

# <REVISTA TEXTO DIGITAL>

ISSN 1807-9288

- ano 2 n.2 2006 -

<http://www.textodigital.ufsc.br/>

---

## A POESIA DIGITAL DE MELO E CASTRO

### MELO E CASTRO'S DIGITAL POETRY

**Lucilo Antônio Rodrigues**

Mestre em Teoria da Literatura / UNESP - S. J. Rio Preto

Doutorando em Teoria da Literatura / UNESP - S.J. Rio Preto

[luciloterra@terra.com.br](mailto:luciloterra@terra.com.br)

**RESUMO:** No seu ensaio *A poesia portuguesa sob o signo de saturno*, João Barrento sustenta a hipótese de que muitos poetas portugueses das últimas décadas do século XX apresentam uma tendência para a melancolia. Com base nesse postulado buscarei identificar alguns elementos que atestem a permanência de um sentimento de perda (e conseqüente melancolia) na poesia digital de Ernesto Manuel de Melo e Castro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia digital. Virtual do virtual.

**ABSTRACT:** In his essay *A poesia portuguesa sob o signo de saturno*, João Barrento sustains the hypothesis that many Portuguese poets of the last decades of the 20th century, present a tendency for melancholy. According to this postulate we will try to identify some elements that attest the permanence of a loss feeling (and consequent melancholy) in Ernesto Manuel de Melo e Castro's digital poetry.

**KEYWORDS:** Digital poetry. Virtual of the virtual.

#### 1 Introdução

Escrever sobre a poesia digital de Ernesto Manuel de Melo e Castro constitui uma empresa duplamente arriscada: primeiro, em razão do silêncio que encapsula suas produções; segundo, em razão do não-silêncio que se prolifera e se multiplica nos ensaios e artigos que ele fez sobre suas próprias poesias. Em um extremo, a falta de palavras, em um outro, o excesso; mas ambos os extremos apontam para um único objeto: o mesmo signo enigmático que vacila entre o verbal e o não

verbal. Poder-se-ia dizer que ainda pisamos o solo batido e sacramentado da poesia? Para Melo e Castro o investimento figurativo, inerente à poesia visual, recupera o sentido original de *poiésis* e recoloca a poesia no lugar que sempre lhe coube de direito:

Toda esta minha produção, que já é bastante vasta, talvez até demasiado vasta, mostra que, para mim, trabalhar o verso, trabalhar a prosa, trabalhar o signo não verbal, quer com meios gráficos convencionais ou com meios tecnológicos avançados, faz parte de um processo total que eu chamo *poiésis*, isto é, a produção do artefato, a produção do objeto, mas do objeto novo, evidentemente. E é justamente nesta inovação, ou nos aspectos transgressivos em relação às normas estabelecidas para a produção de versos, de poemas em prosa ou até mesmo de poemas visuais, é na transgressão que, para mim, se encontra o ponto crucial dessa produção [...] Eu insisto na palavra poema, justamente porque todo este processo, para mim, é um complexo processo de *poiésis*, no sentido grego mais rigoroso, isto é, o de fazer aquilo que ainda não foi feito (2001).

Assim, para o poeta e ensaísta português, não são as palavras e as letras que caracterizam o signo poético, mas o trabalho de construção do artefato seja qual for o material utilizado: letras, tintas, pixéis; trata-se, portanto, de um processo que tem por objetivo criar, mediante uma transgressão, um objeto novo.

Neste trabalho nos ocuparemos, apenas, com a chamada poesia digital de Melo e Castro, portanto, a pergunta que se impõe antes de tudo é: que tipo de abordagem seria mais adequada quando o próprio objeto de estudo é tão esquivo? Antes de responder a essa pergunta julgo pertinente citar uma sugestão do próprio Melo e Castro que, recorrendo aos conceitos de *força centrípeta* e *força centrífuga*, propõe uma forma aberta à interpretação das obras de artes:

Se a força centrífuga é uma força de "choques", que atinge o sujeito, a força centrípeta é uma força de fascinação que o atrai para a obra de arte, mas, sem ambos os casos, de fato, o leitor ou espectador não comunica com o autor da obra de arte, mas apenas consigo próprio, nela. Ou, mais

exatamente ainda, ele reage ao complexo das percepções que lhe são possíveis (1993, p.17).

As duas forças referidas adquirem um caráter relevante enquanto metáforas desses dois momentos fundamentais na relação poesia-leitor: o momento impactante, que atinge a sensibilidade do leitor, e o momento do mergulho abissal na obra. Assim, o primeiro aspecto da abordagem a ser utilizada diz respeito ao nosso contato direto com a poesia visual de Melo e Castro que pode ser sintetizado em duas palavras: perplexidade e sentimento de perda. O segundo aspecto, intimamente ligado ao primeiro, decorre diretamente da leitura do ensaio *A poesia portuguesa sob o signo de saturno*, de João Barrento. Nesse ensaio Barrento sustenta a hipótese de que muitos poetas portugueses das últimas décadas do século XX apresentam uma tendência para a melancolia. O terceiro aspecto de nossa abordagem refere-se à instrumentação teórica utilizada. A fim de adequar o nosso estudo ao ensaio de Barrento, adotou-se uma sugestão feita por ele próprio: "uma aproximação mais precisa e detalhada a esse espírito do tempo que se configura no poema é, por isso, quase sempre mais viável através de um instrumentário não conceptual, mas metafórico" (1996, p.79).

Os três aspectos aqui esboçados deixam evidente que o presente estudo tem uma natureza eminentemente temática; por isso, julgamos ser mais pertinente a adoção de uma abordagem *não-conceptual*. Falamos da abordagem, mas ainda não dissemos nada sobre a nossa proposta, vamos a ela. Afinando com as hipóteses levantadas por Barrento, a proposta deste trabalho é identificar alguns elementos que atestem a permanência de um sentimento de perda (e conseqüente melancolia) na poesia visual de Melo e Castro.

Este trabalho é composto por dois tópicos, além da introdução e da conclusão. No primeiro tópico buscarei situar a poesia visual de Melo e Castro no contexto da investigação proposta; no segundo, passarei ao estudo de alguns poemas visuais<sup>1</sup>. Esses poemas, apesar de estáticos,

---

<sup>1</sup>Todos os poemas que constam nesse trabalho foram copiados diretamente do site "Ociocriativo" que Melo e Castro disponibilizou, gratuitamente,

foram feitos para serem vistos na tela do computador, mas podem ser representados com papel e tinta, pois, como salienta Melo e Castro, o processo de transposição é também uma forma de atualização:

Transformáveis que são e também como signos de transformação da percepção individual e da sociedade contemporânea a fixação em papel ou noutro suporte, como a fotografia, o vídeo, ou o CD-ROM, dessas imagens virtuais que são energia luminosa, são apenas atualizações instantâneas de um momento da sua existência (Castro, 1997).

Assim, os poemas mais complexos, que apresentam movimento virtual e som, não foram aproveitados nesse trabalho. Um outro aspecto que deve ser salientado é o fato de ter-se utilizado vários termos para designar a poesia de Melo e Castro (*poesia digital, objetos poéticos, artefatos, artefatos poéticos*, entre outros); esse procedimento atende apenas às necessidades de estilo; em nenhum momento teve-se a pretensão de se fazer uma classificação desses poemas.

## **2. A aventura da construção: a matéria redobrada**

Em meados do século XVIII, uma cadência uníssona, embalada pelos tique-taques de estranhos artefatos - primores da arte relojoeira -, orquestrava o imaginário coletivo e abria caminho para um tema muitas vezes retomado. Sob o olhar atônito de uma era que ainda a pouco presenciara a revolta dos trabalhadores contra o moinho de fitas - os tais *Schnurmühle*, de que nos fala Marx (1980, p.489) -, vimos aparecer *A tocadora de viola*, de Vaucanson; os relógios de Cambrai e Strasbourg e, sobretudo, os autômatos dos irmãos Jaquet-Droz. Talvez essas inovações invocassem no cidadão médio do setecentos mais medo que admiração, pois um número não muito pequeno de pessoas, ainda sob o impacto do terrível convidado de pedra, em *Don Gionvani*, suspeitava que esses inofensivos brinquedos de corda fossem, na verdade, entidades diabólicas. É nessa atmosfera de assombro e perplexidade que E.T.A. Hoffmann vai desovar seus fantasmas e assombrar o mundo com o autômato Olimpia e o seu criador,

---

no seguinte endereço: <http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro>.

o sinistro doutor Coppelius. Entre a Olímpia de Hoffmann e o Hall, de *2001, uma odisséia no espaço*, um frenesi de seres e objetos automáticos vai frequentar o universo ficcional, mas a imagem de Carlitos sendo devorado pelas engrenagens de uma geringonça, em *Tempos modernos*, certamente é a que melhor expressa essa luta, ainda longe de findar, do homem contra a máquina.

Todavia, a essa máquina, a essa presença inalienável, a esse rosto único, inteiramente voltado para o mundo, falta um saber. Que saber é esse que, afinal de conta, nós, os aleatórios seres humanos, suspeitamos possuir? Para responder a essa questão convém recordarmos dois famosos aforismos: (i) *errar é humano*; (ii) *o computador nunca erra*. O primeiro aforismo procura dar legitimidade à natureza lacunar de nossa mente: esquecemos os nomes das pessoas, os rostos, os lugares, as cores, as dimensões e os contornos dos objetos e aquela nitidez compacta do mundo tende a vaporizar-se na memória. Ao mesmo tempo, sabemos ser essa falta de rigor aquilo que nos faz melhor que a máquina, pois, a cada pensamento interrompido, a cada idéia desviada, ressurgem outros seres renovados, dispostos a fazer a ligação com o anterior. Para Peirce (1997, p.272), cada pensamento seria um tipo de sentimento particular que jamais poderia ser recuperado com todo o seu frescor e qualidade, sendo que a representação e a cognição só seriam possíveis a partir dessa relação de estados mentais. O que segundo aforismo expressa, na verdade, não é a ausência de erro, mas a suspeita de uma extensionalidade ilimitada. No computador, como em qualquer objeto, a extensão é regra e a cessação desta significa, em última instância, a cessação do próprio objeto. Durante o período em que um computador está desligado não há extensão, nem tempo, nem lembranças de sonhos, nem pesadelos, nem túneis de luz. Ao ser ligado, não há um recomeço, mas uma volta ao mesmo e sempre e absurdo *continuun*.

Assim, a nossa memória não é extensional, isto é, não pode ser acessada nem com a rapidez nem, tampouco, com a precisão dos computadores; mal conseguimos reter as paisagens, os sons e os odores que acompanharam as nossas existências: em instantes, uma onda de sombra e nuvem põe tudo a perder.

Quando são solicitadas pela nossa memória essas lembranças, descontínuas e cheias de vazios, completam-se com outras, igualmente imprecisas, engendrando uma configuração mental, que, em última instância, nos faz diferentes uns dos outros. A máquina por outro lado, não *recorda*, mas *vive*, como um acontecimento novo, cada vez que um arquivo é carregado em sua memória. Assim, o mundo dos computadores pode ser entendido como um universo de experiência total, de criação, de construção de mundos. Essa é uma característica determinante para se pensar a chamada *realidade virtual* no contexto das artes e, por extensão, da literatura; se estas sempre se firmaram como um diálogo constante entre a memória presente e a memória passada, aquela parece se firmar como um modo de ser ativo, concretizado mediante uma eterna experiência além e aquém da história.

Na literatura a relação homem-máquina aparece, com freqüência, associada algum tipo de sentimento negativo. A personagem Olímpia, de E. T. A. Hoffman, é descrita como um ser destituído de sentimentos, com movimentos coordenados e com terríveis olhos de vidros. Por outro lado, o seu criador, o dr. Coppélius, é associado à figura do demônio. Se no passado, os ruidosos autômatos povoavam o imaginário social com seres assustadores, hoje, a inteligência artificial e a robótica substituem essas imagens fantasmagóricas por outras, não menos assustadoras.

O imaginário social tem sistematicamente atribuído um caráter demoníaco às máquinas e aos compostos híbridos homem-máquina, contudo, já no final do século XIX a crença inabalável na ciência havia incentivado o aparecimento de uma visão de mundo mais positiva. Nesse sentido, basta lembrar que as máquinas ocuparam um papel de destaque na estética de vanguarda que ficou conhecida como *futurismo*, pois uma de suas principais propostas era justamente exaltar os aeroplanos, as locomotivas e os navios a vapor, entre outros. Lembremo-nos, por exemplo, que no *Manifesto técnico da literatura futurista*, publicado em Milão em 1912, a musa de Marinetti é uma hélice de avião que o aconselha a abandonar a velha sintaxe de Homero e lhe propõe uma outra, destituída de sentimentalismo, seca e veloz, como uma metralhadora.

De um modo geral, a partir do último quartel do século XX, essas duas visões, a positiva e a negativa, tendem a conviver ombro a ombro e refletem o impacto da tecnologia no dia-a-dia das pessoas; para tanto, basta lembrar, de um lado, os simpáticos robôs de *Guerra nas estrelas* e, de outro, os terríveis *softwares pensantes* em *Matrix*. Se hoje o desenvolvimento tecnológico é, simultaneamente, enaltecido e colocado sob suspeita, a arte e a literatura, não poderiam deixar de refletir essa questão. Nesse particular, o poeta e ensaísta português Ernesto Manuel de Melo e Castro aparece como uma figura de destaque: em um de seus primeiros poemas, a questão da relação homem-máquina já figurava como um dos seus temas prediletos:

#### MÁQUINA

Luzes de mais  
ofuscam os meus olhos.  
Luzes de menos  
fazem-me doente.  
Dêem-me um dispositivo automático  
para regular o sol  
ao nascer, no zénite e no poente.

(In *Trans(a)parências* citado por Guariglia, 2001)

Nesses poucos versos é possível perceber uma relação amigável entre o eu lírico e a máquina. De acordo com Melo e Castro esse poema, que busca equacionar a relação homem-máquina, teria sido gerado por uma intuição, provavelmente motivada pela sua profissão de engenheiro têxtil e designer. Talvez o contato direto com as máquinas o tenha conduzido a uma visão de mundo favorável ao desenvolvimento das tecnologias; entretanto, o ensaísta português, não descarta que a relação homem-máquina esteja povoada tanto por sentimentos positivos, quanto negativos:

... se nós fizermos um triângulo com o homem, animal e máquina, veremos que as ligações homem/máquina estão na ordem do dia com a robótica, e com os andróides e com os *cyborgs* que começam ou começaram praticamente com, por exemplo, a *Eva Futura* do francês Williers de Lisle Adam, obra em que o autor imagina uma espécie de *cyborg* que é a mulher ideal combinando todas as virtudes de uma mulher clássica com a mulher transcendente, com a mulher inovadora, dentro de um mundo machista;

portanto cria um paradigma ideal que é um cyborg idealizado. Mas temos um outro aspecto, este negativo que é o Frankstein, o aspecto horroroso, que é curiosamente criado por uma jovem mulher. Estes dois aspectos da transcendência do homem através da ligação com a máquina cai em cheio naquela idéia do sublime (sublime sendo o que está para lá daquilo que a gente pode sentir com os nossos sentidos) (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001).

Esses dois aspectos opostos juntam-se, como salienta Melo e Casto, em uma visão só, a transcendência do homem: para ele, a máquina não viria a substituir o homem, mas iria transformá-lo profundamente. A transformação se daria, sobretudo, sob a forma de uma *nova percepção*: "A palavra turbulência parece-me extremamente importante para classificar esta transformação da percepção; a nossa percepção que hoje é caleidoscópica e turbulenta. Portanto, uma noção estática de arte parece-me completamente inadequada" (GUARIGLIA; ANTONIO, *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001). Para Melo e Castro o "homem, de fato, vai a caminho da desmaterialização e da virtualização de seu corpo" (GUARIGLIA; ANTONIO, *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001); essa seria a razão do surgimento de um novo humanismo. Esse novo humanismo não teria nada a ver com o "velho humanismo" do século XIX, ou o "humanismo renascentista"; não são as idéias que estão transformando o homem, mas, mediado pela máquina e o pelo mundo virtual, "agora é o próprio homem que começa a estar em transformação" (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001). Assim, a arte, como uma das formas de manifestação do espírito do homem, deve refletir essa nova realidade:

A fruição estética hoje é uma provocação e esta provocação é produzida pelos próprios homens, somos nós próprios que produzimos esta provocação; portanto, continua a ser uma manifestação do nosso espírito, da nossa transcendência, da nossa capacidade de sempre recuperá-la. (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001).

A *provocação* e a *inquietação*, sendo produzidas pelo espírito humano e não pela máquina, pode ser a base para uma nova estética humanista: "assim surge um novo tipo de inquietação,

inquietação como realmente uma situação de um novo humanismo, mas um humanismo inquieto, instável” (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001). Para Melo e Castro essa atitude sempre esteve presente em suas poesias e não é apenas uma característica das produções visuais; não haveria, portanto, um ritual de passagem entre o verbal e o visual:

Quanto ao rito de passagem parece-me que ele não é do verbal ao visual ... inclusive, eu acho que toda criatividade é um rito de passagem, na medida em que é dinâmica, em que não é estática, na medida em que passa de um estado de impresciência (pré-poética ) para um estado de materialização ou de atualização, se quisermos, de uma virtualidade, de uma potencialidade. É essa virtualidade que ficará contida no objeto que se produz, no objeto que resulta e que, por isto mesmo, o chamamos de poema (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001).

Portanto, para Melo e Castro, a poesia se situaria aquém e além da simples oposição VERBAL versus VISUAL; interessa-lhe o movimento de um estado de *pré-poética* para um estado de virtualidade: é esse movimento que é determinante e não as formas de materialização quaisquer que elas sejam. No entanto, ele afirma que as produções visuais, produzidas a partir de um editor de imagens, são mais complexas que as verbais, produzidas com um editor de texto:

Eu acho que o editor de imagens, sob o ponto de vista conceptual, se equipara ao de texto (eles têm as funções iguais, são a mesma coisa, assentam-se nos mesmos princípios), mas no que diz respeito aos resultados o editor de imagens produz resultados muito mais complexos, muito mais avançados do que o editor de textos. Até porque o texto é uma coisa muito limitada, o texto tem de ter características de legibilidade, de compreensibilidade, digamos obedece a regras de gramática, sintáticas, semânticas e o texto, portanto, não pode ser muito alterado; se alterarmos muito o texto então entramos já numa produção que ultrapassa a noção de texto convencional, para ir para um metatexto, um texto do texto, que pode ter interesse sob o ponto de vista poético e, quanto a mim, acho que tem muitíssimo interesse (GUARIGLIA;

ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001).

A questão abordada neste trecho é bastante polêmica porque, para alguns, envolveria os próprios limites da literatura. Um poema sem palavras seria ainda um poema? Seria ainda literatura? Para Melo e Castro os novos suportes e a transformação completa da poesia não implicaria a sua própria destruição:

E deverá ou não deverá continuar a chamar-se poesia? Bom, eu acho que sim; deve-se insistir na palavra poesia, porque poesia ao fim e ao cabo é a grande projeção virtual da mente humana e nas novas ciberpoéticas continuamos a ter essa projeção virtual da mente humana, mas agora é o virtual do virtual, através de alguns elementos gramáticos importantes, como por exemplo, o movimento, a velocidade, o rigor, a variabilidade e simultaneidade espaço-temporal e a transformação (GUARIGLIA; ANTONIO *Entrevista: E. M. de Melo e Castro*, 2001).

Essa é uma idéia que Melo e Castro vai repetir muito: a poesia é entendida como uma "projeção virtual da mente", em outras palavras, poder-se-ia dizer que, na poesia tradicional, o poeta transforma em palavras, ou projeta para a exterioridade, o universo virtual criado em sua mente. Assim, se na mente do poeta há uma imagem virtual de um campo florido, essa imagem é transportada para o mundo exterior mediante o recurso de palavras, de imagens verbais. A poesia proposta por Melo e Castro não segue essa lógica, não seria o caso, se quiséssemos utilizar o mesmo exemplo, de se fazer uma imagem desse mesmo campo florido utilizando os recursos gráficos do computador; não é a mudança dessa primeira imagem virtual em palavras ou em outro suporte material que está em questão. A projeção virtual de que fala Melo e Castro se processa de outra maneira, trata-se, como ele mesmo afirma, do "virtual do virtual"; nesse caso, os elementos gramáticos mais importantes viriam do próprio mundo virtual, como o movimento, a simultaneidade, e a velocidade, entre outros. Isso não significaria excluir os elementos estéticos já consagrados do *fazer poético*; no ensaio *A aventura da construção* há um trecho em que essa questão é exposta de um modo muito claro:

Da descrição, passou-se ao poema-objeto; da adjetivação total, gerou-se a guerra aos adjetivos; as imagens tomaram volumes; as metáforas cindiram-se em si próprias até uma nova realidade; os paralelismos perpendicularizaram-se; e as qualidades das coisas substantivaram-se, para que nós pudéssemos palpar; os verbos agiram (CASTRO, 1993, p.19).

O trecho acima deixa evidente algumas das propostas estéticas do ensaísta Melo e Castro. Vê-se que não se trata de uma ruptura generalizada com a tradição poética, mas de uma mudança radical na expressividade dos mesmos processos mentais que sempre nortearam o fazer poético: o mundo virtual da mente e os processos e técnicas dessa materialização adquirem uma maior *concretude* e *quase* podem ser palpados. Para Melo e Castro esse tipo de artefato novo é "a poesia nascida da forma-razão pelas suas próprias potencialidades e limites; é a poesia excessiva de si própria, para lá das funções estéticas, mas só através dessas mesmas funções pode ser uma amarga aproximação concreta" (1993, p.18).

Essa construção extrema ao fazer aflorar o ente "num mundo de materiais externos", acabaria por eliminar a "barreira entre o ente e a sua expressão, entre o sentimento e a beleza" (1993, p.19-20). A objetivação formal e o abandono das palavras, de sua sintaxe, de sua ordenação rígida e, sobretudo, dos encadeamentos de sentidos, que conduzem às ideologias e às visões de mundo estereotipadas projetam um mundo esvaziado de sentido:

Isto leva a uma objetivação formal e a uma pressão direta sobre o poder alusivo das palavras, até esvaziá-las totalmente, para assim reforçá-las potencialmente como coisas autônomas, talvez mesmo vivas. E neste ponto vêm as palavras novas, reforçadas apenas de si próprias, propor a realidade poética como uma força que lhes é contrária e por isso mesmo vital. E neste ponto surge um pólo da realidade poética: a antipoesia (CASTRO, 1998, p.20).

A idéia de antipoesia está diretamente associada ao conceito de antimatéria que Melo e Castro se apropria em seus estudos. A antipoesia, como a antimatéria, seria a representação de

um mundo paralelo com as mesmas propriedades do mundo da matéria. Assim, entre essas duas dimensões semelhantes, poderia ser estabelecida uma interação, um jogo entre duas realidades que não podem ser confrontadas "em realidade simultânea" (1993, p.20). É essa possibilidade de jogo que interessa a Melo e Castro e não simplesmente um binarismo estático, o mundo e o antimundo, poesia e antipoesia, a mirar-se eternamente em uma contemplação passiva:

Poesia, antipoesia - os recursos serão equivalentes. Imagens, metáforas, palavras, sílabas, sujeitos a uma tensão polifacetada, mas exatamente estruturada na expansão progressiva das suas próprias formas. Desse modo a duplicidade das imagens poéticas multiplica-se indefinidamente num espaço em expansão, ao mesmo tempo que a imagem se tensiona e clarifica em si própria, focando-se em si própria, partícula ativa da matéria poética. As metáforas propagam-se em multiplicidade de significações simultâneas. A criação repercute-se em níveis simultâneos da realidade significativa (CASTRO, 1993, p.21).

Como Melo e Castro afirma, os recursos da poesia e da antipoesia são equivalentes, isto é, os procedimentos poéticos tradicionais baseados na palavra, como a metáfora, por exemplo, ao migrarem para a realidade virtual, tendem a propagarem-se "em multiplicidade de significações simultâneas". Assim, o *nó da questão* não seria mais a duplicidade da palavra poética, a palavra ambígua, mas o próprio processo de criação e anticriação: "todo o problema da escrita da prosa e da escrita da poesia é ultrapassado, na medida apenas do fator criação-anticriação presente no texto" (CASTRO, 1993, p.21). Por isso mesmo é que o *processo transformativo* vai ter um lugar de destaque na poética de Melo e Castro:

O uso da tecnologia informática para a produção de infopoesia e o desenvolvimento de uma nova área de especulação estético-filosófica a que aqui chamo de poética do pixel, com ênfase no processo transformativo e por isso lúdico e não imediatamente enquadrável numa sociedade economicista, é justamente uma das formas de humanização dos recursos tecnológicos com vista à prevenção dos seus possíveis efeitos de desastre (CASTRO, 1997).

O processo transformativo desempenha um papel proeminente nesta nova poesia, enquanto que os modos tradicionais da literatura, o verso e a prosa, "tem apenas valor em si próprio, isto é, apenas como uma via de objetivação do poema" (CASTRO, 1993, p.21). Desse modo, a poesia de Melo e Castro assume uma feição lúdica, pois ao voltar as costas para o sentido e para a memória cultural, ela acaba se transformando em uma atividade cujo fim último é chegar à essência do ser: "o caminho da poesia atual, ou seja, do futuro, é descobrir o ente no ser, é dar vida ao ser fazer dele uma forma de vida, uma essência" (CASTRO, 1993, p.18). Nesse sentido, o pixel - considerado "unidade de energia luminosa, portanto desmaterial, de dimensão zero, mas capaz de gerar imagens de dimensões inteiras (dois e três) e também de dimensões não inteiras, fractais" (CASTRO, 1997) - se transforma no "ideal de concisão e de condensação da estrutura poemática" que seria, no final do processo, "um poema constituído por um só pixel", ou melhor, seria "um único PIXEL branco numa tela branca. Branco sendo a síntese de todas as cores. LUZ" (CASTRO, 1997).

A busca dessa essência perdida, nessa *lama do tempo*, ou no retorno às origens, é uma das características da antimatéria, como salienta Maurice Duquesne:

Se de fato não nos é lícito tomar liberdades interpretativas, pelo menos devemos chamar a atenção para a indiscutível abertura e alargamento do campo de possibilidades que é a antimatéria, e o extraordinário interesse para a consolidação rigorosa do fenômeno demonstrado - já que o retorno às origens é uma das preocupações dominantes da poesia atual (DUQUESNE citado por CASTRO, 1993, p. 19).

Nesse trecho, citado em nota de rodapé, Melo e Castro deixa patente a sua preocupação com as origens, com a essência. Por isso a sua proposta para uma estética futura não se apóia na comunicação, uma vez que essa só pode ser feita mediante modelos pré-elaborados, mediante seqüências significativas que geram as visões de mundo estereotipadas, as unidades forçadas e, finalmente a divisão entre as

peças e a incompreensão. Em razão dessa impossibilidade de uma expressão total, Melo e Castro propõe uma outra via:

[...] se a incompreensão recíproca não pode de modo algum ser uma base para a fraternidade, o entendimento e a felicidade, então deixemos de apoiar o nosso sistema de relações, na expressão, na comunicação, na compreensão, como o tem feito as estéticas aristotélicas (CASTRO, 1993, p.22).

Pela proposta de Melo e Castro a poesia tradicional, apoiada pelos recursos expressivos, deveria ser abandonada porque é incapaz de promover "a fraternidade, o entendimento e a felicidade"; em lugar de se pautar pela *tentativa* de se estabelecer um nível de comunicabilidade, a poesia deveria proporcionar aos homens meios de criar novos mundos em que cada homem se identifique e se relacione "pelo que constroem com as suas mãos, com o seu ser" (1993, p.22). A poesia deveria, por conseguinte, levar o homem a um ato de criação, à "aventura da construção, o jogo da realização do ente e a sua abertura no espaço de intermináveis relações possíveis" (1993, p. 22). Só assim, esse novo homem, construtor de si mesmo e do real à sua volta, poderia afugentar as sombras que por séculos o assombraram:

E cada homem na sua célula de energia e vibração, preso no seu momento de vida, abre-se inteiro, para lá das sombras da expressão durante séculos frustrada, libertando-se na construção real e interminável de si - construção dolorosa em que a Beleza é a oferta e a via de vitalidade universal (CASTRO, 1993, p.22).

Pela proposta de Melo e Castro a poesia deveria ser uma experiência individual e construtora de universos paralelos. Cada homem seria o próprio artista de sua obra; cada homem seria o poeta de seu poema, que não seria só um poema, mas uma construção real, palpável, preche de infinitas possibilidades. Mas essa nova realidade não implicaria o isolamento deste homem: seria a própria anti-realidade, ou o antimundo, em um contínuo movimento de interação, criação e anticriação: jogo em que nenhum dos mundos absorvesse o outro. Segundo esse paradigma, o objetivo da poesia seria a construção de um objeto novo. É por isso que Melo e Castro propõe o abandono de todas as formas poéticas fundadas na

palavra. Assim, para a construção desse artefato novo seria preciso que seus elementos constitutivos estivessem livres de todos os sentidos, de todas as sombras, de toda forma de constrangimento, de cerceamentos, de ligações e analogias forçadas. O novo humanismo que Melo e Castro propõe relaciona-se com a *aventura da construção* e não com a simples fruição estético/estática da obra. Portanto, Melo e Castro afirma o *movimento* enquanto elemento primordial na construção de uma nova humanidade e nega a *memória*.

Desse modo, a poesia digital do poeta português projeta um mundo de coisas, um mundo de matéria em movimento no seu doloroso ato de se transformar em ente. Nesse universo concreto o homem e todas as formas orgânicas cedem lugar a explosões de magmas, *big-bangs*, cometas errantes, *pulsars*, estrelas e galáxias em expansão contínua. Projeta, também, um mundo de composto por pixéis, eletricidade, circuitos eletrônicos, algoritmos; coisas. Uma das perguntas que se pode fazer em tais casos é: afinal de contas, onde está o poeta? Onde está o elemento humano em uma poesia tão despida de humanidade. Essa questão não é ignorada:

Uma objeção comum está contida na seguinte pergunta que direta ou indiretamente é posta: - Mas afinal onde fica o eu do poeta?

Tal pergunta provém de um temor ancestral de que o eu humano possa de algum modo ser substituído pelo eu de uma máquina, o que contém um ranço ontológico ainda corrente, mas já inadequado para sequer considerar os problemas presentes. Penso que a essa pergunta se deverá responder do seguinte modo: - O eu do poeta fica onde sempre esteve, isto é, no próprio poeta, isto para aqueles que têm um eu...e que colocam esse eu em jogo no exercício da criação (CASTRO, 1997).

Como vemos, Melo e Castro, não preserva só os recursos estéticos, mas também a idéia de um eu do poeta. Contudo, a resposta dada à questão não é convincente; "o temor ancestral" ou o "ranço ontológico", persiste porque diz respeito ao ser humano tal como o concebemos hoje. Basta lembrar algumas questões atuais como a clonagem e os alimentos transgênicos; assim, não se trata de um "ranço ontológico", mas de algo que está profundamente arraigado na

cultura e na consciência da humanidade e não pode ser simplesmente *deletado*, como se fosse um arquivo de computador. Se o *eu* do poeta existe e se ele está onde sempre esteve, então, a voz desse eu humano, temeroso, melancólico se fará ressoar em quaisquer tipos de composições artísticas. Ora, é justamente esse *eu*, abafado pelos *eus* do software e do hardware, que nos fala, por vias indiretas, de sua grande melancolia. Em lugar de um *eu* adaptado a esse novo humanismo - um *eu* dinâmico e confiante - percebe-se, por detrás dos delirantes efeitos especiais, a presença incômoda de uma voz doente e enfastiada.

### **3 A ventura da construção: a matéria assombrada**

Este tópico será dedicado ao estudo de alguns poemas visuais de Melo e Castro e terá o objetivo específico de demonstrar a nossa hipótese esboçada na introdução, ou seja, mostrar que, apesar da radicalidade das propostas do ensaísta e poeta português, muitos dos seus artefatos poéticos comunicam sentidos ligados às velhas imagens da memória cultural. Nesse particular, o ensaio de João Barrento, intitulado *A poesia portuguesa sob o signo de saturno*, tem muito a contribuir para o fortalecimento de nossa posição. Com efeito, nesse texto Barrento afirma que alguns dos novos poetas portugueses das duas últimas décadas do século XX apresentariam uma característica comum: a presença de um tom menor, de uma melancolia e de um silêncio que “fala insistentemente através de figuras da perda e da ausência, vestindo-se das cores outonais do modo elegíaco” (1996, p.80). Barrento não cita Melo e Castro como um dos poetas que apresentariam essa característica, no entanto, ao observar atentamente alguns de seus poemas digitais, foi possível constatar elementos que reforçam, embora por vias indiretas, essa hipótese. É exatamente por isso que as análises a seguir não estão de acordo com as propostas contidas nos inúmeros textos teóricos de Melo e Castro. Em muitos desses textos é possível notar uma preocupação em explicitar o funcionamento dos seus poemas digitais e, ao mesmo tempo, sugerir *como eles devem ser lidos*. Vejamos um exemplo em que ele explicita os tipos de *transformação* presentes em seus poemas digitais:

Transformação por deformação ou por deslocação anamórfica; por sobreposição transparente ou com diversos graus de transparência, gerando padrões de interferência, cumulativos ou apenas casuais; transformações segundo equações de redistribuição de pixels (filtros); inversões positivo/negativo; por ruído; por reflexão semelhante, auto-semelhante, radial ou divergente; simulação tridimensional por perspectiva ou por projeção espacial; simulação de animação por ciclo de cores; transformação randômica; por repetição, escala ou seriação; etc.,etc.. (CASTRO, 1997).

Após a seqüência desses termos técnicos fica-se com a impressão de que Melo e Castro está nos dizendo que, para entender a sua poética, é necessário o aprofundamento do conhecimento de outras áreas: da matemática, da informática, da física, entre outras. No entanto, uma outra impressão fica ainda mais patente: o desejo de se criar um código, uma gramática específica, só acessível a quem conseguir desvendar os *segredos* reservados a uns poucos *entendidos*. Sem excluir as possibilidades interpretativas sugeridas pelo poeta-ensaísta creio que a interpretação de um poema deve estar aberta a inúmeras perspectivas teóricas; se um poema, ou um artefato poético - visual, ou verbal -, tiver uma única fórmula para desvendar a sua interpretação, então não estaríamos mais no terreno da estética e da poética, mas da metafísica.

A nossa interpretação, já esclarecemos, não é pautada por esses pressupostos. Sabe-se que o uso de termos técnicos, a transposição de teorias científica de diversas áreas para o campo da literatura, longe de esclarecer os fenômenos de natureza estética, na maioria das vezes, serve, apenas, para dar uma duvidosa legitimidade científica ao próprio discurso teórico. Não queremos com isso colocar em xeque o pensamento de Melo e Castro, mas deixar manifesto o nosso constrangimento diante de uma poesia que faz do seu silêncio, isto é, da ausência de palavras o seu *carro de reboque* e, simultaneamente, busque no discurso (verbal) técnico-científico a sua legitimidade enquanto projeto de vanguarda.

### **3.1 A poesia de Melo e Castro sob o signo de Saturno**

O tempo de saturno é o tempo do espaço sideral, não é o tempo dos homens, determinados pela consciência da morte. É o tempo quase infinito, na escala dos milhões e dos bilhões de anos-luz; tempo que avança e retrocede, relativo. O Tempo de saturno não é o tempo do relógio, mas o do deslocamento no espaço-tempo, ou seja: o tempo enquanto dimensão concreta da realidade, que pode ser identificado como o próprio movimento. O tempo de que falamos não é habitado pela história, porque diz respeito somente à matéria, ao choque de coisas como planetas, moléculas, átomos, fótons.

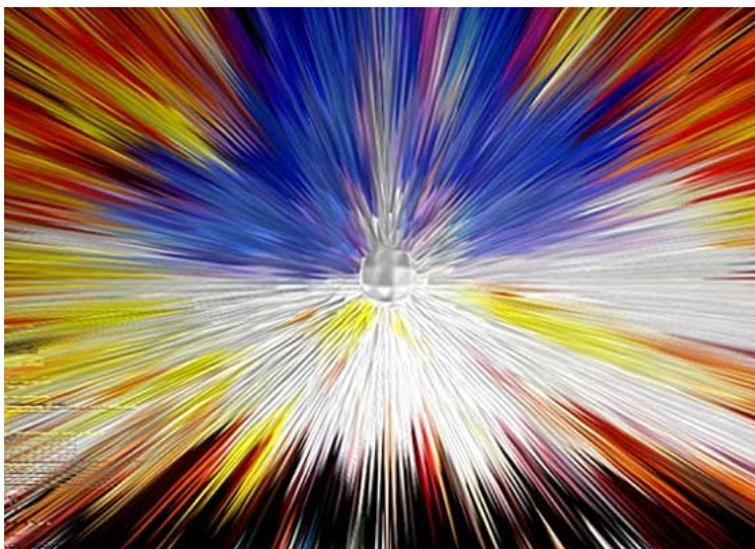


Figura 1. **ARLUZSINAL 3D**

Apesar da natureza *visual*, esse poema tem *palavras*: o seu título. Decompondo o vocábulo "Arluzsinal", temos três palavras: ar, luz e sinal. As duas primeiras palavras referem-se, diretamente, ao mundo da matéria: o ar e a luz; o terceiro a um dos possíveis movimentos da matéria: o sinal. É claro que o *sinal*, enquanto signo, só pode ser entendido pelos homens, mas ele é um dos modos de comunicação entre as máquinas: um computador pode não entender uma proposição verbal, mas pode responder, de modo eficiente, a um sinal. Finalmente, a palavra 3D remete ao universo do mundo virtual, isto é, ao modo como esse poema foi concebido que, por sua vez, relaciona-se com o software utilizado.

Em "Arluzsinal 3D" é notório o plasmar da matéria em um movimento acima ou igual à velocidade da luz; matéria em explosão, em expansão infinita: um *big-bang*, um *pulsar*

ou uma quantidade infinita de informação. Explodir, expandir é um dos deslocamentos possíveis da matéria, mas, além esse movimento, que denuncia o eu da matéria, há ainda outros eus que se fazem presentes na própria materialização do poema: a máquina, o programa, os algoritmos que produziram essa sensação de movimento também ali respiram e clamam por seu quinhão de vida neste mundo virtual. Também um eu longínquo, da tradição poética, respira aqui: os *paralelismos*, representados pelos *raios de luz*, por um lado, garantem um mínimo de equilíbrio ao poema, enquanto a *gradação*, visível na mudança dos tons, branco-amarelo-laranja e azul-lilás, garante, por outro lado, um movimento modular, atenuando a imagem da velocidade. O homem, aqui, está fora de qualquer possibilidade: não reconhecemos nesse movimento linear as nossas desastradas pegadas, os nossos vacilos e recuos; as linhas propagam-se inflexivelmente retas, certas, duradouras em todas as direções possíveis; é essa certeza inexorável, o movimento maquinal e eterno, que nos remete à Olímpia de Hoffman, aos autômatos de cordas e terminam por povoar o nosso espírito de inquietantes sombras.

O próximo poema retrata um outro tipo de movimento:

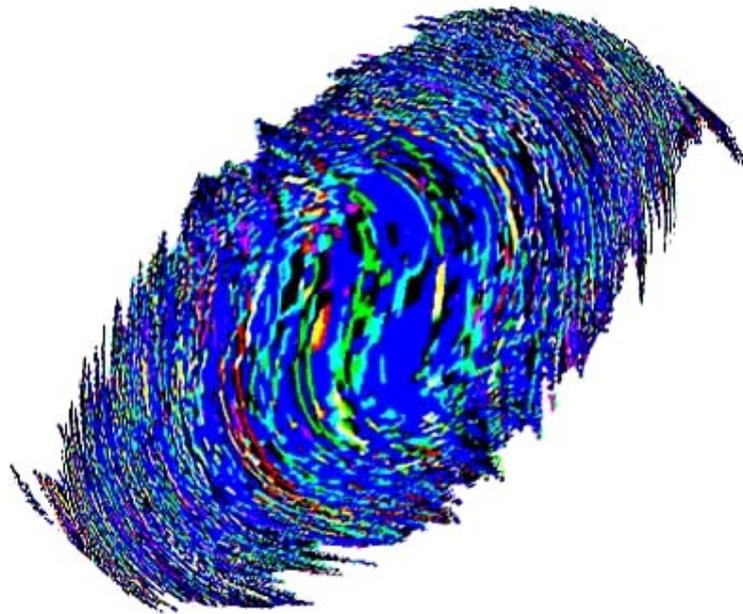


Figura 2. **FRACTAL DINÂMICO ANAMÓRFICO**

O título desse poema diz respeito ao universo dos fractais. Mas o que é um fractal? O termo *fractal* vem do latim *fractus* que significa fracção, quebrado. De acordo com a enciclopédia *on line* Wikipédia, "as raízes conceituais dos fractais remontam a tentativas de medir o tamanho de objetos para os quais as definições tradicionais baseadas na geometria euclidiana falham" (WIKIPÉDIA, 2005). Apesar de existirem no mundo natural, os fractais só foram descobertos com a chamada geometria não-euclidiana:

Durante séculos, os objetos e os conceitos da filosofia e da geometria euclidiana foram considerados como os que melhor descreviam o mundo em que vivemos. A descoberta de geometrias não-euclidianas introduziu novos objetos que representam certos fenômenos do Universo, tal como se passou com os fractais. Assim, considera-se hoje que tais objetos retratam formas e fenômenos da Natureza (WIKIPÉDIA, 2005).

Conforme nos esclarece o trecho acima, as formas consideradas anômalas, como as montanhas, os flocos de neves, as nuvens, entre outras, começaram a ser estudadas pela matemática após a descoberta de geometrias não-euclidianas. Contudo, é somente com o avanço da computação, a partir da década de 80, que os estudos dos fractais tiveram um grande impulso. Assim, mediante softwares específicos, foi possível descrever objetos extremamente irregulares:

Os meteorologistas utilizam o cálculo fractal para verificar as turbulências da atmosfera incluindo dados como nuvens, montanhas, a própria turbulência, os litorais, e árvores. As técnicas fractais também estão sendo empregadas para a compactação de imagens através da compressão fractal, além das mais diversas disciplinas científicas que utilizam o processo (WIKIPÉDIA, 2005).

Ora essa grande possibilidade de descrever o mundo real, de manipulá-lo, tem atraído cada vez mais o interesse não só de pesquisadores de diferentes áreas, mas também de artistas. Nesse sentido, a arte fractal, tem sido utilizada, frequentemente, para representar as figuras do mundo real e também objetos e paisagens insólitas:

Arte Fractal é uma forma de arte que retrata o uso da Teoria do Caos para gerar o mais próximo do real formas, texturas, cores e, até mesmo em realidade virtual, realidades similares a esta em que vivemos [...] No campo da arte, temos a possibilidade de criação de paisagens, terrenos, sonoridades e toda uma gama de objetos resultantes de uma infinidade de padrões iterados (WIKIPÉDIA, 2005).

Desse modo, fica mais evidente a proposta de Melo e Castro no que diz respeito à criação de universos paralelos: o próprio poeta não nega que essas criações da matemática e da computação gráfica encerrem uma espécie de eu que se identifica com o que poderíamos dizer o *modo de ser do computador*:

É igualmente certo que cada máquina encerra também um "eu" que é de algum modo uma projeção de eu do seu inventor e que condiciona a sua específica maneira de reagir à manipulação pelo operador, indo até às características dos produtos que origina. Isto aplica-se tanto para o hardware como para o software informático, ou qualquer outro produto tecnológico (Castro, 1997).

Esse *modo de ser* pode ser identificado pela regularidade e previsibilidade: mesmo descrevendo figuras anômalas os *softwares* só são capazes de criá-las a partir de fórmulas pré-estabelecidas. O resultado final quase sempre é, pelo menos por enquanto, a criação de mundos regulares e com aquela feição *estereotipada* que já estamos acostumados a ver.

Apesar de os fractais serem muitos úteis na criação de objetos orgânicos como árvores e fetos, Melo e Castro, prefere recriar mundos inorgânicos, talvez querendo mesmo chegar àquele ponto crucial em que *tudo começou*: a sopa primordial do universo. Nesse sentido, o poema visual *Fractal dinâmico anamórfico* lembra muito as galáxias em formação ao longo de bilhões de anos. Esse ideia é reforçada pelo significado dos vocábulos *anamorfose*, "evolução contínua, sem etapas descontínuas ou saltos" (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1986, p.114), e *anamorfismo*: "processo metamórfico realizado em profundidade pelo qual se formam novas rochas

com base em minerais quimicamente mais simples” (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1986, p.114). Assim, também neste poema, perpassa a ideia de um início mítico, mas, agora, o movimento da matéria é semelhante ao das galáxias ou a da matéria em lenta evolução, portanto, bem distinto da instantaneidade da explosão, ou do *big-bang*, que advinhamos em *Arluzsinal 3D*. Os paralelismos também estão presentes nessa figura, contudo, agora, eles descrevem um movimento sinuoso, barroco. Do mesmo modo, chama-nos a atenção a predominância das cores frias intercaladas pelo fundo negro e, salpicadas de alguns tons *quentes*: algo no fundo da lama primordial quer nascer, ou como diria Melo e Castro: “Dessa amarga poesia direi apenas umas tantas luzes que não se explicam. Direi: ‘hoje fui ver a lama do tempo’; trago de lá as mãos cheias de coisas vazias’ (1993, p.19).

O próximo artefato, também é construído a partir de fractais:



Figura 3. **FRACT148**

O título desse poema, *Fract148*, não nos esclarece muita coisa, mas, certamente, ele nos informa que se trata de um fractal. As imagens sugerem uma explosão, não de luz, como em *Arluzsinal 3D*, mas de magma: mais uma das convulsões da matéria. Essa metáfora plástica da poesia digital pode ser constatada nas próprias palavras de Melo e Castro: “Poesia hoje só pode ser o ultrapassar da forma por si própria, a

loucura da filosofia, o delírio da razão: ente nascido do ser, magmas brotando das pedras duras, secas frias. Assim a matéria é, em si própria, a razão" (1993, p.18). Mas nessa representação do movimento da matéria, como nos casos anteriores, não habita o *ser da matéria*, não são as lavas que explodem, nem a fotografia dessa explosão: trata-se de um instante flagrado da própria criação de um universo virtual, como nos explica Melo e Castro:

Estas novas poéticas que trabalham simultaneamente tanto signos létricos como signos não létricos, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva que só o uso de instrumentos tecnológicos permite alcançar, são muito provavelmente, uma outra coisa que nada tem a ver com a poesia como ela é entendida pelas teorias dos géneros literários. É que o nó da questão não está na poesia mas na poeticidade inventiva que agora se representa como uma virtualização da virtualização, o que pode tornar-se num ponto de não retorno para a própria percepção do poético, uma vez que as imagens são luz e a luz branca é a síntese total (*Que olhos vêem que mundo?*, 1997-1998).

A virtualização da virtualização se diferencia, portanto, da simples representação virtual do mundo: o novo mundo que se desdobra aos nossos olhos diz respeito ao *modo de ser* dos *softwares* e dos *hardwares*. Esse universo virtual poderia, hipoteticamente, apresentar um nível de complexidade maior que o mundo natural, pois, enquanto neste os fractais podem ser sempre reduzidos a uma linha reta, os fractais do mundo virtual da matemática não podem ser redutíveis a nenhuma forma regular, eles serão sempre figuras irregulares: é essa a essência dos fractais (WIKIPÉDIA, 2005). No entanto, os softwares atuais ainda não conseguem simular essas figuras absurdas totalmente e sempre irregulares. Assim, se hoje as imagens virtuais que imitam o movimento da realidade nos parecem ainda com aquelas *geringonças* de corda do século XIX, não será de surpreender caso, no futuro, um outro olhar, vindo do mundo virtual, nos veja, por sua vez, como ridículos seres estereotipados. Por isso mesmo Melo e Castro lança essa pergunta:

- Que olhos nos lerão no século XXI ?  
- E se forem os olhos da realidade virtual ?  
Então, uma atitude antropológica aberta e dinâmica nos levará a reler virtualmente os novos mundos-texto e a refazer os gêneros e os modos da própria invenção transformativa, isto é da poiesis, já que, como disse Emil Staiger, esses conceitos "enraizam-se nas atitudes fundamentais do homem perante a vida e o universo." (*Que olhos vêem que mundo?*, 1997-1998).

Melo e Castro salva a poesia (e também nos salva) desta terrível pergunta: e se for os olhos da realidade virtual que nos lerem no século XXI? A resposta, uma espécie de *tábua da salvação*, não esconde outra pergunta: para que serve a poesia se ela não é capaz de comunicar? se cada um, imerso em seu próprio e complexo mundo (que não é mais o seu mundo), é lançado continuamente em uma eterna e desesperada experiência lúdica; para que serve a poesia? Barrento entende que a falta de solidariedade e a banalidade seriam os responsáveis pela melancolia que se observa na poesia portuguesa atual:

A melancolia - e a sua expressão poética na elegia - emerge recorrentemente em situações históricas como a de Portugal (e a da Europa) de hoje, em que a total dessolidarização das relações e a saturação (mediática) das existências pela banalidade transforma todo o tecido social num grande 'baldio dos afectos'" (1996, p.86).

A incomunicabilidade dos afetos, latente na poética de Melo e Castro, longe de apontar para um lugar, aquém e além da história, parece mesmo reafirmar a Memória; essa memória que resiste a todas as estocadas, como se alma portuguesa devesse sempre oscilar entre a Ida - o mar, a aventura, o futuro e a Volta - a tangível praia do Restelo, a quietude, o passado:

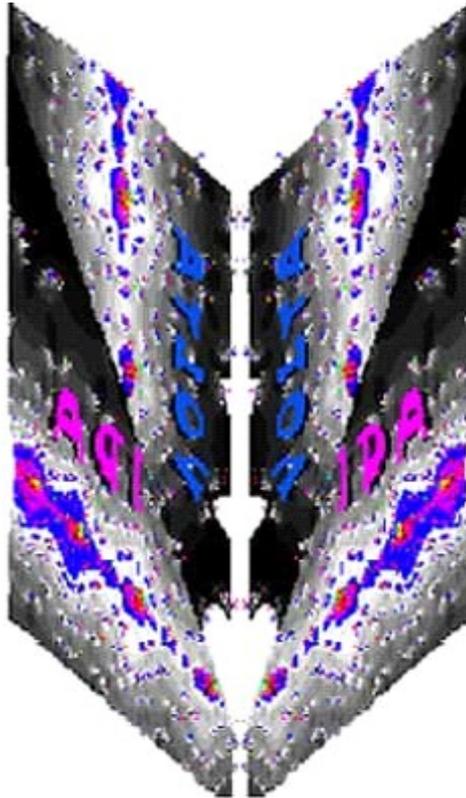


Figura 4. **FRACT11B**

Nesse poema, é visível os esboços da imagem dos dois universos paralelos; o mundo e o antimundo olham-se, eternamente, sem jamais se tocarem. Trata-se de uma figura bastante complexa: os dois universos, o bidimensional e o tridimensional, apresentam-se aos nossos sentidos, simultaneamente, sem que um elimine o outro. As formas regulares parecem dominar a cena, contudo, um olhar um pouco mais atento, revela que não há uma única linha reta: todas as bordas são irregulares como se estivessem a desintegrar. Os dois blocos apresentam-se como dois espelhos, a eterna metáfora do infinito, e, no centro, duas palavras antitéticas, ida e volta; estas, por sua vez, se refletem: a volta, a ida, o avesso da ida, o avesso da volta, o avesso do avesso da ida, o avesso do avesso da volta e assim, infinitamente, sempre o mesmo e paradoxal movimento.

Poder-se-ia dizer que, de um modo geral, o artefato poético é uma representação plástica de um quiasmo acompanhado de todos os sentidos possíveis que essa configuração espelhar proporciona. Assim, no final das contas, o poema *comunica*: a exótica figura longe de nos remeter ao prometido mundo do

virtual do virtual, mais uma vez, povoa de sentidos o mundo esteriotipado dos computadores.

O movimento pelo movimento, a criação pela criação - simulados no universo do computador - ainda estão muito longe de engendrarem um universo despido de toda historicidade e não podem deixar de ser interpretados como parte de uma visão de mundo e, nesse sentido, o projeto de Melo e Castro acaba por situar-se, confortavelmente, dentro de uma tradição poética subjetiva e melancólica, por isso poderíamos dizer, juntamente com Barreto:

Essa memória, com a sua dimensão mais pessoal [...] vem deixando o seu rasto por muita poesia portuguesa de atmosfera saturnina, que me parece ser o reverso dessa consciência (ou inconsciência) do Tempo esvaziada de interioridade, dessa memória de ninguém que tem no vídeo-clip o seu emblema, e que Eduardo Lourenço considera o 'terceiro tempo' desse nosso século moribundo (1996, p.88).

Hoje não diríamos, apenas, o vídeo-clip, mas todas as formas de representação do mundo virtual que engendram mundos, paisagens, comportamentos decorrentes diretamente da tentativa de esvaziamento da memória e da comunicação mediada pela máquina: o torpor inicial, ou o movimento centrípeda, que impacta nossos sentidos diante de um *efeito especial*, por exemplo, em pouco tempo é seguido por outro; por um *déjà vu*, um cansaço de ferrugem no olhar. A tecnologia não engendra o novo, mas o velho; basta lembrar a velocidade com que torna tudo obsoleto; desse modo, toda poética fascinada por esse olhar acaba se tornando, rapidamente, em um objeto antigo, ou, em outras palavras, impregnado de historicidade. Assim, ao perderem a sua eficácia enquanto *construtores* de realidades virtuais, essas paisagens desabitadas começam a ser impregnadas de sentidos: veiculam desejos e visões de mundo de uma determinada época; precisamente esta, que faz do progresso, da tecnologia e da desumanização o seu modo de ser. Embora não cite o caso específico da poesia digital, Barreto se refere, de uma maneira muito pertinente, à visão de mundo tecnológica e progressista: "...se por um lado o grande salto da visão

escatológica do mundo para a progressivista traz consigo os gérmenes da desilusão [...] por outro lado essa 'ameaça' tem revelado ser altamente produtiva" (1996, p. 87). Talvez seja essa a principal tensão proporcionada pelos poemas cibernéticos e não os seus efeitos espetaculares, refiro-me, sobretudo ao que Barrento vai chamar de *tensão vivificante*:

... é dos pequenos impulsos da poesia, do seu trabalho de luto sobre as nossas perdas, que nasce afinal a tensão vivificante que desde os alvores da Idade Moderna tem ritmado a relação dialéctica entre a cultura e a civilização na Europa: a tensão entre a afirmação e ceptismo, entre progresso e melancolia, entre uma vontade geradora das grandes aquisições materiais e uma imaginação que vem dando forma estética ao sentido subliminar da perda, que a tradição judaico-cristã desde sempre alimentou na esfera mítica (1996, p. 89).

Mais uma vez devo esclarecer que Barrento não citou o nome de Melo e Castro, mas julgamos que essas observações podem ser interpretadas, também, no contexto em que inserem os artefatos digitais do poeta português, os quais deixam entrever uma profunda melancolia, um sentimento de perda; ainda que não sejam elegias, elas nos remetem a um exílio: o exílio da própria poesia. Por isso, gostaria de deixar registrado um trecho de *Meditação sobre Ruínas*, do poeta Nuno Júdice: "esse cabo/ que separa do mundo o homem que só tem consigo/ a poesia. Por que não regressa à luz do dia? (...) // É que não há ninguém do outro lado" (JÚDICE citado por BARRENTO, 1993, p.89). É bem esse *nada* que parece residir do lado de lá, no universo virtual, no universo da antimatéria, no antimundo, na antipoesia, na aventura da construção. Assim, esse novo humanismo, tão alentado por Melo e Castro, acaba estabelecendo um diálogo com a tradição elegíaca e, se não podemos afirmar categoricamente a sua meloncolia, pelo menos não se pode negar essa *tensão vivificante* que percorre toda a produção poética de Portugal e da Europa deste os "alvores da Idade Moderna". A influência saturnina em alguns poemas visuais de Melo e Castro, parecem, às vezes, dialogar com poemas do passado:



**Figura 5. A CIDADE FRACTAL**

A cidade fractal lembra um planeta frio. Dentro desse indeciso globo, rodeado por uma noite eterna, os fractais simulam arranha-céus imersos em infinitos tons azuis. Quem poderá negar o lirismo dessa cidade que parece se iluminar ao romper da noite ou escurecer-se ao romper do dia? Diremos mais: com quem essa *cidade* dialoga? A nós, particularmente, ela se faz ressoar nos versos de Cesário Verde, que nos ensinou a ver e amar coisas como edifícios, ruas, luzes de lâmpadas:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba-me;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

.....

A espaços, iluminam-se os andares,  
E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos  
Alastram em lençol os seus reflexos brancos;  
E a Lua lembra o circo e os jogos malabares.  
.....  
Triste cidade! Eu temo que me avives  
Uma paixão defunta! Aos lampiões distantes,  
Enlutam-me, alvejando, as tuas elegantes,  
Curvadas a sorrir às montras dos ourives.  
.....  
E, enorme, nesta massa irregular  
De prédios sepulcrais, com dimensões de montes,  
A Dor humana busca os amplos horizontes,  
E tem marés, de fel, como um sinistro mar!  
(*Sentimentos de um Ocidental*)

### 3. CONCLUSÃO

Todas as formas de arte que buscam na tecnologia a identificação com o elemento *novo* só reafirmam o projeto *antiquato* da Modernidade, que hoje, mais do que nunca, é representado pela velocidade com que torna tudo obsoleto: as hélices enferrujadas de Marinetti estão aí para nos lembrar que a tecnologia é prodigiosa em gerar lixo e sucata. Por isso, a inovação tecnológica é incapaz de se identificar com um projeto estético de vanguarda, pois a rápida transformação do *novo* em *velho* é uma outra forma de perda inerente à tecnologia. A poesia digital, acreditamos, poderia ser *pensada* sem esse fascínio ingênuo pelo *novo*; a novidade desse tipo de poesia não pode estar no último celular, como não está na última versão do *After Effects*. A poesia digital pode muito bem ficar do lado do velho, da magia, do mistério, das sombras. Ora, é justamente esse olhar que recupera a poesia de Melo e Castro e a reinsere no fluxo histórico, ou como salienta Barrento: “esse olhar melancólico ‘petrifica’ as coisas do mundo/do tempo e salva-as para um sentido” (1996, p.89). Assim, paradoxalmente, ao tentar tornar obsoleto o homem, em prol de uma configuração híbrida homem-máquina, a poesia digital de Melo e Castro acaba sofrendo um processo de humanização: vemos a nós

mesmos nessa terra de ninguém e a habitamos com os nossos próprios fantasmas; estes, que insistem em assombrar a matéria desde que um sopro ancestral nos tirou do sono do barro.

### Referências

BARRENTO, João. **A palavra transversal: literaturas e idéias do século XX** Lisboa, 1996.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo. **O fim visual do século XX**. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Para uma poética do pixel**. São Paulo: Ociocriativo, 1997. Disponível em: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>. Acesso em 25 de fevereiro de 2006

\_\_\_\_\_. **Que olhos vêem que mundo?** São Paulo: Ociocriativo, [1997-1998] Disponível em: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>. Acesso em 25 de fevereiro de 2006.

DUQUESNE, Maurice. **Matière e anti-matière**. apud MELO E CASTRO, Ernesto Manuel. **O fim visual do século XX**. São Paulo: Edusp, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário do Aurélio**. 2.ed. Rio de Janeiro, 1986.

GUARIGLIA, Maria Virgílica Frota; ANTONIO Jorge Luiz. **Entrevista: E. M. de Melo e Castro**. São Paulo: Ociocriativo, 2001. Disponível em: <[http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)>.

JÚDICE, Nuno. **Meditação sobre ruínas**. Lisboa: Quetzal, 1994 apud BARRENTO, João. **A palavra transversal: literaturas e idéias do século XX** Lisboa, 1996.

MARX, Karl. **O capita: crítica da economia política**. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1980. v. 1.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

WIKIPÉDIA. Disponível em:<[http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%Algina\\_principal](http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%Algina_principal)>. Acesso em 15 de março de 2006.

<REVISTA TEXTO DIGITAL>