

Diogo Marques  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Gestos de Subversão.  
Estratégias de significação e afecto no Experimentalismo poético<sup>1</sup>

*O que resta então aos artistas fazer nessa sociedade repressiva e convencional até ao delírio, que propõe como únicas saídas o pietismo ou a mitologia? O mesmo que em todas as épocas eles mais ou menos sempre fizeram: subverter pela invenção.*

Ana Hatherly

Abstract

The present article proposes a reflection on the much discussed theme of the “neo-baroque” in experimental literature. Drawing attention to the presence of baroque influence in the literary art of Italian Futurists and Experimental Portuguese Poets, I argue that, if cybernetic poetry is to be seen as a continuation of Experimentalism, its growing emphasis on gesture and touch should be analysed in accordance with theories pointing to the presence of a gestural dimension in the baroque and, as a consequence, in historical *avant-garde* movements. Particular emphasis will be given to the theoretical writings of Italian Futurist Filippo Tommaso Marinetti and Experimental Portuguese Poet Ana Hatherly, two vanguard exponents whose artistic works were directly concerned with the tactile/haptic dimension of arts.

Ao adaptar à poesia cibernética (a par com a poesia concreta, visual ou sonora) o rótulo de literatura marginal aplicado à poesia experimental, por Arnaldo Saraiva, em 1980, Rui Torres contraria a ideia de confinamento da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX) ao período correspondente aos

---

<sup>1</sup> O presente contributo baseia-se em grande parte numa série de conferências apresentadas entre Março e Abril de 2016, na Università degli Studi di Milano, Università di Roma - Sapienza e Università degli Studi Internazionali di Roma. Os meus sinceros agradecimentos ao Professor Vincenzo Russo, Professor Simone Celani e Professora Mariagrazia Russo, sem os quais esta experiência não teria sido possível. Este artigo foi escrito ao abrigo do projecto PD/BD/52249/2013, financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

anos da sua fundação, preferindo uma perspectiva de continuidade, com a sua ramificação «por um conjunto de actividades que marcam novas formas de expressão da criatividade humana» (Torres 16). Deste modo, recorrendo à fórmula de Saraiva, da «ideologia literária» e da «economia do mercado editorial» como razões principais da sua marginalização, Torres afirma que a poesia experimental «joga-se na superação dos limites da teorização dos géneros», concordando com Pedro Reis na identificação de uma «atitude transgressora face a convenções dominantes e gramáticas específicas» (17)<sup>2</sup>.

A partir das observações de Torres, não se nos afigura tarefa difícil o reconhecimento da PO.EX enquanto vanguarda. Sobretudo, se entendermos o termo enquanto oposição face a uma ideologia vigente. Daí a sua consequente marginalidade e marginalização, bem como a necessidade de «subverter pela invenção». Porém, no acto de subverter está já implicado um misto de reacção/revolução, na medida em que, para que ocorra uma mudança de um estado para outro será necessário voltar de baixo para cima, ou, se quisermos, inverter temporariamente as polaridades entre tradição e inovação. A esta tensão dialéctica Ana Hatherly chamaria reinvenção, releitura ou subversão pela invenção<sup>3</sup>. Mas, reinvenção, releitura e subversão de quê e/ou de quem?

No balanço que apresenta em 1985 entre o que ficou feito e o que há ainda por fazer com a PO.EX, Ana Hatherly afirma de modo peremptório que a Poesia Experimental não «começa com Mallarmé ou com os Caligramas de Apollinaire ou com as experiências dos Futuristas ou Dadaístas, etc.» (1985, 16). No que respeita às raízes da PO.EX, Hatherly prefere recuar até aos textos visuais dos gregos alexandrinos, insistindo repetidas vezes, em consonância com E.M. de Melo e Castro, no alargamento da «perspectiva histórica, como bandeira de afirmação dos valores perenes da criatividade crítica [...] à defesa da poesia barroca portuguesa» (*ibid.*).

---

<sup>2</sup> A observação de Pedro Reis citada por Rui Torres surge no artigo “Estado da Arte da PO-EX”, Projecto CD-ROM da POEX, 2005, disponível em linha <<http://po-ex.net>>.

<sup>3</sup> Alberto Pimenta propõe, em 1978, o termo “recombinação”: «A modernização dos processos (resultado da fenomenologia da modernidade) não é substancialmente um fenómeno de *inovação*, mas antes de *recombinação*, de combinação nova, com um novo peso relativo, dos processos já existentes» (126).

Por outro lado, Hatherly não tem dúvidas em classificar a PO.EX como «poesia de vanguarda», nos seus momentos mais altos, falando inclusive de «reacção violenta porque a sua acção era violenta: era não só um acto de rebeldia contra um *status quo* mas também um questionar profundo da razão de ser do acto criador e dos moldes em que ele vinha sendo praticado». Sendo que, tendo em conta a situação particular dos Experimentalistas Portugueses, esta mesma reacção passava ainda pela recusa da «crítica oficial com todo o seu cortejo de repressões e obscurantismos» (Hatherly 1985, 15). No que diz respeito à reacção violenta, ela é identificável, desde logo, tanto nesta passagem, como em tantos outros textos críticos que a primeira geração da PO.EX fez publicar, na herança de um tom de manifesto que fora imagem de marca do manifesto futurista italiano<sup>4</sup>. Acrescendo o facto de a «renovação da comunicação literária e a consequente desmontagem do discurso do poder instituído», que Pedro Reis associa à posição charneira da PO.EX na segunda metade do século XX (Torres 17), ser também aplicável ao Futurismo Italiano, no papel que ocupa enquanto primeira vanguarda histórica, sobretudo na relevância decisiva que assume enquanto «una sorta di propulsore o catalizzatore generale» do espírito de vanguarda (De Maria xiv, xxxvii).

Ora, esta multiplicidade de relações levanta, pelo menos, duas questões fundamentais. Uma diz respeito às (im)possibilidades de comparação entre dois movimentos com linhas programáticas claramente divergentes – Futurismo Italiano e PO.EX –, ao passo que outra aponta para uma aparente contradição entre a atitude de vanguarda assumida pela PO.EX e o seu programa de recuperação de um período histórico, o barroco, igualmente caracterizado por um «cortejo de repressões e obscurantismos» (Hatherly 1985, 15). Sendo que ambas as questões se encontram relacionadas, como veremos.

---

<sup>4</sup> Rui Torres considera «intrigante o facto de a Poesia Experimental não ter deixado um manifesto que sintetizasse a posição teórica do grupo. Há vários factores que podem contribuir para uma explicação desta situação. Por um lado, a PO.EX rejeita de todas as formas possíveis uma classificação, incluindo as que o próprio manifesto pressupõe. Por outro lado, a natureza pluralista do grupo impede a síntese de ideias num texto único. Por fim, o manifesto instaura uma certa permanência contrária aos objectivos do grupo. A verdade é que vários pequenos manifestos foram escritos por vários membros» (11, n. 6).

Começamos pela primeira, não ignorando o facto de se tratarem de movimentos situados em contextos político-ideológicos antagónicos, dado que a PO.EX se distancia, de modo radical, de uma ideia de politização pela Arte, pelo menos, tal como preconizada pelo Futurismo Italiano (vanguarda que, apesar de pontuais divergências com o Fascismo Italiano, oficializaria por diversas vezes o seu apoio ao regime de Mussolini)<sup>5</sup>. Dito de outro modo, com a PO.EX dá-se lugar a uma rectificação do grau de utopia entre arte e vida, na medida em que esta iria concentrar os seus esforços na criação literária e artística enquanto escape para a expressão das suas ideias. E, neste capítulo, Hatherly é bem clara, ao referir que: «A ruptura que o Experimentalismo português trouxe para a poética do século XX não foi uma ruptura igual, por exemplo, à do Futurismo, que postula um desligamento total do passado e sobrevaloriza o futuro» (1995, 13). E adianta que, o «Experimentalismo assume o presente para intervir nele, contesta o passado, no que ele possa ter de académico ou imobilizante, e reata com a tradição no que ela pode ter de dinâmica [...]» (*ibid.*). Acontece que nem o corte com o passado, que o manifesto publicado a 20 de Fevereiro de 1909 nas páginas do *Le Figaro* apontaria como remédio para os males de Itália, seria total, nem a ideia de politização pela Arte, na PO.EX, estaria completamente ausente do seu programa de questionamento «profundo da razão de ser do acto criador» (Hatherly 1995, 15).

No caso do Futurismo Italiano, ao lermos nas entrelinhas de tão polémico manifesto, não só a ideia de um corte total com a tradição se afigura como utopia intencional<sup>6</sup>, porque necessária à causa (cujo objectivo principal seria a síntese total entre Arte e Vida), como se vislumbra a ideia de continuidade, e

---

<sup>5</sup> Sobre as complexidades da relação entre Fascismo e Futurismo Italiano, ver Viola 2004, 93-104.

<sup>6</sup> Sobre Utopianismo e Futurismo, Marjorie Perloff relembra que «Utopianism, the projection of an idealized future that may well have nothing to do with reality – is at the very heart of the manifesto form – a form rooted, not in the future it conceives of so boldly, but in the immediate present of its author and audience» (Perloff 2007). A relevância afirmação de Perloff reside no facto de ser remanescente da atitude experimentalista, tal como definida por Hatherly, ao assumir o presente, contestando o passado e reatando com a dinâmica da tradição. Ver Hatherly 1995, 13.

até de reforço, dos valores postos em causa, ditos tradicionais<sup>7</sup>. Para resolver esta aparente contradição é necessário ter-se em conta uma série de factores de ordem histórica e cultural. Em primeiro lugar, importa o período e o local em questão – a juventude de Marinetti e companheiros, o contexto da cidade industrial de Milão, o modelo cultural francês e as fragilidades dos sistemas político, cultural e social italianos na primeira década do século XX. Factores que seriam, aliás, referidos pelo próprio Marinetti, dois anos após a publicação do polémico manifesto inaugural, numa entrevista ao jornal *Le Temps*:

Non potete comprendere il nostro stato d'animo di giovani artisti italiani. In Francia tutti gli elementi si fondono. Non vi immobilizzate nel passato come in un cimitero [...]. In realtà, noi non rinneghiamo il passato, lo mettiamo al suo posto, che non deve essere che episodico nella nostra vita [...]. Noi non abbiamo inventato nulla, e non facciamo che sintetizzare in una forma aggressiva dei sentimenti, delle idee che tentavano di esprimersi (cit. em Viola 2004, 58).

Segundo, embora o testemunho de Marinetti amenize, de certo modo, o ímpeto violento que caracteriza os manifestos (o Marinetti que canta a drenagem e pavimentação dos canais de Veneza é, essencialmente, o mesmo Marinetti que, nos últimos anos de vida, se regozija com a Ponte di Rialto vista da sua janela), o carácter propagandístico que acompanhou a difusão global destes mesmos manifestos seria de tal forma avassalador que se tornaria impossível qualquer tipo de moderação no discurso. Por outro lado, desconhecedores que eram das consequências inimagináveis que a Primeira Grande Guerra despoletaria<sup>8</sup>, o carácter impetuoso que caracterizava os

---

<sup>7</sup> São vários os investigadores que apontam para a presença evidente de influências romântico-simbolistas, e até barrocas, no Futurismo Italiano, sobretudo na obra literária do seu fundador, Marinetti. Por exemplo, Marjorie Perloff, a respeito do Primeiro Manifesto Futurista: «Could anything be more late Romantic than that second paragraph with its emphasis on the pride of the isolated protagonist, the metaphors of man as “proud beacon” or “forward sentry against an army of hostile stars, glaring down at us from their celestial encampments”? And what could be more kitschy than the image of those stokers “feeding the hellish fires of great ships,” or the images of locomotives, with their “red-hot bellies” and “drunkards reeling like wounded birds along the city walls”?» (Perloff 2007). Ver também Viola 2004, 13.

<sup>8</sup> A este propósito, adianta Perloff: «What makes the First Futurist Manifesto such a poignant document is thus its place on the cusp of an era it has largely misapprehended. The

primeiros manifestos era visto como o único remédio suficientemente potente para os males diagnosticados a Itália no período correspondente ao final da primeira década do século XX e inícios da segunda. Por último, ainda a respeito do modo como o Futurismo Italiano acabou por ser veículo dos próprios valores que criticava nos Manifestos, vale a pena recuperar a observação de Alberto Pimenta:

Os próprios futuristas mostraram [...] a sua sintomática fragilidade no que toca à autenticidade de soluções estéticas radicais. Com efeito, embora a sua intenção declarada fosse romper a identificação de arte com manifestação de belo, o que na prática realizaram foi a substituição de um conceito de belo por outro conceito de belo [...] a substituição da Vitória de Samotrácia por um ‘*automobile ruggente*’ (134).

Talvez por este motivo, alguns anos mais tarde, e num outro contexto geográfico, cultural e social, Álvaro de Campos tenha sentido a necessidade de ajustar os pratos da balança, rectificando a utilização marinettiana de um grau comparativo de superioridade junto do adjectivo belo («più bello»), para um de igualdade («tão belo como»):

O binómio de Newton é tão bello como a Venus de Milo.  
O que ha é pouca gente para dar por isso.

óóóó — óóóóóóóóóó — óóóóóóóóóóóóóóóó.  
 (“O vento lá fora”)<sup>9</sup>.

Por meio de uma comparação entre uma ferramenta de pensamento, o binómio de Newton, e um fruto mecânico da técnica, a Vénus de Milo, o poema de Álvaro de Campos é um dos muitos exemplos do primeiro modernismo português a apontar para uma manifesta vontade de confluência entre tradição e inovação. Tensão que, embora não esteja isenta de agressividade em algumas das suas formulações mais radicais, não a entenderia

---

“great crowds excited by work, by pleasure” turn out to be the masses of soldiers dying in the trenches, and the desired “revolution” paves the way for the Fascism of the 1920s» (Perloff 2007).

<sup>9</sup> Segundo Teresa Rita Lopes, o poema em questão é de atribuição problemática, não sendo também possível confirmar a sua data (Lopes 377).

como principal motor propulsor da criação. Porém, se, como vimos, a referida tensão dialéctica entre tradição e inovação se encontra presente tanto na PO.EX como no Futurismo Italiano, restam-nos duas opções: ou aceitamos a teoria de que o Futurismo italiano influenciaria, de modo directo e indirecto, todas as vanguardas conseqüentes, ou concordamos com o facto de que a aplicação do rótulo “neobarroco” às diversas vanguardas, pelas questões que levanta, será meritória de exploração. Com a ressalva de que, no limite, o rótulo servirá a toda e qualquer vanguarda artística.

Nas suas pesquisas sobre o conceito de “neobarroco”, Vincenzo Russo alerta para a extrema complexidade aqui envolvida, apoiando-se em nos estudos de Omar Calabrese e Gilles Deleuze para demonstrar que o conceito é a história de «um impulso conceptual originado pela reflexão *in progress* sobre o barroco, ao longo do século XX» (Russo 57). Na sua argumentação, para além de apontar que «a potencialidade intrínseca ao significado de neobarroco não permite uma utilização unívoca do termo, ainda que se queira limitar exclusivamente à linguagem da arte», podendo inclusive dar origem a utilizações ideologicamente antagónicas (Russo 61), Russo faz referência ao modo como Melo e Castro resolve a questão do que resta da herança estética do barroco, ou seja, a dimensão político-ideológica que serviu de crítica pós-moderna à utilização do referido conceito:

[O] duplo gesto crítico de Melo e Castro, já levado a cabo em 1976, que consistiu em: a) uma descontextualização histórica em relação aos séculos XVI, XVII, e XVIII e b) uma recontextualização em relação à segunda metade do século XX nossa contemporânea (MELO E CASTRO, 1976), talvez se torne no melhor contributo teórico da vanguarda relativamente ao conceito ideológico de barroco. O barroco, longe de ser entendido nos seus aspectos sociológicos de época ou de cultura da Contra-Reforma, da Inquisição, do Jesuitismo, transforma-se, na ressemantização dos poetas da década de 60 e 70 em Portugal, numa arma de resistência e de luta contra o regime salazarista, que pode apenas reevocar o Seiscentismo na comum característica de serem ambos períodos sem liberdade de expressão (Russo 69).

E adianta, por fim, que, pese embora a sua «efémera existência», a vanguarda Experimental Portuguesa, trazia «por detrás da prática estética barroca [...] um inteiro projecto político moderno que faz com que a poesia

experimental, ao reivindicar o barroco, o torne num instrumento de abertura e dissolução dos discursos repressivos e coercivos do Poder» (*ibid.*).

Não discordando da leitura feita por Russo no que respeita à inevitável politização pela Arte, à qual a PO.EX, enquanto vanguarda, dá continuidade, divergimos, porém, da aplicação que se faz do adjetivo “efémera”. Isto porque, na perspectiva de um Experimentalismo continuado por “novas” formas ciberliterárias como a poesia cibernética, ainda que os instrumentos do Poder sejam obviamente outros, continuam presentes determinados processos de “subversão pela invenção”. Por exemplo, no recurso a uma poética metamedial (associada a uma estética intermedial) focada no questionamento dos seus próprios conceitos, meios e suportes. Se, como afirma Russo, «só através da reescrita experimental [o barroco] teria sido capaz de desencadear a carga subversiva necessária às contingências do tempo» e se «a invenção da tradição por parte da vanguarda justifica a luta num determinado período histórico, mas não só, adapta-se também às condições e aos novos desafios do presente» (Russo 70), em que medida a poética metamedial da obra ciberliterária não é, a seu modo, um prolongamento desta inversão? Por outras palavras, não assumirá o Experimentalismo ciberliterário a continuidade das «funções duma cultura marginal, contestatária e renovadora procurando a utilização criativa dos novos meios de comunicação massiva e fazendo sobre eles uma reflexão construtiva», como refere Melo e Castro em 1990 (cit. em Russo 70)?

À solução encontrada pelo Experimentalismo face às divergências que o conceito de neobarroco provocaria entre o culto do Barroco histórico e o Neobarroco Pós-Moderno, que Russo também refere, Melo e Castro atribuiria a categoria de “Metabarroco”. Referindo-se a este estudo como «[p]articularmente significativo na medida em que ilustra uma saída encontrada pelo Experimentalismo através da valorização do Barroco sem se enfeudar, quer à sua imitação, quer à sua recusa» (1995, 192-93), Hatherly aponta dois exemplos criativos no âmbito da PO.EX: o próprio Melo e Castro, com a sua «Poética Metabarroca, privilegiando a tecnologia de ponta para a execução dos seus trabalhos, de marcada incidência visual» e a experimentação de Pedro Barbosa, com os seus «textos gerados em computador, de carácter mais ‘literário’» (Hatherly 1995, 193), cujas



investigações seriam publicadas, em 1977 e 1980, nos dois volumes de *Poesia Cibernetica*.

São vários os investigadores que apontam para a evidência de uma herança transmitida pelas práticas artísticas *avant-garde* quer no plano mais abrangente dos meios de comunicação quer no plano específico das práticas poéticas digitais. Por exemplo, Gianni Eugenio Viola, ao referir a possibilidade de reconhecermos hoje, nos dois planos em questão, algumas das propostas antecipadas pelo Futurismo Italiano:

Tuttavia generale è il riconoscimento di alcune straordinarie anticipazioni del Movimento; è difficile non vedere nelle composizioni per intonarumori una netta anticipazione della musica concreta, le tavole parolibere sono certamente – nella loro sintesi di parola e immagine – una anticipazione degli esperimenti di poesia visiva che saranno tanto cari alle neoavanguardie. Le “serate” e le sintesi teatrali futuriste non possono, ancora, non essere viste come una anticipazione degli happening e del teatro sperimentale del secondo dopoguerra del Novecento. Infine come non vedere negli aspetti linguistici delle sintesi ed analogie marionettiane la premessa alle espressioni sinestetiche che sono diventate la base stessa della comunicazione pubblicitaria (ma anche di tanti aspetti necessariamente veloci della comunicazione sociale negli anni di più accentuato sviluppo delle comunicazioni di massa? (Viola 2004, 172)

Já no caso específico da poesia cibernética e da possibilidade de manipulação do movimento literal do texto, Teemu Ikonen avança a hipótese de esta ser, em princípio, uma das principais condições que permitem distinguir a literatura digital da literatura impressa (2003). No entanto, Ikonen não deixa de afirmar que esta bipolaridade esconde atrás de si um complexo plano de fundo histórico, daqui decorrendo a necessidade de «clarificação do desenvolvimento histórico que vai das “analogias do movimento” na literatura impressa às inovações na videoarte, cinema experimental e poesia multimédia» (*ibid.*)<sup>10</sup>.

Tendo em conta o plano de fundo referido por Ikonen, poderíamos salientar a novidade que as investigações bergsonianas sobre matéria e memória representaram para o século XX, sendo este um dos factores que viriam contribuir para que as diversas vanguardas assumissem uma clara

---

<sup>10</sup> Tradução nossa.

oposição a uma cultura ocularcêntrica dominada pela ideia de visualidade “pura” e pelo paradigma estético do Belo. Optando por um novo paradigma estético da percepção<sup>11</sup>, as vanguardas artísticas históricas provocam, pois, uma revolução quanto às potencialidades da dimensão sensorial no acto criativo.

Contudo, a ter aqui cabimento o argumento da herança barroca nas diferentes vanguardas, será necessário um parêntese sobre a forma como a dimensão sensorial já se encontra latente neste período. Poderíamos avançar pela discussão que o gesto na escultura de Bernini ou o (quase) toque nos quadros de Caravaggio permitem<sup>12</sup>, mas interessa-nos, sobretudo, o modo como estes traços hereditários viriam a manifestar-se na criação literária. Sobretudo porque nela nos damos conta de uma visível contradição, entre a forma como o barroco exploraria a dimensão gestual nas várias artes e o modo como a faria representar no discurso. Ou, se quisermos, entre o que é expressão da alma e o que é produto do corpo, metafísico e lúdico, arte e engenho, dicotomias expressas, por exemplo, nos elementos textuais que serviam de complemento aos textos visuais. Neste caso, um diálogo entre Dédalo e Perdix, para ser lido em conjunto com um labirinto em espelho, que surge num dos muitos textos visuais do barroco português recuperados por Ana Hatherly:

D. – Que te parece, Perdix, esta empresa concebida por mim?

P. – É um ornamento não pueril do engenho.

D. – Admiro-te, Perdix, por seres capaz de ficar estupefacta com admirável razão, porque se o ignorante fica estupefacto por não saber, tu ficas estupefacta sendo sabedora.

D. – Serias tu capaz de imitar com arte esta arte?

P. – *Não é isso trabalho de mãos mas ilustre obra da mente*. Eis porque esta imagem da novidade merece o respeito dos deuses. Daí considerar eu que a alma supera a cultura (1995, 58-59)<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Num artigo intitulado “A Arte da Estética”, Edmundo Balsemão Pires analisa o modo como, na arte tecnológica contemporânea, uma Estética da medialidade assente nas condições de consciência háptica e observadores de segundo grau veio sobrepor-se a uma Estética do Belo associada a uma cultura predominantemente “visual” (Pires 180-81).

<sup>12</sup> A propósito da dimensão háptica por meio do gesto na pintura de Caravaggio, ver Marques 2015.

<sup>13</sup> Sublinhado nosso.

Uma possível explicação da contradição é avançada por Jorge Luis Borges, em “A Esfera de Pascal”:

En aquel siglo desanimado [XVII], él espacio absoluto que inspiró los hexámetros de Lucrecio, el espacio absoluto que había sido una liberación para Bruno, fue un laberinto y un abismo para Pascal. Éste aborrecía el universo y hubiera querido adorar a Dios, pero Dios, para él, era menos real que el aborrecido universo. Deploró que no hablara el firmamento, comparó nuestra vida con la de naufragos en una isla desierta (Borges 638).

Mas também Hatherly iria debruçar-se sobre esta questão, ao analisar a forma como o labirinto se torna “símbolo” dos textos visuais do período maneirista-barroco, primeiro, no período maneirista, com uma concepção do mundo «como uma espécie de *labirinto poético de Deus*», traduzida, de modo particular na literatura, «pela preferência dada à dificuldade de acesso ao entendimento imediato, pelo culto dum certa incompreensibilidade, atingida pela representação visual enigmática e pelo recurso a metáforas e a associações paradoxais»; depois, no período barroco, com a representação da «*vida como um sonho e o mundo como um teatro*» (1995, 42):

É assim que tudo se torna espectáculo: da pintura à música, da arquitectura à literatura, do sermão ao debate académico, tudo se torna arte de representar, tudo apela para o fascínio da ilusão e da mestria do *gesto criador*, obrigatoriamente prodigioso e ao serviço das forças do poder vigente: – o absolutismo político e a recuperação da Igreja Católica (1995, 43)<sup>14</sup>.

Daí a relevância, «na arte, na literatura e na vida» do culto e prazer do jogo, numa «concepção de teatro como quadro completo do mundo», com destaque para a «*enorme necessidade de concretização e visualização* exibida por essa arte sensual, que apela aos sentidos, que quer seduzir pela magia, pela ilusão, pelo enigma, pelo artifício da retórica e da representação» (*ibid.*)<sup>15</sup>.

De salientar ainda que, é também a partir da tensão entre significado e afecto, que o Barroco despoleta, na referência a «composições em que o *programa* era um factor determinante» sendo que «esse *programa*, além de um valor estético, tinha um *valor experiência*, tanto para o autor do texto como para

---

<sup>14</sup> Sublinhados nossos.

<sup>15</sup> Sublinhados da autora.

o seu destinatário» (Hatherly 1995, 10), que Hatherly concebe o seu próprio processo criativo. Por exemplo, no modo como ilustra, em *Mapas da Imaginação e da Memória*, «o valor da consciencialização do gesto criador», na metáfora da *mão que se tornara inteligente*, «porque experimentalmente observara, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer» (Hatherly 1995, 11). Ou seja, e parafraseando Hatherly, a reintrodução da dimensão gestual do acto de escrever vem no seguimento de uma ideia de «*continuum* do acto criador como processo [...], que não justifica a repetição» (1995, 12), como também justifica o reconhecimento de formas artísticas do período barroco cujo estudo contribuiria para que o âmbito experimentalista fosse «de tal maneira alargado» que extravasaria em muito a «poesia de tipo tradicional (dependente de certas regras rítmicas e certos recursos retóricos)», com vista a um «discurso criativo, mesmo quando este deixa de ser verbal» (1995, 15). Com efeito, é na intersecção entre estes dois processos que resurge a dimensão gestual da poesia, verificável nas vanguardas artísticas históricas de inícios de século XX, cujos processos de subversão levariam a «modificações no conceito de leitura» e a uma «visão da escrita [...] revigorada, reanimada, reinventada» (1995, 38). Com a possibilidade de “retroextensão” até ao século XVII, no qual Hatherly parafraseando Mario Praz identifica um clímax no culto da imagem (segundo nós, apenas comparável com o actual “culto” da imagem digital), daí que se «tenha querido exteriorizá-la, transpô-la e acentuá-la ao fazer acompanhar a palavra duma representação plástica, visual», como acontece no teatro e na ópera, «essa invenção barroca» (1995, 45).

Há, contudo, uma diferença fundamental no modo como esta dimensão gestual seria trabalhada a partir das vanguardas históricas, e que influirá directamente no argumento da sua extensão à ciberliteratura. Ao passo que, no barroco, o «espectador é chamado a participar mas [...] só *participa dentro do seu horizonte de expectativa* – determinado, programado, previsto» (Hatherly 1995, 44), com os movimentos de vanguarda, nomeadamente o Futurismo Italiano, assiste-se a uma inclusão do público enquanto elemento criador e activo, quer na reconfiguração das convenções de leitura quer ao nível da performance pública (as famosas *serate* futuristas), na qual se incluem os

manifestos<sup>16</sup>. Prova dessa inclusão deliberada é a forma como Marinetti decide integrar nas suas *serate* os assobios, apupos e demais reacções violentas por parte do público<sup>17</sup> –, uma prática que seria posteriormente adoptada pelos Dadaístas nos seus próprios espectáculos. Assim, é na proclamação de uma experiência corporizada, que exigiria um envolvimento multissensorial intero e exteroceptivo, evidenciada pelo carácter performativo das *serate*, manifestos e outras criações futuristas como novos modos de fazer poesia, que o Futurismo Italiano procura o envolvimento por parte de um público, através de operações de estranhamento como a provocação deliberada ou a perda de controlo.

Todavia, nos anos 1920, a fórmula marinettiana de síntese entre Arte e Vida sofreria uma viragem de rumo fundamental, nomeadamente com o Tactilismo. Embora fossem já identificáveis determinadas implicações hápticas nas entrelinhas dos primeiros manifestos – como *La Pittura Futurista* (1910) por Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini, ou *La Pittura dei suoni, rumori e odori* (1913), por Carrà –, na fase Tactilista, à qual se viria a associar o *Teatro della Sorpresa*, o *empresario* Marinetti elevaria o tacto (háptico) à categoria de sentido primordial na criação e fruição da experiência estética. Com a sua divulgação e promoção entre os anos de 1921 e 1924, o Tactilismo fez-se apresentar com recurso à performance em conferências criadas para o efeito e através da sua publicação em periódicos franceses e italianos. Respectivamente, *Il Tattilismo*<sup>18</sup> – lido no Théâtre de l’Oeuvre (Paris), na Esposizione mondiale d’Arte Moderna (Genébra) e publicado no jornal *Comoedia*, em Janeiro de 1921 – e “Tattilismo” – publicado em novembro de 1924 no periódico milanês *l’Ambrosiano*<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Sobre o carácter performativo dos manifestos, afirma Rainey: «Many of the manifestos are also recognizably imbued with a performative dimension. That is not surprising, especially as some of the earliest ones (e.g., the “Manifesto of the Futurist Painters”) were routinely read aloud at the Futurist “evenings” or *serate*, performed onstage in halls and theaters» (Rainey 46).

<sup>17</sup> Ver F.T. Marinetti, “La voluttà d’esser fischiati”, 1911, em De Maria 30-33.

<sup>18</sup> Ver F.T. Marinetti, *Il Tattilismo*, 1921, em De Maria 244-50.

<sup>19</sup> F.T. Marinetti, “Tattilismo”. *L’Ambrosiano* 08 Novembre 1924: 3. <<http://api.unipv.it/lettura/6/31/?index=generale>>.

Pese embora o impacto internacional que a presença de Marinetti ainda invocava nos anos subsequentes à Primeira Grande Guerra, os únicos registos da fase tactilista resumem-se hoje aos referidos manifestos, bem como alguma correspondência entre Marinetti e outros futuristas activos neste período, na qual podemos ler observações gerais acerca da génese do Tactilismo e posterior recepção por parte do público presente nas *serate* (contando-se ainda a *tavolla tattile Paris-Sudan*, referida por Marinetti no artigo de 1921)<sup>20</sup>. Na leitura destes documentos atesta-se que a proposta Tactilista terá servido como tentativa de relançar o Futurismo, perante o abalo sofrido pelas consequências devastadoras e inesperadas da Primeira Grande Guerra, das quais o movimento não saíra ileso. Numa tentativa de reenaltecer o movimento, Marinetti propõe uma total reavaliação da percepção sensorial no acto criativo, colocando o enfoque no papel sensitivo da pele enquanto condutora do pensamento, como solução capaz de fazer ultrapassar «i sintomi di un male profondo e misterioso che è probabilmente una conseguenza del grande sforzo tragico che la guerra impose all'umanità» (cit. em De Maria 245). Assim, face às exigências de um novo cenário e à consequente necessidade de um maior esforço na recuperação de um novo paradigma de sensibilidade, Marinetti decide elevar a fasquia, testando os limites teóricos e práticos da sua proposta.

Apesar do novo rumo, a sua escolha pelo tacto, enquanto sentido capaz de influenciar outros sentidos, e até de levar «alla scoperta di nuovi sensi» (Marinetti 1924, 3), não pode ser encarada como *tabula rasa*. Ainda que o cenário seja bastante diferente daquele vivido durante os “verdes anos” do movimento, e o argumento bem mais refinado – Marinetti já não é o “jovem Marinetti” e o movimento, por esta altura, atingira outros círculos internacionais de novos actores, de onde surgiram os vários Dadaísmos –, o

---

<sup>20</sup> A atribuição de autoria dos painéis tácteis e dos manifestos tactilistas a Marinetti é, de facto, a mais comum na literatura que analisa este período futurista. Porém, damos aqui conta de um crescente consenso na atribuição de coautoria à esposa de Marinetti, Benedetta Cappa Marinetti, uma figura frequentemente mal interpretada e até ignorada pelas investigações em torno do Futurismo Italiano, mas com um papel decisivo na forma como o movimento evoluiu a partir dos anos 1920. Sobre a influência de Benedetta Cappa na fase tactilista, ver Viola 2004, 185. Sobre as obras futuristas de Benedetta e a sua actual recepção, ver Larkin.

projecto Tactilista resulta de um conjunto de esforços prévios que, aliás, o próprio Marinetti começa por lembrar, no manifesto de 1921. Nele, o *empresario* faria referência, a título de exemplo, à existência de precursores da sensibilidade táctil, como Rachilde, com as obras *La Jongleuse* ou *Les Hors-nature*, ou o amigo Boccioni, que «sentiva tattilisticamente, quando creava em 1911 il suo insieme plastico *Fusione di una testa e di una finestra*, con materiali assolutamente opposti come peso e valore tattile: ferro, porcellana e capelli di donna» (cit. em De Maria 250). Independentemente da ressalva, de entre as múltiplas acusações de passadismo por parte dos Dadaístas, dando a provar a Marinetti um pouco do seu próprio remédio, este acaba por não escapar também a múltiplas acusações de plágio<sup>21</sup>, nomeadamente por parte de Francis Picabia, que reclamaria, na sessão do Theatre de L'oeuvre, a viva voz, ter inventado o Tactilismo cinco anos antes, com uma “sculpture à toucher” exibida, sob o pseudónimo de Miss Clifford Williams, em 1916, na galeria nova-iorquina de Marius de Zaya (Antonello 38).

Todavia, o público-alvo de Marinetti não consistia já no artista plástico, de tão vasta que era a agenda marinettiana de politização da estética (e vice-versa), colocando-se, desta feita, o enfoque nos «giovani poeti, ai pianisti, ai dattilografi, e a tutti i temperamenti erotici raffinati e potenti» (cit. em De Maria 250). Na sua conhecida predilecção pelo teatro, em detrimento das experiências breves com o cinema nos contactos com o grupo de futuristas florentinos, e na contínua e manifesta vontade de espectacularização da Arte e da Vida, o Tactilismo representa, pois, no seu grau mais elevado, e parafraseando Pierpaolo Antonello, o envolvimento corporizado, físico e emocional, do espectador com o evento futurista (Antonello 53). Talvez por essa razão o futurista napolitano Francesco Cangiullo se tenha referido ao Tactilismo como o «ápice da actividade futurista» (cit. em Antonello 48;)<sup>22</sup>, no sentido de derradeira tentativa em estabelecer um contacto absoluto entre Vida e Arte, por meio da qual o Tactilismo pode ser entendido como a “metonímia perfeita da arte Futurista” (Antonello 53).

---

<sup>21</sup> Gianni Eugenio Viola apresenta-nos uma descrição detalhada da acusação de plágio feita pelo catalão Gabriel Alomar, que em 1904 dera uma conferência intitulada “El Futurisme”. Ver Viola 2004, 43.

<sup>22</sup> Tradução nossa.

Perguntamo-nos, porém, se o ápice que Cangiullo vê no Tactilismo não significa, de igual modo, o cume da utopia que diversos investigadores reconhecem nesta vanguarda<sup>23</sup>. Em termos concretos, o facto de a proposta tactilista constituir-se enquanto literalização da percepção sensorial táctil/háptica, por exemplo, no modo como, nas *serate* futuristas, os painéis tácteis passavam de mão em mão, numa espécie de remistificação de acesso imediato ao conhecimento pelo toque directo que o tacto proporciona<sup>24</sup>. E, neste sentido, pensando no conceito de interface, torna-se inclusive possível estabelecer-se comparação com instrumentalizações mais recentes da interface digital, levadas a cabo quer pela indústria tecnológica digital quer pela arte que a esta recorre<sup>25</sup> (note-se, no manifesto tactilista, o tom de “industrialização” que Marinetti impõe a propósito da potencial manufactura destes quadros e respectiva distribuição ubíqua pela sociedade – Marinetti, em *De Maria* 248-49).

Tal como é comparável o paradoxal reforço da visualidade por parte do meio tecnológico digital – traduzindo-se, neste último caso, na ânsia de uma maior tangibilidade e emulação sensorial no contacto com a máquina (Marques 2016) –, com as críticas lançadas ao Tactilismo, sobretudo pelos Dadaístas europeus, enquanto arte que reforça os processos visuais, quando o que se pretendia era precisamente o efeito inverso, isto é, chamar a atenção para as características tácteis/hápticas das obras. A este respeito, Antonello refere ainda as contradições evidenciadas pelo painel táctil *Paris-Sudan*: primeiro, pelo facto de apresentar uma estrutura com uma «narrativa demasiado óbvia, vertical, topológica e linear» (Antonello 44)<sup>26</sup>, em contraste com, por exemplo, as “parole in libertà” ou a noção de “simultaneidade”; segundo, pela evidência de uma «intrínseca discontinuidade entre tactilismo e

---

<sup>23</sup> Para um aprofundamento da questão utópica no Futurismo Italiano recomenda-se a seguinte leitura: Viola 1994.

<sup>24</sup> A propósito da obsessão do público no contacto táctil com os painéis tácteis, Antonello recupera um episódio algo caricato, contado por Cangiullo, em que um elemento do público puxa o painel táctil *Paris-Sudan* com tanto vigor que este acaba partido em dois pedaços. Ver Cangiullo, em Antonello 43.

<sup>25</sup> A propósito do conceito de interface nos meios tecnológicos digitais, veja-se Marques 2016.

<sup>26</sup> Tradução nossa.



a experiência tátil» que, por natureza, e ao contrário da visão, não permite a «percepção estética ou natural das formas na sua totalidade» (Artioli 1975, 22, cit. em Antonello 44)<sup>27</sup>.

Com efeito, e como acontecera já com várias das suas anteriores criações, Marinetti parece cair, uma vez mais, num conservadorismo criativo que contraria o radicalismo teórico dos manifestos, representado, no limite, pela redução posterior do tactilismo a sínteses tácteis literárias, que consistiam na simples descrição de sensações hápticas por meio da poesia discursiva (Antonello 44). Sendo que, neste ponto, vale o argumento da influência de uma herança romântico-simbolista, e até barroca, em Marinetti, considerada crucial para que se proceda a uma análise rigorosa dos resultados literários que hoje lhe reconhecemos. Dito ainda de outro modo, se a presença destes traços hereditários é o factor que, por um lado, nos permite localizar o hipocentro da utopia futurista, por outro lado, ela aponta para uma necessária desmistificação de um entendimento de Futurismo como corte absoluto com o Passado. Em que medida este “retorno à ordem” por parte de Marinetti não é mais uma releitura de momentos histórico-literários como aquele representado pelas *Metamorfoses* de Ovídio – cujo mito de Pigmalião e Galateia ilustra na perfeição o «método retórico da *ekphrasis* [...] para manter na escrita literária as dimensões da tactilidade e da visualidade» (Pires 140), e menos uma incongruência entre a criação artística e as propostas teóricas (se é que as duas podem ser entendidas em separado) – será porventura uma questão para outros debates.

Não obstante, nos termos desta discussão, acreditamos que é na reconfiguração dos “avanços” e “retrocessos” que as diferentes vanguardas estabeleceram entre si e na relação com outros períodos que se torna possível perceber o carácter experimentalista da mais recente poesia cibernética. Sobretudo o modo como os processos de subversão se vão espiralando a partir da mesma base genética que caracteriza cada um dos períodos aqui analisados. Como afirma Ana Hatherly:

---

<sup>27</sup> Tradução nossa.

Em Arte, os Movimentos e os Autores podem suceder-se, mas nem por isso se anulam: Picasso não destrona Leonardo da Vinci; Shakespeare não destrona Eurípides, etc. Em Arte, tudo o que «vem depois» e cria a sua própria validade passa a coexistir com o que «havia». A criatividade não é uma corrida com uma só meta a atingir por um só atleta. Cada grande Artista ou cada grande Movimento, cumpre uma dada órbita e continuará a cumpri-la sem mudança. A leitura que as sucessivas gerações vão fazendo desse percurso irá deslocar-se, mas só relativamente, porque também as sucessivas leituras se irão acrescentando às sucessivas órbitas (1995, 116).

Concluindo, seria esta “subversão pela invenção” assente na dialéctica tradição/inação que, pese embora as sucessivas mutações, se iria manter quer nas propostas performativas com particular incidência a partir dos anos 80, quer na intensificação da criação artística com recurso aos meios tecnológicos digitais, como o computador, sobretudo a partir dos anos 90. Apresentando menos uma tendência para a primazia da técnica no processo criativo – portanto, um menor risco de espectacularização da arte e rápida normalização por parte da cultura oficial –, e mais uma estética intermedial marcada por poéticas autorreflexivas em torno dos conceitos, meios e suportes, o experimentalismo ciberliterário dá, assim, continuidade, de modo dialéctico, às estratégias de significação e afecto já identificada nos/pelos seus antecessores. Com particular incidência nas (im)possíveis transacções entre o literário e o digital.