A pintora, a exemplo da pintura realista, aproxima-se do real concreto, mas em seu hiper-realismo, posta-se como observadora atenta do gesto único, focando imagens que melhor expressem as sensações do momento retratado



Figura 9. Tela Squeeze (MONKS, 2012)

Nessa tela, bem como em uma série de outras pinturas, Alyssa representa pessoas através de uma superfície, aquosa ou vítrea, muitas vezes com vapor ou mesmo em contato direto com a água. A artista mostra a intimidade de homens e mulheres em sua nudez parcial e sugestiva durante o banho. O ambiente em que a mulher representada está perde importância, uma vez que a relação empática com o fruidor da obra estabelece-se no ponto em que o banho, não referenciado a condições nem situações determinadas, pode representar o banho de qualquer pessoa.

Além disso o filtro metafórico que a artista escolhe serve também para distorcer a realidade apreendida. Enquanto o realismo exagerado consegue representar as imagens escolhidas pela pintora, é a interface, o vidro que se interpõe que confere as obras distâncias da realidade empírica. Dessa forma a artista consegue partir do mundo referencial e abstrair suas imagens ao ponto de diluí-las temática e metaforicamente em suas pinturas.

A diferença no estilo das obras de Alyssa é perceptível, ao acompanhar suas telas em cada ano, conforme a pintora organiza na sua página. O ano de 2009, foi um período de intensa produção hiper-realista, com a temática de fluidez e liquidez, que melhor caracteriza a produção da artista. No entanto, esse hiper-realismo técnico foi pouco a pouco diluindo-se na própria temática e composição cromática, até beirar os caminhos de um abstracionismo, com telas cada vez mais embaçadas e pinceladas mais fluidas. Mesmo os contornos não são mais tão bem definidos, embora Alyssa tenha mantido o filtro aquoso de suas produções.



Figura 10 - Grounded (MONKS, 2014)

Em *Grounded*, a artista entrelaça o corpo de um casal, não somente no plano figurativo, mas também no simbólico. Ambos os personagens estão fundidos um no outro, ao ponto que a escolha das cores e o efeito de vapor sobre o vidro começa a diluir os contornos periféricos da tela. Alyssa traça o percurso de uma pintura figurativa abstracionista e mescla em suas composições mais recentes as técnicas hiper-realistas que desenvolveu durante sua carreira com uma nova expressividade dentro de sua pintura que tende a diluição das imagens, enquanto signo no próprio tema como símbolo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade trouxe modificações incisivas em todas as áreas da atividade humana. As intensas transformações filosóficas que se iniciaram no século XVI e que se fazem sentidas até a contemporaneidade atingiram as artes contundentemente. O espírito moderno e conturbado do homem encontrou nas artes linguagem e meios de transgredir a própria realidade e complementá-la com o que nela faltava, mais que isso, pode fazer parte da sociedade numa postura contestadora e transformadora do mundo.

A evolução do capitalismo e a aceleração do ritmo de trabalho e de vivência das pessoas que se deu após a revolução industrial fez com que o mundo fosse transformado drasticamente. A poesia ganhou cada vez mais espaço na representação do cotidiano conturbado e a pintura transgrediu os limites de seu suporte e representação. Ambas as artes constituíram-se como arautos dessas transformações e críticas dos efeitos prejudiciais que os acompanharam.

As transformações tecnológicas vieram mudar também os valores estéticos e funções do fazer artístico. O cinema, a fotografia, a televisão, a internet, criaram verdadeiras crises de representação nas artes, diante das quais rupturas foram necessárias, e não foram poucas as cisões que o modernismo trouxe em seu impulso destruidor. Todavia essas tensões estão longe de terem desaparecido por completo, elas se liquifizeram, se expandiram ao máximo e se diluíram ao ponto de estar presentes em toda a sociedade.

Ao encerrar, embora provisoriamente, nossas considerações sobre o tema aqui abordado, é possível inferir que a produção artística não ficou isenta às transformações advindas da irrupção das tecnologias digitais e mídias interativas, assumindo novas dimensões. O desenvolvimento da poesia visual do século XX já contava com recursos cineverbivocovisuais, variando as dimensões gráficas e orais da palavra, e dando um grande salto com o advento e popularização do computador e da internet. Da mesma maneira, a pintura desenvolveu-se, percorrendo os caminhos da desconstrução e reconstrução indefinida da linguagem, refletindo a sociedade imagética e cinética da contemporaneidade.

A LGC tem, por isso, a capacidade de romper os limites da poesia escrita, verbal e visual, mas pode, contudo, usar todas essas linguagens simultaneamente, além de aglutinar diferentes mídias. Então, podemos dizer que há uma ciberpoesia multissemiótica e multimidiática. Aqui compreendemos multimídia como Lévy (1999, p. 67): “aquilo que emprega diversos suportes ou diversos veículos de comunicação”. Por sua vez, como diz

Schollhammer (2002), o hiper-realismo, o figurativo, agora com nova proposta de representação, tenta reconstruir o real, revelando o gesto mínimo e ocasional, que mira constantemente o interior.

Dessa forma, na ciberpoesia interagem diferentes linguagens, sendo multimodal por constituição, uma vez que aglutina, em seu formato, música, imagens e palavras como processo de construção simbólica. Por seu turno, a pintura hiper-realista aproxima-se da fotografia para mostrar o que a fotografia, enquanto tecnologia de captura do real, não pode expressar. Santaella e Nöth (2008, p. 53) acrescentam, nesse contexto de produção literária eletrônica, que “a imagem parece não ser suficiente sem o texto [...] O contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal. Porém, outras imagens e mídias, como por exemplo a música, são também contextos que podem modificar a mensagem da imagem.”

Assim, a imagem, lado a lado ao texto, não deve produzir com isso interpretações isoladas ou apenas comparativas, pois ela requer e possibilita uma interpretação complexa da mensagem em que uma complementa a outra. Mas o contexto da imagem não obrigatoriamente é ou precisa ser verbal. Uma imagem pode significar, ressignificar e interpretar outras, pois imagens são signos e “não há signo sem contexto, visto que a mera existência de um signo já indica seu contexto” (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p.57).

O figurativismo é, assim, importante, pois comporta signos que a palavra em seus diversos níveis não possui, podendo despertar e provocar sentimentos que não se limitam a uma compreensão linguística, no caso da ciberpoesia, e uma maior empatia, no caso da pintura, em suas diversas formas. Os artistas assumem, assim, uma função de denúncia social, de desvelamento das mazelas humanas, de empatia com o ser em existência, condensando, enfim, todos os olhares do mundo pelo próprio olhar, com a participação do seu fruidor, posto que a internet, meio no qual Alda e Alyssa veiculam seus trabalhos, é totalizante e, ao mesmo tempo, integradora.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão, Lisboa: Edições 70, 1970.
- BAKHTIN, Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BARBOSA, Pedro. *Ângulos e virtualidades do Texto Virtual*: , Edições Afrontamento, Porto, 1996. Disponível em <http://www.pedrobarbosa.net/artgonline.htm>. Acesso em: 15.ago.2013
- BARBOSA, Pedro. *Metamorfozes do Real: Arte, imaginário e conhecimento estético*. Porto, Edições afrontamento, 1995.
- BARBOSA, Pedro. *O sistema das belas-artes: esboço de uma tipologia semiótica dos discursos estéticos*. 2002 Disponível em: www.pedrobarbosa.net. Acesso em: 03 de maio de 2014.
- BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Editorial etampa Lda. Lisboa, 1989.
- BAUDRILLARD, A. *A sociedade de consumo*. Edições 70, Lisboa. 1995.
- BAUDRILLARD, A. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. /s.t.. São Paulo, Papiros, 2004.
- BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade* - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida* – Rio de Janeiro: Jorze Zahar. Ed., 2001
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e ambivalência* - Rio de Janeiro: Jorze Zahar. Ed., 1995.
- BAUMAN, Zigmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar. 2007.
- BENJAMIN, w. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo, Abril, 1975.
- BENSE, Max. *Pequena estética*/Max Bense: [Organização Haroldo de Campos; tradução J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela]. – São Paulo; Perspectiva, 2009. (Debates; 30).
- BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar. A Aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *De Baudelaire a Benjamin. La raison baroque*, Paris : Galilée,1984 da ECA/USP, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- CHESNEAUX, Jean. *Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- CLÜVER, Claus. *Intermedialidade*. **Pós: 2**, v. 1. nov. 2008. p. 8-23
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. – Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. 2 ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

ERICKSON, F. “*Advantages and disadvantages of qualitative research design on foreign language research*”. In: FREED, Barbara (Ed.). *Foreign language acquisition research and the classroom*. Lexington, Massachusetts, Toronto: D. C. Health and Company, 1991.

ERICKSON, F. “*Qualitative methods*”. In: LINN, R. e ERICKSON, F. *Research in teaching and learning. A project of the American educational research*. New York: Macmillan, 1988

PESSOA, Fernando - *Obra Poética* - Cia. José Aguilar Editora - Rio de Janeiro, 1972, pág. 140.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa*. Ed. Quase, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. *A Condição pós-moderna*. 2a. ed. São Paulo: Loyola, 1989.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, ed Martins Fontes, 1995.

HAYLES, N. K. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo, Global. 2009.

HEGEL. *Estética*, Guimarães Editores Lda. Lisboa, 1993.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. /s.t/ São Paulo, ática. 1996.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1994.

KANT, I. *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*; trad. Vinícius de Figueiredo. – Campinas: Papyrus, 1993.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa Editora 34. 1994.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoön oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. 1766. Versão brasileira: São Paulo: Iluminuras, 1998.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999

LUCÁCKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; ed.34, 2000.

LYOTARD, Apud CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. 5ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LYOTARD, J. F. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. 131p.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa, Edições 70, 1986.

MARTELO, R. M. *Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea*. Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea.

- Porto: Campo das Letras, 2004.
- MASON, Jennifer. *Qualitative Researching*. London: Sage Publications, 1997.
- MOLES, Abraham. *Arte e computador*. Nova edição, Porto, Afrontamento, 1990.
- Porto: Campo das Letras, 2004.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.
- ROCHILTZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura* / Lucia Santaella – São Paulo: Paulus, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. In: SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 8 ed. Porto, Afrontamento, 1987.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Regimes representativos da Modernidade*. In: *Léngua e meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. N°1. 2002.
- SILVA, Débora Cristina Santos e, COSTA, Keila Matida M. *Leitura de poesia e formação do leitor: do impresso ao digital*. In: *Olhar o poema teoria e prática do letramento poético*, Goiânia: Cãnone editorial, 2012
- TAVARES, Mônica. *A Recepção no contexto das poéticas interativas*. Tese de doutorado, defendida na Escola de Comunicações e Artes. 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Literatura e Realidade*. Lisboa, Dom quixote, 1984.