

e-LETRAS CONVIDA

Revista de Estudos Globais

Humanidades, Ciências e Artes

Nº 7 : julho/dezembro 2021 · July/December 2021

Dossiê Temático

7

LITERATURA, ARTES
E HIPERTEXTO NA WEB

CENTRO DE
LITERATURAS
E CULTURAS
LUSÓFONAS
E EUROPEIAS

CLEPUL

Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Ficha Técnica

E-LETRAS COM VIDA

*REVISTA DE ESTUDOS GLOBAIS:
HUMANIDADES, CIÊNCIAS E ARTES*

N.º 7 (julho-dezembro de 2021)

www.e-lcv.online

e.ISSN: 2184 - 4097

Direção

Annabela Rita | Universidade de Lisboa

Tania Martuscelli | University of Colorado Boulder

Editor-Chefe

José Eduardo Franco | Universidade de Lisboa;
Universidade Aberta

Coordenação Editorial

Cristiana Lucas Silva | Universidade de Lisboa;
Universidade Aberta

Luís Pinheiro | Universidade de Lisboa

Secretariado-Executivo

Susana Alves-Jesus | Universidade de Lisboa

Coordenação do Dossiê Temático

Dionísio Vila Maior | Universidade Aberta

Revisão

Carlos Serra | IECCPMA

Marta Duarte | IECCPMA

Milene Alves | Universidade de Lisboa

Tradução

Timóteo Cavaco | IECCPMA

Design Gráfico e Paginação

Carolina Grilo | IECCPMA

Referees

Annabela Rita | Universidade de Lisboa

António Chenoll Mora | Universidade Aberta

Cristina Trindade | Universidade da Madeira

Darlinda Moreira | Universidade Aberta

Dionísio Vila Maior | Universidade Aberta

Isabel Ponse de Leão | Universidade Fernando Pessoa

José Eduardo Franco | Universidade Aberta

Luísa Paolinelli | Universidade da Madeira

Maria do Carmo Mendes | Universidade do Minho

Maria do Rosário Lupi Bello | Universidade Aberta

Onésimo Teotónio Almeida | Brown University

Pedro Abrantes | Universidade Aberta

Rosa Sequeira | Universidade Aberta

Sandra Faria | Universidad Complutense de Madrid

Sérgio Lira | Universidade Fernando Pessoa

Susana Alves-Jesus | Universidade de Lisboa

Conselho de Direção

Béata Cieszyńska | Universidade de Lisboa

Dionísio Vila Maior | Universidade Aberta

Ernesto Rodrigues | Universidade de Lisboa

Fernando Cristóvão | Universidade de Lisboa

Isabel Ponce de Leão | Universidade Fernando Pessoa

Luís Eduardo Oliveira | Universidade Federal de Sergipe

Luísa Paolinelli | Universidade da Madeira

Marília P. Futre Pinheiro | Universidade de Lisboa

Petar Petrov | Universidade do Algarve

Sérgio Lira | Universidade Fernando Pessoa

Vania Pinheiro Chaves | Universidade de Lisboa

Conselho de Redação

Aida Sampaio Lemos | Universidade de Lisboa

Amadeu Prado Lacerda | Universidade de Lisboa

António José Borges | Universidade de Lisboa

Henrique Manuel Pereira | Universidade
Católica Portuguesa

Isabel Nery | Universidade de Lisboa

Jacinto Jardim | Universidade Aberta

Joana Balsa de Pinho | Universidade de Lisboa

João Relvão Caetano | Universidade Aberta

Maria Serena Felici | Università degli Studi
Internazionali di Roma

Paula Carreira | Universidade de Lisboa

Ricardo Ventura | Universidade de Lisboa

Conselho Científico | Instituições Nacionais

Anabela Pereira | Universidade de Aveiro
António Cândido Franco | Universidade de Évora
António M. Feijó | Universidade de Lisboa
António Sampaio da Nóvoa | Universidade de Lisboa
Carlos Carreto | Universidade Nova de Lisboa
Carlos Fiolhais | Universidade de Coimbra
Darlinda Moreira | Universidade Aberta
Elsa Lechner | Universidade Aberta
Guilherme d'Oliveira Martins | Fundação Calouste Gulbenkian
Jeffrey Scott Childs | Universidade Aberta
João Simão | Universidade Aberta
José Carlos Miranda | Universidade Católica Portuguesa
José Maria da Silva Rosa | Universidade da Beira Interior
José Pedro Serra | Universidade de Lisboa
José Porfírio | Universidade Aberta
Luís Machado de Abreu | Universidade de Aveiro
Marco Daniel Duarte | Centro de Estudos de Fátima
Margarida Braga Neves | Universidade de Lisboa
Maria Manuel Baptista | Universidade de Aveiro
Maria Manuela Tavares Ribeiro | Universidade de Coimbra
Mário Filipe da Silva | Universidade Aberta
Mário Negas | Universidade Aberta
Micaela Ramon | Universidade do Minho
Moisés Lemos Martins | Universidade do Minho
Paulo Borges | Universidade de Lisboa
Paulo Maria Bastos da Silva Dias | Universidade Aberta
Paulo Silva Pereira | Universidade de Coimbra
Pedro Abrantes | Universidade Aberta
Pedro Barbas Homem | Universidade de Lisboa
Pedro Calafate | Universidade de Lisboa
Renato Epifânio | Universidade do Porto
Rosa Sequeira | Universidade Aberta
Salvato Trigo | Universidade Fernando Pessoa
Sandra Caeiro | Universidade Aberta
Teresa Martins Marques | Universidade de Lisboa
Viriato Soromenho-Marques | Universidade de Lisboa

Conselho Científico | Instituições Internacionais

Alberto Manguel | Escritor, tradutor e editor

Alcir Pécora | Universidade Estadual de Campinas
Alejandra Vitale | Universidad de Buenos Aires
Anna M. Klobucka | University of Massachusetts Dartmouth
Barbara Gori | Università degli Studi di Padova
Bernard Vincent | École des Hautes Études
en Sciences Sociales
Carlos A. Page | Universidade de Buenos Aires
Carlos Quiroga | Universidad de Santiago de Compostela
Christine Vogel | Universität Vechta
Edgard Leite | Universidade Federal do Estado do Rio
de Janeiro
Eliane Cristina Deckmann Fleck | Universidade do Vale do
Rio dos Sinos
Fabrice d'Almeida | Université Paris II Panthéon-Assas
Francisco Cota Fagundes | University of
Massachusetts Amherst
Gilles Lipovetski | Université de Grenoble
Helder Macedo | King's College
Ignacio Pulido Serrano | Universidad de Alcalá de Henares
Isabel Morán Cabanas | Universidad de Santiago
de Compostela
Jeremy Lehnem | Brown University
João Adolfo Hansen | Universidade de São Paulo
José Ignacio Ruiz Rodriguez | Universidad de Alcalá de Henares
Lilian Jacoto | Universidade de São Paulo
Luciana Namorato | Indiana University Bloomington
Margaret Tejerizo | University of Glasgow
Mariagrazia Russo | Università degli Studi
Intenazionali di Roma
Norberto Dallabrida | Universidade Federal
de Santa Catarina
Onésimo Teotónio Almeida | Brown University
Patrícia Anne Odber de Baubeta | University of Birmingham
Pierre-Antoine Fabre | École des Hautes Études en
Sciences Sociales
Sérgio Nazar David | Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Serhii Wakulenko | Kharkiv National Pedagogical University
Teresa Pinheiro | Chemnitz Universität
Thomas Earle | University of Oxford

Contactos

CLEPUL – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade,
1600-214 Lisboa

Telefone – +351 217920044

E-mail – revistaletrascomvida.online@gmail.com

IECCPMA – Rua de S. Bento, 19,
2775-528 Carcavelos

Telefone – +351 969977702

E-mail – ieccpma@gmail.com

Edição realizada com o apoio de

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projeto «UID/ELT/00077/2020».

Suporte científico



DOCTORAMENTO
EM ESTUDOS
•GLOBAIS



Editorial

JOSÉ EDUARDO FRANCO¹

UNIVERSIDADE ABERTA; CLEPUL, FACULDADE DE LETRAS,
UNIVERSIDADE DE LISBOA (PORTUGAL)

CRISTIANA LUCAS SILVA²

UNIVERSIDADE ABERTA; CLEPUL, FACULDADE DE LETRAS,
UNIVERSIDADE DE LISBOA (PORTUGAL)

O número 7 da *e-Letras Com Vida* consolida a sua abertura hermenêutica às perspetivas do emergente campo epistemológico dos Estudos Globais, situando a abordagem dos estudos publicados no contexto das dinâmicas globais que torna mais transparente a complexa teia de influências que marcam os objetos de pesquisa e análise.

Os Estudos Globais são uma área científica em construção e a sua definição ainda se encontra a ser trabalhada naquilo que podemos chamar um estaleiro teórico, para o que estão em contribuir centros de investigação internacionais e programas de formação avançada. O escopo essencial dos Estudos Globais tem como horizonte hermenêutico a demanda de uma ciência da globalização, uma globalogia, enquanto fenómeno percecionado nas suas múltiplas dimensões: histórica, sociológica, política, económica, religiosa, cultural, literária, científica, entre outras. A construção deste conhecimento científico sobre o que a globalização é — um mundo que

¹ ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5315-1182>.

² ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7687-9101>.

se realiza de forma complexa em múltiplas interações, interceções, interinfluências, interfecundações – implica a convocação das mais diversas áreas de saber em diálogo de conceitos e de métodos em ordem a compreender, na sua radical complexidade, as dinâmicas das sociedades vivas e do cosmos em que se integram, procurando superar as lógicas fechadas e simplistas (locais, regionais ou nacionais) de produção do conhecimento. Esse conhecimento novo que se espera do exercício de investigar, analisar e pensar globalmente implica uma abertura e uma interação fundamental e fundante entre o local e o global e entre o global e o local para atingir o ideal transformador dos Estudos Globais: a edificação de um saber «glocal».

Os conteúdos deste número são sobretudo melhor entendidos se enquadrados nas dinâmicas, nos desafios e nas implicações de tendências compreendidas num horizonte mais amplo da construção de um saber sobre o mundo e do mundo que passa a saber cada vez mais como uma realidade porosa e inter-influente, que modela a construção seja da história, da literatura, dos fenómenos sociais, das correntes de conhecimento e até dos modos de criação e transmissão cultural.

É nesta dinâmica inter-relacional e dialogal que se situa o dossiê temático aqui apresentado sob o tema «Literatura, Artes e Hipertexto na Web» e que reúne contributos muito relevantes de especialistas nacionais e inter-

nacionais sobre um tema que, decorrente do desenvolvimento tecnológico exponencial (em particular das tecnologias da informação) que caracteriza a nossa sociedade, é merecedor de uma reflexão científica que contribua para a consolidação da literatura e da arte no espaço digital, concorrendo, por essa via, para o surgimento «de novas configurações semióticas e pragmáticas das produções estético-literárias» e para a diluição das fronteiras entre o local e o global, como refere Dionísio Vila Maior no texto de apresentação do dossiê.

A amplitude própria da secção de artigos multitemáticos convoca para um diálogo entre o espaço e o tempo, neste caso, levando o leitor a viajar do Atlântico quinhentista e seiscentista, espaço mítico e de mitos, para a sociedade atual, algo distópica, refletindo-se sobre as implicações da pandemia no ensino.

De assinalar a entrevista a Boaventura de Sousa Santos, que nos leva a, com ele, repensar criticamente os temas e os problemas do nosso tempo, tão marcados por desequilíbrios que, gerados ou ampliados pelo processo globalização, requerem políticas de transição com vista a um novo modelo civilizacional.

As leituras críticas convidam-nos ao (re)conhecimento de quatro livros: *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*, de Carlos A. Scolari, por Luís Figueiredo Rodrigues; *Alumbu. O cânone endógeno no campo literário angolano. Para uma hermenêu-*

tica cultural, de Luís Kandjimbo, por Ermelinda Liberato; *O que é a História Global?*, de Sebastian Conrad, por Sónia Vazão; e *Poemas absurdos/A palavra e o mundo*, de Carlos Carranca, por Maria Carlos Lino de Sena Aldeia.

Por fim, apresenta-se o projeto «Dignipédia Global – Sistematizar, Aprofundar e Defender Direitos Humanos em Contexto de Globalização», promovido pelo Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes

e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação Bissaya Barreto, no quadro do programa Cidadãos Ativ@s, que visa promover os direitos humanos junto da sociedade civil, no caso deste projeto, junto de escolas no âmbito dos ciclos de ensino básico e secundário, contribuindo para o desiderato de um projeto mais amplo a que esta revista de associa, no sentido de promover uma globalização de rosto mais humano.

Dossiê Temático

**Literatura, Artes
e Hipertexto na Web**

*Literature, Arts
and Hypertext on the Web*

DIONÍSIO VILA MAIOR
COORDENAÇÃO DE

A pre sen tação

Presentation

DIONÍSIO VILA MAIOR¹

No cenário civilizacional contemporâneo, marcado globalmente por um multivocalismo hipertextual cada vez maior e por hábitos que muito assentam na cultura da velocidade e do imediato (tantas vezes em detrimento da dimensão humana e humanista), torna-se imprescindível proporcionar hábitos que de algum modo possam contribuir para a preservação, esclarecimento, divulgação e estruturação de *outra* memória, marcada esta por uma consciência de leitura, de escrita, de *representação* e de produção artística como fonte da «vitalidade do espírito». Sabendo-se que a literatura (nem tão-pouco as outras artes) não

¹ Universidade Aberta; CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; CEG-UAAb (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5425-0051>.

é um fenómeno estático, há, portanto, que lhe saber outorgar não só o reconhecimento dialógico, e dialógico, entre o local e o global, mas também, e acima de tudo, a essência humanista.

O enorme desenvolvimento tecnológico que caracteriza a sociedade contemporânea — corporizado num universo marcado cada vez mais pelas redes sociais e pelas novas tecnologias da informação e comunicação, que vão cromatizando polifonicamente uma cultura digital com uma *interface* global dominada pelo poder cibercultural e hipertextual — tem trazido consigo uma consequência incontornável ao nível das relações com a experiência literária e artística: paulatinamente se privilegia mais o digital; fixam-se novos *timings* de produção (multivocal) na disponibilização de conteúdos; promovem-se leituras hipertextuais; as literaturas nacionais (bem como as artes locais) tornam-se progressivamente fenómenos supranacionais; uma visível transversalidade multidisciplinar vai desafiando o diálogo íntimo entre diferentes produções *discursivas*. Mais: com a globalização e o espaço digital da internet, as fronteiras entre o local e o global vão-se diluindo; os indivíduos já não «vivem» exclusivamente nas comunidades locais e nacionais; as criações intelectuais e artísticas locais tornam-se propriedade de todos, integrando-se (quase sempre à custa do extravio da «aura» benjaminiana) as literaturas e as criações artísticas locais num espaço de informação mundial.

Nesta interseção de culturas, de serviços e bens culturais (literários e artísticos), comprometer-se-á o lugar das literaturas e das artes locais, regionais, a favor de uma uniformidade global? Ou, pelo contrário, tender-se-á para a glocalização multidimensional desse objeto, muito à custa (por parte de cada produtor do objeto estético) da fluidez ideativa, da fluidez associativa, da flexibilidade e da originalidade, enquanto indicadores essenciais promovidos pela «construtividade meta-operativa», princípio dominante da criatividade e do pensamento divergente?

É na tentativa de responder primordialmente a estas questões que os oito artigos que constituem o presente dossiê — «*Literatura, Artes e Hipertexto na Web*» — procuram diversamente responder, sabendo-se que os seus Autores representam um espectro crítico amplo, arrolado por quatro países (Portugal, Itália, Argentina e México) e por Universidades (Universidade Aberta, Universidade Fernando Pessoa, Università Degli Studi di Padova, Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo) onde a investigação sobre a relação entre literatura e outras artes e sobre hipertexto tem dado passos seguros.

No texto *Miscigenação de linguagens*, Isabel Ponce de Leão — Catedrática da Universidade Fernando Pessoa e responsável pela área da Literatura do Grande Dicionário de Língua Portuguesa da Academia das Ciências de

Lisboa (em preparação) – reflete sobre a relação entre a literatura e as diferentes artes. A Autora desenvolve um conjunto de ideias focalizadas – no que à caracterização, conceptualização e existência fenomenológica da obra artística diz respeito (e convocando o posicionamento teórico de Saul Kripke, Clive Bell, Morris Weitz, George Dicki e Nelson Goodman, entre outros) – sobre uma base teórica vertebral: as Teorias Essencialistas, as Teorias Estético-Psicológicas, as Teorias da Indefinibilidade da Arte, as Teorias Institucionais e a Teoria Simbólica. A mesma dinâmica é incutida na visão que mostra acerca da relação entre a cultura literária e a cultura das outras artes do século XXI, onde o escritor e o artista são, cada vez mais, «profissionais liberais», obrigados que se encontram a «pactuar com o chamado mundo da arte» e a «estabelecer relações de convivência pacífica com críticos, jornalistas, curadores, programadores culturais, editores, compradores, comerciantes, intermediários, revistas, fundações, galerias e museus». Neste início de milénio, em que «os artistas deixaram de ser artesãos de uma só arte para se dedicarem à Arte», e onde, com cautela, se fala em Pós-Colonialismo (discursividade essa figurada tematicamente na exploração cada vez mais consistente das «identidades», das «etnias», dos «géneros»), neste início do século XXI, a Arte vai-se caracterizando pela «multiplicidade e pela transversabilidade», pela consolidação da «arte de rua», pela

polifonia estilística, pela interação cada vez mais acentuada entre o artista e o seu público. E estas afirmações podem ilustrar-se ainda melhor, se tivermos em consideração a reflexão sobre a comunhão interartística em termos espaciotemporais entre as diversas artes – mais uma vez se notando que as preocupações operatórias merecidas pela Autora se encontram ligadas a um princípio metodológico e hermenêutico muito forte: as artes, sejam elas primárias ou secundárias, maiores ou menores, vivem largamente umas das outras, sustentam-se, enriquecem-se, complementam-se.

Já Maria Aparecida Fontes (Autora de *Mímesis (des)encarnada: entre imagens e textos luso-brasileiros*, 2020) avança, no artigo *As múltiplas conexões entre escrita e imagem*, com uma análise geral sobre as relações entre escrita e imagem, subvertidas com as múltiplas potencialidades do universo digital e hipertextual, universo esse cujos sistemas semiológicos se encontram marcados paulatinamente pela configuração polifónica e multimedial. Nesse sentido, esta investigadora e docente na Università Degli Studi di Padova reflete sobre a atual tensão estrutural e funcional entre os registos verbal e icónico, já preadivinhada em Mallarmé, e continuada pelas experiências artísticas do Cubismo, do Futurismo, do Dadaísmo, da Poesia Experimental, do Concretismo, com a recusa dos princípios clássicos de *representação* a favor de uma nova relação entre o sujeito e o objeto estético, bem como

do estabelecimento de novos paradigmas de cognição, experiências totais que aquele universo tem acentuado.

Em *Da imagem ao imaginário passando pela imaginação: algumas reflexões sobre literatura e cinema*, Maria do Rosário Lupi Bello — Professora na Universidade Aberta, e autora de *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de «Amor de Perdição»* (2008) — desenvolve, de forma sistematizada, um polifónico estudo sobre o termo e conceito de «imagem», tendo como pano de fundo a relação entre literatura e cinema. Já com uma vasta investigação confluyente nos estudos fílmicos e na literatura comparada, a Autora, suportando as suas reflexões em autores consagrados (Roman Ingarden, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Gilles Deleuze, André Bazin, Marie José Mondzain e William John Thomas Mitchell, entre outros), parte de uma conhecida contraposição entre *homo sapiens* e *homo spectator* para desenvolver questões importantes relacionadas com: as implicações teóricas do ato de «ver» a obra estética (literária, fílmica) produzida; a edificação, permitida pela «imagem», de paisagens significativas e de significados sobre o lugar do humano; o valor polissémico quer das «imagens verbais», quer das «imagens perceptuais»; ambiguidades e vícios científicos subjacentes a algumas distinções entre literatura e cinema; a problemática da «imagem em movimento»; a hipervalorização (não raras vezes facciosa e desacertada) dos dados considerados mais objetivos e, por isso, considerados

mais seguros, numa cultura contemporânea cada vez mais marcada pela impressão de realidade; o descompassar (frequente, nesta cultura) entre objetividade e subjetividade, e entre certeza (absoluta) e opinião (relativa); a absoluta necessidade de, na «sociedade da imagem» — tendenciosa pela manipulação com que se dissimula —, não abdicarmos do imprescindível pensamento crítico.

Muito estimulante também é o estudo *Literatura na rede ou literatura como rede? Simbiose e mediação na ciberliteratura portuguesa*. Nele, os seus Autores — Rui Torres (Professor Catedrático na Universidade Fernando Pessoa e Coordenador do Arquivo Digital de Poesia Experimental Portuguesa) e Bruno Ministro (colaborador desse Arquivo Digital e do Electronic Literature Directory / Consortium on Electronic Literature) — procuram «identificar e descrever duas formas distintas de utilização da rede no que concerne à literatura: como meio de difusão [...] e como meio de produção». Com esse objetivo em vista, partindo as suas reflexões de diversos exemplos, lembrando que o uso do computador como «ferramenta de criação digital» é «anterior ao aparecimento da World Wide Web», acatando a pontuação genealógica, e dialógica, do Barroco e do Concretismo no que concerne à ciberliteratura, recordando, a este nível, o papel edificador de Pedro Barbosa, os Autores procura clarificar as variabilidades existentes com «a tensão entre livro e ecrã, papel e luz, fixidez e variabilidade», sublinhando, entre-

tanto, que, em primeira e última instâncias, «a única realidade que nunca é submetida à obsolescência é a própria experiência da leitura e da construção de sentido».

E com a construção, e a reconstrução, de sentido(s) (ainda que numa outra área de trabalho, o da tradução) têm igualmente que ver os artigos de Pedro Serrano e Alma Delia Miranda. Pedro Serrano (Professor de Teoria literária e de Poesia na Universidad Nacional Autónoma de México, poeta, tradutor, crítico literário) – no artigo *Romper géneros* –, partindo da tradução da *Arte Poética* de Horácio para abordar a configuração multidiscursiva que subjaz ao ato de tradução do texto literário, defende que «traducir poesia» é, acima de tudo, «escribir poesia», por tudo o que esse processo envolve de (re)criação, crítica, decisões do tradutor, formação e teorização do tradutor – variáveis que nos permitem de igual modo entender melhor a evolução da tradução literária e a tradução de algumas obras contemporâneas. Nesse sentido, e convocando um conjunto de reflexões desenvolvidas por professores, estudiosos, teóricos e/ou tradutores (como Mark Polizzotti, Jorge Fondebrider, Antonio Alatorre, Edward Sapir, Fernand Verhesen e Robert Ellrodt), tal julgamento trabalhado pelo Autor permite assentir na noção segundo a qual o texto literário traduzido deve ser encarado como um segundo texto, com uma «nueva autoría». Por sua vez, Alma Delia Miranda (premiada tradutora mexicana, e académica da Universidad Nacional Autónoma de México)

assina o texto *Traducción y edición de textos antiguos portugueses en la era de la hipertextualidad: una experiencia desde México*. Trata-se de uma reflexão muito interessante sobre o processo de tradução de textos literários portugueses (sobretudo antigos) antes e depois da explosão da internet e do desenvolvimento tecnológico da era da hipertextualidade (considerando a Autora, neste contexto, o ano de 2001 como uma data central), com todos os problemas e transformações que naquele processo foram subsequentemente tendo lugar, situação permitida pelos inúmeros recursos eletrónicos e ferramentas facilitadores do exercício de tradução (ainda que não raras vezes acarretando algumas dificuldades) – não deixando, ainda, de igualmente alertar para a utilidade da edição hipertextual no que respeita ao estudo, leitura e tradução de obras mais próximas de nós no tempo.

Em *Transducciones mediales. Del blog al video: la literatura fuera de los libros*, Hernán Rodolfo Ulm (Doutor em Literatura Comparada, com experiência na área de Filosofia, da Estética, da Teoria das imagens e da Intermedialidade) e Carlos Hernán Sosa (Doutor em Letras e Investigador do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) apresentam um texto, anotado (também) pela rubrica da *glocalização*. Os Autores (da Universidad Nacional de Salta), neste texto (continuando, aliás, um conjunto de reflexões anteriormente avançadas por Hernán Ulm, e «dialogando»

com Deleuze, Guattari, Bürger, McLuhan), refletem sobre a relação entre dois registros discursivos – o *blog* do escritor Rodrigo España e a transdução audiovisual realizada pela curta-metragem de Simón Baeza – e as conexões transdutoras que relacionam as duas produções, apontando, entre outros, para o fenómeno de *transbordamento* do literário, equacionável pelas experiências disseminadas pelo «espaço» intermedial marcado por uma globalização que, em última instância, acaba por «impugna[r] las fronteras que establecían identidades fijas para los habitantes de un territorio», e onde «*lo literario* nombra la experiencia transgenérica de la práctica escritural».

E o espaço glocal, e hipertextual, comparece de novo no cativante artigo *Fractales. Obra artística virtual transdisciplinaria*. Trata-se de um texto sobre o hipertexto artístico *Fractales*, projeto funcionando num registo «horizontal» (não hierárquico), em contexto pandémico e integrado inicialmente apenas por mulheres. Neste texto coletivo, escrito por Rocio Luna Urdaibay, Claudia Frago Susunaga e Adriana Rovira Vázquez (todas as Autoras ligadas, direta e/ou indiretamente, ao ensino artístico, às artes cénicas e às artes performativas, e integrando o Corpo Académico de Artes Cénicas da Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, no México), aborda-se o nascimento daquele projeto polifónico e transdisciplinar, as colaborações internacionais envolvidas

(México-EUA) entre as criadoras de palco e os meios digitais, as diferentes etapas em que aquele se corporizou e os objetivos gerais inerentes ao mesmo: gerar um processo horizontal, cruzar disciplinas, assim como habilidades criativas e de pesquisa, favorecer uma estética infantil, convocar brincadeiras, trabalhar com memória e imaginação, assumir imprevisibilidade, permitir apropriação, aventurar-se no reino da intimidade e do feminino.

Procura-se, desde modo, com o presente Dossiê – «*Literatura, Artes e Hipertexto na Web*» –, disponibilizar à comunidade académica um conjunto de oito artigos, submetidos que foram a *double blind peer review*, um leque de leituras, procurando cumprir dois objetivos primordiais: por um lado, entender o diálogo (tendencialmente transcontinental) entre as manifestações estéticas e perceber até que ponto estas, transcendendo cânones (essencialmente ocidentais), se aproximam de uma expressão cultural global que comprometa a manifestação local e a substancialização local e tradicional das mesmas; por outro, compreender – num contexto geral dominado pela crise da ideia tradicional das Humanidades – em que termos a globalização favorecida pelo desenvolvimento tecnológico e pelos processos de multimidialidade tem concorrido para os contornos de novas configurações semióticas e pragmáticas das produções estético-literárias.

As múltiplas conexões entre escrita e imagem **The multiple connections between writing and image**

MARIA APARECIDA FONTES¹

Resumo: Neste artigo proponho uma leitura crítico-analítica das relações entre escrita e imagens e suas múltiplas conexões, apoiada na revisão dos referentes conceituais miméticos e semiológicos que possibilitou identificar o momento de anulação do veto ao imaginário. A ruptura com os procedimentos miméticos tradicionais contribuiu para a dissolução, quase completa, dos limites entre a escrita e a imagem, desencadeando múltiplas conexões entre elas em tempos de globalização, hibridação e hipertextos.

Palavras-Chaves: Escrita; imagem; hibridação; hipertexto.

Abstract: In this article, I propose a critical-analytical reading of the relations between writing and images and their multiple connections, supported by the review of mimetic and semiological conceptual references that enabled the identification of the moment of annulment of the veto to the imaginary. The rupture with traditional mimetic procedures contributed to the almost complete dissolution of the limits between writing and image, triggering multiple connections between them in times of globalization, hybridization, and hypertexts.

Keywords: Writing; image; hybridization; hypertext.

¹ Università degli Studi di Padova (Itália). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9023-2515>.

1. À guisa de introdução

O encontro entre palavra e imagem não é certamente uma invenção de um passado recente, a relação entre os dois meios expressivos encontra-se no arco da história da humanidade, pressupondo, inclusive, que ambos derivassem de uma mesma forma de representação que, com o passar do tempo, se pluralizou e se estruturou diversamente. Os pictogramas hebraicos, os hieróglifos egípcios e os caligramas são recorrentes formas de criação poético-visual pautadas na sobreposição de palavra e imagem. Um mapa, por exemplo, é a escrita inserida na imagem. O grande problema do artista contemporâneo é o da criatividade (a *pseudo* originalidade), derivado da progressiva divulgação do conhecimento pela imagem, justamente porque «a imagem fala só por si; o desenho deixou de ser o comentário da palavra» (Hatherly, 1977: 13). Quando se pensa nos movimentos literários e pictóricos da vanguarda, da poesia experimental, do concretismo² brasileiro, na hibridação da arte e da cultura, na geografia do ciberespaço construída por redes e sistemas de informação — um lugar poroso e rizomático — que explora comunidades e tecnologias eletrônicas inteligentes, é possível observar que as relações entre escrita e imagem, ao longo do século passado, se converteram numa

forma de desestruturação e desconstrução do real que desautomatizou o olhar, já acostumado às formas do cotidiano e da história. E, nesta esteira, não há como desconsiderar o papel da *mimesis* nas relações entre conhecimento e representação artística, que, para Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em a *Dialettica dell'Illuminismo* (1966), pode ser tanto a causa do progresso negativo de assimilação e de domínio, típico da sociedade industrializada, quanto uma alavanca nos processos positivos de emancipação, em virtude de sua capacidade de se autodiferenciar (Adorno e Horkheimer, 1966: 193). Capacidade que, desde a Antiguidade Clássica, tem-se mostrado útil a todas as discussões acerca das relações entre as artes e, neste sentido, poder-se-ia perguntar acerca do significado da relação de similaridade e diferença que anima os fatos miméticos gerados pelas relações entre escritura e imagem, i.e., o pacto de representação que fez famosa a frase *ut pictura poiesis*. Caberia, igualmente, interrogar em que proporção a reavaliação do processo cognitivo da *mimesis* se estabelece criticamente segundo a concepção geral de arte na contemporaneidade e, enquanto mediador que não se impõe da mesma maneira, abre-se às multiplicidades de interpretação.

² A poesia concreta, que já havia modificado e revolucionado a organização discursiva, mas também gráfica, do próprio texto poético, levou às extremas consequências a lição sobre o texto enquanto ato comunicativo de linguistas, estruturalistas e, em especial, semiólogos.

De fato, os intérpretes³ contemporâneos consideram a *mimesis* uma noção variável e ambivalente, cuja identidade se pode entrever na dialética da semelhança e diferença, inovação e repetição, assimilação e expulsão que, desde os tempos remotos, ter-lhe-ia sigilado a ambiguidade. A novidade insere-se na forma como tal dialética, enquanto instrumento heurístico, pode interrogar e responder às questões referentes aos fatos humanos e sua relação com a imagem e a escrita. Entre a realidade e o indivíduo, ou entre a obra e a história, há «uma continuidade» compreendida pela *mimesis* que, na sequência temporal de interpretação aplicada à obra de arte, já foi entendida como um processo de imitação do que se entendia ser «realidade», para depois ser traduzida pelos românticos como expressão da alma do artista. Durante as Vanguardas descobriu-se que as obras poderiam imitar umas às outras, através da paródia e da estilização, e daí se falou em dialogismo e intertextualidade. Em seguida, descobriu-se que as obras modernas estavam cada vez mais tematizando a si mesmas, fazendo de sua linguagem artística uma metalinguagem: descobriu-se que as obras estavam mimetizando a si mesmas (Kothe, 1981: 132). Hoje, a exposição à ação da mídia, às tecnologias da informação e aos demais meios de comunicação permitiu que

as artes e a ficção, sobretudo a partir dos anos 80 e 90, acentuassem o seu caráter polifônico, interdiscursivo e multimedial. Os artistas respiram o espetáculo e se nutrem de uma rede de diversos sistemas semiológicos. Apropriações, subversões e desrealizações confrontam-se numa perspectiva estética. A escrita nutre-se da palavra impura, do híbrido e do hipertexto, que, diferente da intertextualidade, apresenta uma nova dinâmica interativa não-linear, simultânea. O romance híbrido, por exemplo, mescla diferentes elementos e procedimentos e reutiliza formas diversas e heterogêneas, possibilitando a convivência de vários princípios dentro do universo diegético, sem hierarquia de valores estéticos: mistura de gênero, paródia, *mise en abyme*, inclusão da cultura de massa e sua reutilização. Na era digital, a escrita une-se à cibernética, potencializando a quantidade de informação na aldeia global, e a representação do discurso da minoria figura como escritura híbrida em *blogs* – diário de bordo da navegação da Internet. De igual modo, o conceito de excêntrico presta-se para demonstrar que a cultura não é homogênea, branca, classe média e homossexual e a diferença assume o lugar da não-identidade, onde só o híbrido, neste caso, pode representá-la. Desse modo, a arte e cultura transformam-se e fragmentam-se em

³ É bom lembrar que, em 2007, Luiz Costa Lima reuniu no volume *Trilogia do controle* (2007) os três livros publicados nos anos 1980 que tratam da questão da *mimesis*: *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente* (1984), revisto em 1989 e continuado com *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e com *O fingidor e o censor, no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje* (1988).

«culturas híbridas», fenômeno que pode ser atribuído, paradoxalmente, à homogeneização do consumo do capitalismo recente. É a partir desse lugar híbrido do valor cultural (o transnacional como tradutório) que o intelectual pós-colonial tenta elaborar seu projeto histórico, artístico e literário (Bhabha, 1998: 242). Nessa perspectiva, as relações entre as artes tornam-se cada vez mais imbricadas, sobretudo quando a hibridação e a iteratividade entre linguagens distintas promovem o surgimento de uma espécie de gênero multissemiótico. Cabe investigar como essas relações artísticas e culturais em contexto de textualidades híbridas e de múltiplas linguagens podem ser tratadas a partir de um ponto de vista mimético e semiótico. A fim de refletir sobre tais questionamentos críticos, torna-se necessária a revisão de alguns conceitos úteis a este estudo que precedem à prática do texto multimodal.

2. A dissolução dos limites entre escritura e imagem

O encontro entre palavra e imagem foi levado à extrema consequência, quando os movimentos de vanguardas fizeram dessa relação o *leitmotiv* de suas plataformas estéticas e das novas linguagens, reatualizando essa prática do desdobramento espacial de um texto poético: nos caligramas, nas colagens e ainda nas *performances* das *Parole in libertà* futuristas. As imagens (icônica, mental ou material) passaram a gerar um pensamento expresso ver-

balmente, tornando-se objeto de tradução ou elemento de análise em uma língua descritiva. De fato, essa ruptura com a lírica tradicional realiza-se com Stéphane Mallarmé (1842-1898), quando institui um novo procedimento para a produção mimética que, sempre partindo do código textual, privilegiava a pesquisa que envolvia a separação da palavra e do som, arrastando o significado em benefício dos jogos das assonâncias. Nesse momento, *Ut pictura poësis* transforma-se em a poética dos significantes e a poesia não mais se apresenta enquanto «salvação», mas como linguagem de sofrimento que gira em tomo de si mesma, aspirando à polifonia, à fragmentação e à deformação; à obscuridade e à incomunicabilidade; à abstração e ao estranhamento. Como anota Haroldo de Campos, Mallarmé inventa, «el poema crítico» (Campos, 2013: 185), que questiona a si mesmo sobre a essência do poetar. Com *Un coup de dés*, o poeta introduz uma dimensão metalinguística do exercício da linguagem. Essa inclusão de uma extensão metalinguística à literatura de imaginação, designada por «desnudamento do processo», põe em evidência a arquitetura da obra à medida que ela vai sendo produzida, num permanente circuito autocrítico.

Com efeito, em seus estudos *Écrire le tableau: l'approche poétique de la critique d'arte à l'époque symboliste* (2006), Micéala Symington mostra o quanto as relações entre as artes na modernidade são devedoras das produções artísticas e poéticas que anteciparam as vanguardas

européias, sobretudo aquelas inauguradas pelo Simbolismo de Mallarmé, cuja idealidade vazia transforma-se em o «nada» — no absoluto —, alcançado através do absurdo e da abstração, da renúncia do habitual e do natural, da precisão formal dos versos e do trabalho rigoroso com a linguagem, que se isola e gira sobre si mesma, em contínua fusão. Isto equivale a dizer que o ato e o produto mimético já não podiam ser interpretados enquanto correlatos a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (Costa Lima, 1980: 169), tampouco apoiavam-se em dados externos, porque passavam a requer do receptor a apreensão do significado pela compreensão da produção do objeto criado. Em outras palavras, a forma, ou a estrutura da obra, passa a constituir o elemento de significação que precisa ser analisado pelo receptor para se tornar inteligível. O leitor deve estar atento não mais ao conteúdo, mas aos elementos estruturais que compõem o objeto artístico. Neste sentido, a obra torna-se um significante cujo significado é dado pelo leitor (receptor) e o produto artístico é algo que não pode ser lido apenas de acordo com as codificações socioculturais ou com as representações da realidade. Não há nele um conteúdo explícito, existem apenas jogos de significantes estruturais que se organizam e se combinam, na intenção de revelar o processo de composição da obra, criando certo estranhamento. Assim, ao pressupor um alargamento do real, será o receptor quem criará o sentido da obra, apreendendo, entre o produto

mimético e sua fonte, as diferenças internalizadas pelo *mimema*, em nível de estrutura. Com efeito, é o que Guillaume Apollinaire realiza com os seus caligramas, definindo-os enquanto um conjunto de signos, desenho e pensamento, encurtando a estrada para exprimir um conceito e dar uma visão global da palavra escrita. Proposta que será revisada pelo Movimento Concretista e pela PO. EX portuguesa, quando a linguagem adquire corporeidade e gestualidade, e, gradativamente, a letra e as páginas transformam-se em figura, i.e., a letra penetra na pintura e, embora limitada aos interesses didascálicos, conquista valores plásticos junto à impressão (Fontes, 2020).

De igual modo, o sistema plástico-pictórico, que vai do Impressionismo às experiências cubistas, futuristas e dadaístas, recusa os princípios de representação fundados na ilustração e nas experimentações subjetivistas. Rejeita também a hipótese de que não se pode haver obra de arte sem referente, dissociando as teorias miméticas do pressuposto comum que consiste em pensar na relação de semelhança com um modelo. Revolucionam-se os conceitos de espaço e tempo (instantâneo e fugidio), traduzindo-os em cores, movimento, fragmentação e sobreposição de cenas, em composições descentralizadas e de ângulos oblíquos, conferindo ao sistema pictórico, graças ao olhar geométrico de Paul Cézanne (e de Picasso), a condição de signos. Ao reduzir o objeto artístico aos elementos mínimos da natureza, Cézanne exalta as

formas «inorgânicas» da pintura, i.e., o valor da estrutura em detrimento do conteúdo. Do ponto de vista técnico, o Cubismo é uma fragmentação no espaço tridimensional que se constrói a partir de um ponto de vista fixo. Os objetos revelam um modo de ser ambíguo, uma identidade plural, e mantêm uma relação múltipla uns com os outros, de acordo com o ponto de vista que se escolhe para olhá-los, como se pode flagrar nos versos de Manuel Bandeira que se assemelham a frases de montagem ou a «séries de tomadas» cinematográficas, próprias da pintura cubista:

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio,
Entre a realidade e a imagem, no chão seco
[que as separa,
Quatro pombas passeiam.
(Bandeira, 1998: 200)

Com as Vanguardas, espaço e tempo adquirem uma nova solução, através da representação simultânea dos objetos – sempre em movimento. Na música, a ideia de sucessão temporal é substituída pela simultaneidade de silêncios no espaço. A estética de Piet Mondrian, por exemplo, apresenta como pressuposto esta suspensão: a simultaneidade é a condição *sine qua non* para a disposição pictórica e atributo essencial da forma. Recortes, remontagens e simultaneidade são elementos presentes nos poemas de abertura do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, que se convertem, segundo a bela

expressão de Haroldo de Campos, em «cápsulas de poesia viva», de cunho irônico e irreverente que revelam a linguagem dos primeiros cronistas e relatores das terras e gentes do Brasil. Daí a importância que tem, para o poeta modernista brasileiro, o *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial que ele corta e apara como um produto industrial seriado, como uma peça estampada à máquina, não importando, neste caso, qual o mecanismo que serve de base ao evento estético. Na verdade, o que interessa é o processo de ressemantização da história e das palavras, de modo que delas reste apenas uma imagem plástica:

Longo da linha
Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos
(Andrade, 1971: 137)

Aguinaldo Gonçalves, em seu estudo *Laokoon revisitado* (1995), estabelece alguns critérios para a realização das homologias estruturais entre escrita e imagem, um fenômeno que vai além das relações analógicas (comuns ao Romantismo e ao Simbolismo), tratando-se, segundo os pressupostos semiológicos, de uma espécie de isomorfismo do eixo paradigmático das obras de artes envolvidas. Para isso, o autor investiga a «prática significante»

de natureza poética em que se processa o que Julia Kristeva chamou de significância, aquele espaço de linguagem constituído de sítios combinatórios e reversíveis, a base das poéticas intertextuais. A autora explica que «descrever o funcionamento significante da linguagem poética [a escrita] é descrever o mecanismo das junções numa infinidade potencial» (Kristeva, 1974: 97). Essa potência infinita da linguagem funcionaria como semiótica. Por isso, a urdidura do discurso plástico e poético somente poderia ser auscultada na interseção entre os eixos de significação. Desse modo, o par poesia e pintura, por exemplo, perscrutado segundo os aspectos estruturais pertinentes às obras, deve considerar: a estrutura do verso (formas rítmicas, ritmo sintático, cortes e *enjambement*), as estruturas das imagens (choques de palavras, associação imagística do subconsciente), a estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais), a disposição topográfica, o sistema de pontuação, a disposição simétrica dos apoios fonéticos ou sêmicos, os procedimentos de

fusão, ponto-de-vista, singularização, desrealização, dissonância e outros procedimentos estéticos pertinentes à poética. Tendo em vista essa carpintaria de significantes que agencia os procedimentos poéticos, interroga-se quais desses princípios são comuns à escrita e à imagem. Os estudos de Étienne Souriau também evidenciam os elementos estruturais de cada expressão artística, pontuando que as relações entre as artes devem partir da análise dos *qualias* artísticos, que são os seus elementos específicos. Em *A correspondência das artes* (1983), o autor observa que todo o sistema de *qualias*⁴ define uma ou duas artes: a pintura, por exemplo, estabelece-se no plano específico dos *qualias* da cor, a dança tem como singularidade o movimento, o desenho tem por especificidade a linha, enquanto a música serve-se de sons articulados. Da combinação ou hibridação dos *qualias* nasceria uma determinada expressão artística e da decomposição e desconstrução dos *qualias* seria possível detectar as relações entre as diversas artes.

⁴ Consoante os seus *qualias*, as artes seriam divididas em arte do primeiro grau (presentativas) e artes do segundo grau (representativas), também chamadas de formas primárias e formas secundárias. As artes representativas (pintura, escultura, desenho), segundo Souriau, «são mais subjetivas, por evocarem algo que só adquirem realidade para e pelos pensamentos do espectador» (Souriau, 1983: 94), elas são, pois, artes de 2.º grau. Ao contrário, as artes como a música, a dança e a arquitetura são aquelas chamadas de «presentativas», ou seja, artes de primeiro grau. Enquanto a sinfonia, o palácio e a catedral, o arabesco ou a obra coreográfica apresentam apenas uma forma primária, as obras de segundo grau, o quadro, a estátua, o desenho imitativo apresentam simultaneamente ambas as formas, primária e secundária, entre as quais se estabelecem curiosas relações, ora de identidade estrutural, ora de semelhanças ou afinidades evocativas (Souriau, 1983: 98). Tanto a poesia como a pintura encontram-se nessa situação composicional, definidas como arte de segundo grau. Por isso, as relações entre elas podem acontecer sob dois eixos: aquele que nos remeteria a uma ordem estrutural (forma primária), e outro cujas afinidades são de ordem evocativa e temática (forma secundária). Para resolver esse problema, deve-se optar por um dos eixos de análise. Aguinaldo Gonçalves, por exemplo, optou pelo primeiro eixo, reduzindo a pintura e a poesia a formas/estruturas signícas para melhor perscrutar as relações homológicas entre elas. Mario Praz concorda que ambos os caminhos são pertinentes, ora centrado nos aspectos temáticos, recursos estilísticos e epocais, ora na estrutura da obra.

Para Laurent Jenny, outra forma de aproximação entre as artes e, conseqüentemente, a dissolução de seus limites revelam-se através de um tipo de intertextualidade que reifica a matéria artística e a transforma em objeto metalinguístico. Do ponto de vista da poesia, o «enxerto» intertextual pressupõe um trabalho em que a substância do texto pictórico deve ser verbalizada. Entre um sistema significante pictórico e o verbal em processo intertextual (a descrição de um quadro, por exemplo), é preciso procurar o que lhe é comum, i.e., o seu caráter sistêmico. Em outras palavras, entre a imagem e o texto podemos ver uma relação icônica, segundo a perspectiva tradicional da semiótica, em que o texto se esgota em imitar o esqueleto diagramático da imagem. Assim, «O sistema do quadro, para entrar em relação intertextual com o conjunto verbal, deverá tomar a forma de uma enunciação do seu diagrama» (Jenny, 1979: 23). Já a relação intertextual entre os signos verbais e os signos icônicos só se efetuará se houver um grau de iconicidade nos signos verbais que promova também uma «homologia de conteúdos». De igual modo, o discurso poético realizará a transposição dos signos icônicos para signos literários, a partir de uma transformação considerada como absorção do texto pictórico pelo texto poético, uma vez que o espaço intertextual «é um ponto de cruzamento de vários códigos» (Kristeva, 1974:174). A transformação desses códigos visuais em códigos verbais, ou vice-versa, implica um reconhecimento se-

mântico, melhor dizendo, um procedimento de verossimilhança, que remete ao princípio de que as correspondências entre as artes – entre escrita e imagem – dependem de um processo de identificação, sendo, portanto, um produto de cognição mimético, e, neste caso, sob o eixo da análise intertextual, as relações entre as artes também podem ser efetuadas segundo dois modos: o primeiro perscruta a semântica (aquilo que Mario Praz denomina conteúdo/tema/assunto e que Étienne Souriau conceitua como arte de segundo grau); e o segundo investiga os paradigmas estruturais, definidos por Kristeva enquanto verossímil sintático, o que Aguinaldo Gonçalves chama de homologias estruturais. Assim, a possibilidade de relações entre escrita e imagem nascem dessa interseção e interação, ora semântica, ora estrutural, ou de ambas as atitudes.

3. Entre escrita e imagem: códigos multissemióticos em ciberespaços

Expostas à globalização, à ação da mídia e às tecnologias da informação, as artes e a ficção acentuaram o seu caráter polifônico, interdiscursivo e plural e passaram a alimentar-se da palavra impura, do híbrido, do hipertexto e de outras estratégias discursivas consoantes ao mundo globalizado. Consumou-se definitivamente o apagamento das fronteiras entre os gêneros e entre as disciplinas, eliminando a figura central do narrador e do autor. O texto literário, hoje, pode acomodar quase tudo: a ficção metadiscursiva, autobiografias, me-

mórias, ensaio, entrevista, romance histórico, formas teatrais, documentos históricos, crítica; somam-se a isso o desenho, a pintura, o quadrinho, a xilogravura, os códigos multissemióticos e toda e qualquer espécie de referência. Subversões, estranhamentos e desrealizações confrontam-se numa perspectiva estética, e a literatura e as artes tornam-se um receptáculo de dados fragmentados de diversas procedências que aproximaram ainda mais a escrita da imagem. A obra de Ana Hatherly,

por exemplo, é caracterizada pela gestualidade e movimento, e produz no campo da visualidade um resultado estético que não se sabe bem se é pintura ou poesia. Uma obra multifacetada e híbrida que, em geral, tende à mistura de gêneros e à fusão dos campos da criação, múltiplas formas e significações diversas, procedimentos transgressivos que transmitem graficamente uma poética que, embora verbal, se metamorfoseia e se revela na visualidade.

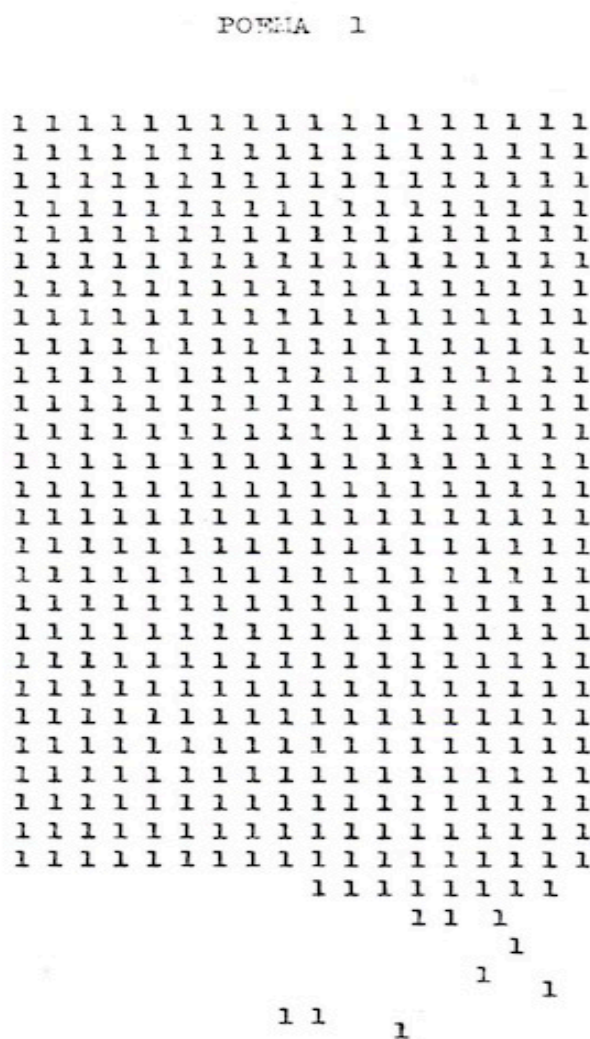


Figura 1 – Hatherly, «Poema 1», 1960.

Com a propagação e repercussão do *World Wide Web*, os recursos digitais também passaram a ser aplicados no campo das relações e atividades humanas, nas artes e na literatura. O «Poema 1», de Hatherly, dos anos 1960, antecipa a realidade virtual, elegendo como elemento temático do texto o algarismo «1» espaçado por brancos, corresponde ao código binário. O dígito «1» representa, no domínio computacional, o estar conectado, i.e., *on-line*, num estado em que a corrente passa, e o dígito «0» corresponde ao estado de desconectividade, i.e., *off-line*. De fato, os dispositivos culturais que permitiram a reorganização cultural híbrida e transcultural vieram, exatamente, dos produtos tecnológicos: fotocopiadora, vídeos, videogames (uma variante participativa do videoclipe), Internet, enquanto subproduto da cultura tecnológica e telemática. Nas décadas de 60, 70 e 80, quando houve uma explosão internacional da poética visual, cada indivíduo criava, com a fotocopiadora e os videocassetes, a sua coleção pessoal, misturando diversidades culturais – desde o futebol, filmes, telenovelas e discursos políticos até o *videoclipe*, que, naquele período, era o «gênero» mais pós-moderno, um intergênero transtemporal que, além de mesclar música, imagem e texto, reunia melodias de várias épocas. Esses meios desdobraram em outros gêneros digitais, o *Podcast*, o *Vidding*, uma categoria que incorpora, hoje, novas formas de letramento e inclui vídeos promocionais e empresariais, os *remixes*, a AMV (*Anime Music Video*), e outras

formas de composição através do hipertexto e hipermissão. Considera-se, assim, o mundo das artes e da cultura enquanto efervescência descontínua de imagens, onde se verifica a batalha entre a cultura verbal e a cultura visual, entre aqueles denominados de «*Word people*» e os «*Image people*» (Giovannini, 1988: 204-205). A fotografia e o filme tornam-se os grandes veículos dessa história midiática mais recente, produzindo forma de memória mundial, ideias e mensagens através de fotografias, como nos fotoblogs ou flogs (os *blogs* de foto). Esses novos recursos tecnológicos não são neutros, tampouco onipotentes, sua simples inovação formal implica mudanças culturais, educacionais e a interação com o objeto (não)artístico, i.e., os usos que lhes atribuem os agentes que, com a interatividade, tornaram-se coautores da obra. Os blogs e TV estabeleceram-se a partir de um corpo de imagens, bordas e manchas, interdições e objetos estéticos em seu interior, e fazem parte de um «eixo dos imaginários», enquanto conjunto de marcas de «enunciação das culturas» (Klipp, 2005: 3) que tem como pano de fundo as «identidades coletivas», um novo fenômeno pós-mídia do desenvolvimento. Nos *blogs* o receptor e o emissor são múltiplos, e o texto, aberto a interferências do leitor, apresenta links para outros *blogs*, dando margem a novos tipos de comunicação hipertextual, rompendo com a ordem linear do discurso. Os leitores atuam simultaneamente sobre uma infinidade de textos, inaugurando

a era da intercomunicação coletiva e virtual, simultânea e hipertextual, que é a soma da escrita, leitura de diários e troca de comentários, promovendo, assim, uma forma de inserção social, i. e., «público-privado» (Lobo, 2007: 102). Essa mudança no eixo da comunicação, da intertextualidade (segundo conceito de Kristeva) à hipertextualidade, promoveu também alterações na forma dos enunciados linguísticos para a história do cotidiano e para a própria composição da obra, considerada rizomática, descartável e isenta das verdades axiomáticas, requeridas pelos processos tradicionais de representação. Os *blogs* provocaram um efeito polifônico, na acepção de M. Bakhtin, ou mesmo superpolifônico, desencadeado pelos inúmeros diálogos em seu interior, com vozes comentando-os em contraponto.

Confirma-se, portanto, a instauração dos novos paradigmas de cognição, acentuados por uma linguagem visual marcada pela hibridação que, segundo Teixeira Coelho, relaciona-se à forma pela qual os modos culturais se separam de seus contextos de origem e se recombina com outros modos de outras origens, constituindo novas práticas. Uma das consequências da hibridação é a desterritorialização e os transplantes, resultado «de um processo de transculturalidade, dada a partir da interseção de diferentes espacialidades e temporalidades que encontram, num dado território, um ponto de coexistência sincrônica» (Coelho, 1997: 125-126). O fenômeno mistura diversos meios e formas artísticas que

comparecem nos ciberpoemas e, em modo particular, nas instalações, a partir das quais objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas (Santaella, 1998: 175). O ciberpoema, ao rasurar a noção de totalidade, explode desde o interior as categorias estéticas tradicionais, dissolvendo completamente o princípio de representação. Tais combinações de todos os *media computers* à disposição constituem uma síntese de todos os outros meios eletrônicos prévios e também podem combinar, no ciberespaço, texto e qualquer coisa que possa ser digitalizada (Capparelli *et al.*, 2000: 76), reconfigurando, assim, o conceito de cultura, texto e imagem. Surge, nesse contexto, a «cibercultura», entendida por Pierre Lévy enquanto «conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço» (Lévy, 1999: 17), e, por pressupor a participação de seus integrantes na produção de conhecimento, há nela um caráter de «inteligência coletiva».

Os programas de edição acentuam a dimensão «matéria-prima» do texto que é cortado, trabalhado, reorganizado e reutilizado. Por essa via, a escrita acaba por se deslocar para a vertente de «transformação» desse material, desprezando a vertente da «extração», pressupondo que o texto deve ser *modular*.

De fato, uma das características do hipertexto é a possibilidade de criar matrizes de textos, a partir de regras sintáticas e de elementos lexicais ou textuais recombináveis, gerando, por exemplo, inúmeras sequências de palavras. A combinatória é a sua forma mais simples. O hipertexto supõe a leitura interativa e coloca à disposição do leitor múltiplas ferramentas para que interfira e participe da composição do texto, o que pode provocar em certos textos literários o apagamento das diferenças entre autor e leitor. Os ciberpoemas são bons exemplos: *Chá, Zigue-zague, Flechas*, desenvolvidos a partir da obra *Poesia visual*, de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski, com animações e ilustrações de Francisco Baldini, e o *Poema de brinquedo*, de Álvaro Andrade Garcia, *Palavrador*, de Chico Marinho, *De onde vieram os homens com quem dormi*, de Julia Debasse (conjunto de poemas do Observatório da Literatura Digital Brasileira)⁵, são textos que, virtualizando-se, tornaram-se hipertextos e abraçaram as funções de hierarquizar e selecionar áreas de sentido, «conectar o texto a outros documentos, arrimá-lo a toda uma memória que forma com que o fundo sobre o qual ele se destaca e ao qual remete» (Lévy, 1996: 37). Lévy compara o hipertexto a uma matriz de textos potenciais que se realiza a

a partir da interação com o leitor/usuário. Este, ao participar da estruturação do hipertexto, cria novas ligações. Trata-se, assim, de uma obra inacabada, sempre aberta às novas perspectivas de leitura e composição.

Henry Jenkins, ao refletir acerca das convergências das diversas mídias e linguagens presentes no universo do ciberespaço, recorda que não se trata de aparelhos estimuladores das relações entre elas, mas de convergência que ocorre dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações com os outros (Jenkins, 2009: 30). A significação no ciberpoema não depende da compreensão isolada da palavra, uma vez que nele se encontram outros signos, como a imagem, o som e o movimento. A significação depende do diálogo e das relações estruturais entre as diferentes linguagens. No ciberespaço, a escrita é imagem, diluindo-se na magia dos movimentos e confirmando a ideia hatherlyana (1977) de que o poema é menos para se ler do que para se «adivinhar», enquanto desafio e enigma que se impõe ao leitor. Foi isso que a levou a detergir a pele da palavra, a dissolver a escrita no desenho, destruir-lhe o sentido mimético e transformá-la em signos icônicos, de modo a criar um «alfabeto estrutural», anulando a rede da nossa percepção habitual e codificada.

⁵ Acedido em 29 de maio de 2021, em: https://www.youtube.com/channel/UCWzQH7_52NANsRB5LCCRBkw.

4. Considerações finais

A tensão estrutural e funcional entre os dois registros, icônico e verbal, além de não ser pré-constituída, acabou sendo dissolvida pelos meios digitais. A maioria das argumentações pressupunha a redução da experiência da linguagem a um modelo unidimensional, incapaz de traduzir sua natureza polimorfa. Embora a função expressiva da linguagem comporte em si uma dupla fórmula: a) sonora, porque produz os equivalentes fônicos do real e o sentido; b) gráfica, porque permite materializar o som por meio dos signos espaciais e visuais, ela recorre, ao constituir-se independentemente da lógica analógica própria da vista, a uma «polisensorialidade» (Wunenburger, 1999: 33-37) corpórea, cruzando a audição e a visão. A imagem encontra, assim, diferentes aberturas para inserir-se na esfera linguística, enquanto a escrita funciona a partir de um tecido conectivo entre a voz e o olhar. Se os sistemas de escritura alfabéticos se serviam de signos arbitrários e abstratos, muitos sistemas ideográficos, ao contrário, misturaram representações fonéticas e caracteres gráficos. Os ideogramas chineses e os hieróglifos egípcios são escrituras a partir das quais a leitura ótica permite descobrir um nível intermediário entre a palavra e a coisa.

Essa funcionalidade das imagens também pode ser interpretada através de uma efetiva complementaridade, tanto em nível de expressão quanto em nível de comunicação.

As atuais técnicas de comunicação conjugam imagens visuais e linguagem escrita, porém, é oportuno reconhecer que a função visual e a função linguística constituem dois canais divergentes da produção de imagens, sem, todavia, pressupor que tal ramificação equivalha a um evidente corte. A arte contemporânea reatualiza frequentemente a prática do desdobramento espacial de um texto poético: na poesia visual, nos ciberpoemas, nas colagens, nas performances eletrônicas. A imagem icônica, mental ou material, pode ser geradora de um pensamento expresso verbalmente ou ser objeto de tradução, ou elemento de análise em uma língua descritiva.

Enquanto o pincel do pintor, ou a caneta do escritor, depositava a matéria na tela ou no papel, o estilete eletrônico designa coordenadas eletrônicas. O antigo gesto do artista era produtor, o novo tem uma função dêitica. À mistura dos pigmentos para obter a cor exata opõe-se a base de dados para calcular a imagem ponto por ponto. A obra não é mais um plano luminoso que se projeta na tela, mas um programa subjacente, e a matéria e o gesto, nesse caso, foram substituídos pelos vetores e estruturas lógicas. Com a estética da metamorfose trazida pela arte informática, o artista não executa mais a composição, a escritura ou o desenho de uma mensagem, mas concebe um sistema gerador de obras. O relato de romances policiais telemáticos, por exemplo, resulta da composição de uma matriz de romances possíveis que cuidam

para que os módulos do relato e do enredo se encaixem corretamente um nos outros e formem um texto coerente, quaisquer que sejam as permutações e desvios criados pelos leitores. A sociedade tecnológica, que criou e viu multiplicar as imagens a partir da eletrônica, desenvolveu simultaneamente, como diriam os concretistas, produções verbo-voco-visuais, que implicam uma sinergia e correspondências entre escrita e imagem. Na sugestiva expressão de Haroldo de Campos, poder-se-ia dizer que se trata de um «produto no horizonte do fazer».

Bibliografia

Impressa

- Abrams, M.H. (1962). *El espejo y la lámpara: Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. (Trad. de Gregório Aráoz). Editorial Novo. Buenos Aires;
- Adorno, T.W. e Horkheimer, M. (1966). *Dialettica dell'Illuminismo*. Giulio Einaudi Editore. Torino;
- Ambrogio, I. (1971). *Formalismo e avanguardia in Russia*. Ed. Riuniti. Roma;
- Andrade, O. (1971). *Poesias reunidas*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro;
- Bakhtin, M. (2000). *A poética de Dostoiévski*. (2.ª ed.). Forense Universitária. Rio de Janeiro;
- Bandeira, M. (1998). A realidade da imagem. Em: *Estrela da vida inteira*. Círculo do Livro. São Paulo;
- Bhabha, H.K. (1998). *O local da cultura*. (Trad. De Myriam Ávila et al). Editora da UFMG. Belo Horizonte;
- Campos, H. de (2013). *A (re)operação do texto*. (2.ª ed. rev. e aum.). Perspectiva. São Paulo;
- Coelho, T. (1997). Culturas Híbridas. Em: *Dicionário crítico de política cultural*. Iluminuras. São Paulo;
- Costa Lima, L. (1980). *Mimesis e modernidade: Formas das sombras*. Graal. Rio de Janeiro;
- Costa Lima, L. (2007). *Trilogia do controle*. Topbooks. Rio de Janeiro;
- Fontes, M.A. (2020). *Mimesis (des)encaranda: Entre imagens e textos luso-brasileiros*. Edições Esgotadas. Lisboa/Porto/Viseu;
- Giovannini, J. (1989). A zero degree of graphics. Em: Friedman, M. et al. *Graphic Design in America: A Visual Language History*. Walker Arts Center. Minneapolis. pp. 201-214;
- Gonçalves, J.A. (1995). *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. EDUSP. São Paulo;
- Hatherly, A. (1977). Visualidade do texto. Uma tendência universalista da poesia portuguesa. *COLÓQUIO/Letras*, **35**: 5-17;
- Jenkins, H. (2009). *Cultura da convergência*. (Trad. de Susana Alexandria). Aleph. São Paulo;
- Jenny, L. et al. (1979). A estratégia da forma. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades*. (Trad. de Clara C. Rocha), **27**: 19-45,
- kothe, F.R. (1981). *Literatura e sistemas inter-semióticos*. Cortez: autores associados. São Paulo;
- Kristeva, J. (1974). *Introdução à semanálise*. (Trad. de Lúcia Helena França Ferraz). Perspectiva. São Paulo;
- Lévy, P. (1996). *O que é virtual?* (Trad. de Paulo Neves). Editora 34. São Paulo;
- Lévy, P. (1999). *Cibercultura*. (Trad. de Carlos Irineu da Costa). Editora 34. São Paulo;
- Lobo, L. (2007). *Segredos públicos: Os blogs de mulheres no Brasil*. Rocco. Rio de Janeiro;
- Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. (Trad. de José Paulo Paes). Cultrix, USP. São Paulo;
- Santaella, L. (1998). Três paradigmas da imagem. Em: Oliveira, A. C. M. e De Brito, Y. C. F. (orgs.). *Imagens técnicas*. Hacker Editores. São Paulo. pp. 167-178;

Souriau, É. (1983). *A correspondência das artes: Elementos de estética comparada*. (Trad. de Maria C. Queiroz e Maria H. R. da Cunha). Cultrix/EDUSP. São Paulo;

Symington, M. (2006). *Écrire le tableau. L'approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*. Peter Lang Pub. Bruxelles;

Wunenburger, J.-J. (1999). *Filosofia delle immagini*. (Trad. de Sergio Arecco). Giulio Einaudi. Torino.

Digital

Capparelli, S., Gruszyński, A.C. e Kmohan, G. (2000). Poesia visual, hipertexto e Ciberpoesia. *Revista FAMECOS*, **13**: 68-82. Acedido em 10 de maio de 2021, em: <https://core.ac.uk/download/pdf/186756408.pdf>;

Klipp, S. (2004). Voyerismo televisivo, reality shows e brasilidade televisiva. *Intexto*, **1(10)**: 1-13. Acedido em 2 de maio de 2021, em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3637>.

Romper géneros

To break genres

PEDRO SERRANO¹

Resumen: Este ensayo sostiene que los caminos de la traducción se cruzan y forman diferentes configuraciones a medida que se avanza en ella y en el estudio de ella. También propone que la literatura traducida pertenece a la historia literaria de la lengua en la que aparece y, por tanto, debe formar parte de los estudios en esa lengua y esas literaturas. Comienza comparando diferentes traducciones del *Arte poética* de Horacio, pasa por la argumentación en filosofía de la ciencia de la preeminencia de la práctica sobre la teoría y afirma que traducir poesía es escribir poesía. Concluye proponiendo que la traducción literaria es un oficio de creación, crítica y teoría.

Palabras Claves: Traducción; autoría; práctica; teoría.

Abstract: This essay argues that the paths of translation intersect and form different configurations as one advances in it and in the study of it. It also proposes that translated literature belongs to the literary history of the language in which it appears and, therefore, should be part of the studies in that language and those literatures. It begins by comparing different translations of Horace's *Ars poetica*, goes through the argumentation in philosophy of science about the preeminence of practice over theory, and states that translating poetry is writing poetry. It concludes by proposing that literary translation is a craft involving creation, criticism, and theory.

Keywords: Translation; authorship; practice; theory.

¹ Universidad Nacional Autónoma de México (México).

1. Escarbando huellas

Tomás de Iriarte inicia su «Discurso preliminar» a la traducción que hizo del *Arte poética* de Horacio, publicada en 1777, con las siguientes palabras:

Muchos han comparado la Traducción con el Comercio; pero acaso serán pocos los que han penetrado toda la propiedad y exactitud que esta comparación encierra. Yo he considerado que así como el Comercio más útil y estimable es el que introduce en el Estado los géneros simples y de primera necesidad, así también la traducción más provechosa y loable es aquella que enriquece nuestro idioma con los buenos libros elementales de las Artes y las Ciencias. (Iriarte, 1777: III)

Iriarte, que se movía en términos y ambientes ilustrados, utiliza este marco comercial para adelantar las razones de la suya y discutir dos traducciones anteriores al español del poema de Horacio. A mí me interesa traerlo a colación por la relación que propone entre comercio y literatura, entre paños menores y textos elementales, entre lo interior o privado o pasteurizado o endogámico, y el trasiego o ensuciadero o enturbiamiento que el hecho mismo de la traducción inscribe en los objetos una vez que los vuelve de uso común, es decir que los pone en el mostrador de su comercio. Hay géneros para todos los gustos, entendido aquí género como «Tela o corte de tela»,² y

las escrituras literarias tienen la paradoja de ser especies saturadas en su propio acontecer que, sin embargo y a la vez, permiten el acceso e intervención de segundos y terceros agentes. De eso y no otra cosa está hecha la literatura, para desazón de quienes buscan fuentes originales, y la traducción es la mejor prueba de su renovada intendencia.

Pero antes de entrar en materia, quiero hacer una breve excursión por el poema de Horacio, que es, en sí mismo y por sus traducciones, un revolvente en las historias de la literatura, para desesperación ahora de quienes buscan especies originarias, incluida la tan contaminada de la literatura en español. Horacio fue una de las recurrencias continuas en el aprendizaje del latín, y por lo mismo hay una infinidad de traducciones de sus obras, de muchos niveles de calidad. Pero no es a eso a lo que me quiero referir, sino a su comercio en menudeo, a su operación pública, al pequeño detalle que en ella se puede ver de la relevancia de las operaciones que surgen en las traducciones, en el ensuciadero que surge cuando un verso es trasladado de una lengua a otra lengua. Eso servirá para ver de qué manera la traducción poética actualiza, expone y pone junto con pegado muchas cosas que sin su presencia ni siquiera notaríamos, haciendo volar por los aires las nociones en las que se pretende sustentar la exclusividad de los estudios litera-

² El *Diccionario del Español de México* la define así en su cuarta acepción (Género, s.d.).

rios de una lengua y sus literaturas, sean estas las españolas, las inglesas o las caribeñas, haciendo de todo esto un sano pidginato.

Me centraré ahora en un detalle aparentemente mínimo pero que si ponemos nuestra atención en él veremos cómo cambia los paradigmas en los que nos movemos. Al activarse en español la traducción de un poema que estaba escrito en otra lengua (pero esto obviamente se puede trasegar de manera intercambiable a todas las lenguas y culturas) su estudio corresponde, por derecho propio, a la investigación de la literatura que se escribe en esa lengua, y no sólo, aunque también, a la de la lengua original. Como observó en un muy reciente tuit el escritor mexicano Emiliano Monge, «Cada vez que reviso la traducción de alguno de mis libros, pienso lo mismo: es absurdo que no se firme de manera común una obra que, de golpe, dejó de tener un solo autor» (Monge, 2021). Y si un libro tiene dos autores posee dos pasaportes y por ende, el libro tiene una doble nacionalidad. Ese libro hipogrifo pertenece, luego de este golpe de magia más que de suerte, a la literatura en la que de súbito emergió, y a aquella en la que alguna vez tuvo un solo autor.

Esa nueva autoría nos lleva a observar entonces que, por supuesto, su perpetradora ha tenido que tomar decisiones propias, ajenas a los esfuerzos de quien primero lo hizo aparecer, y dependientes de la lengua en la que reaparece. Es desde esta perspectiva, que

observa la traducción de poesía al español como parte de los estudios de la literatura en español, que se puede uno preguntar, y también contestar, por qué Iriarte tradujo los hexámetros del *Arte Poética* a silvas, la métrica más flexible con la que podía contar el siglo XVIII, a diferencia de las traducciones anteriores, por ejemplo la de Vicente Espinel en 1665, que fue hecha en endecasílabos (de hecho, la introducción que Iriarte hizo a su traducción es una dura reconvención a los empeños hechos con anterioridad). Y desde ese punto de observación podemos echar un ojo, y entender, algunas contemporáneas, como por ejemplo, la de Juan Antonio González Iglesias (Horacio, 2021), hecha enteramente en endecasílabo blanco, un verso perfectamente naturalizado en español — *Piedra de sol*, de Octavio Paz, por ejemplo, está escrito en endecasílabos blancos —, pero un género, para seguir con el símil de Iriarte, ya a estas alturas un poco gastado.

Uno podría preguntarse cómo se justifica esa decisión en una traducción del siglo XXI, y para eso es inevitable rascar en la historia métrica de la poesía en español contemporánea. En este caso, eso se explica fácilmente: González Iglesias pertenece a un grupo de poetas españoles que tiene como una de sus características principales, o marca de fábrica, escribir en endecasílabos blancos, pues ese es el verso machaconamente utilizado en mucha de la poesía española contemporánea. La explicación entonces, así como su decisión, no

proviene del poema de Horacio, sino de la situación actual de la poesía en España, que tiene, como todas, algunas puntas, y muchos mesetazgos. Así que si nos fijamos, la apuesta de Iriarte en el siglo XVIII, si bien de una extensión mayor que el poema original, resulta más arriesgada que la de González Iglesias en el XXI, y en ese sentido es mucho más interesante, como poesía en sí, en español y ahora. Es cierto, por otro lado, que éste último respeta la regularidad versificatoria de Horacio, pero en lugar de arriesgarse a reproducir en español el ritmo de los hexámetros originales, por ejemplo, lo que hace es remedar en su traducción su propia manera de versificar (un verso que, como ya apunté, a estas alturas del español suena un poco gastado). En ese sentido hace que el poema no suene muy distinto a como sonaba cinco siglos antes, frente a la fiesta innovativa de Iriarte. Es decir, mientras que éste trató de actualizar para su época y normalizar para su tiempo el para sus oídos quizás machacón verso latino, y en ese sentido logró planos de significación poética que siguen siendo vigentes, González Iglesias no ha hecho más que arrastrar el agua a su molino, un molino de versos muy cansinos, pues es un hecho que mucha de la poesía que se escribe en España cae en esa prosodia sin cambios de fondo (otras áreas del español tienen sus propias peculiaridades, no todas halagüeñas) Y aquí estamos, si nos paramos a pensar, ya de plano en una discusión sobre la poesía en español en nuestra época, en un terreno resba-

ladizo, ensangrentado, sucio, y muy alejados de la seriedad y adustez que caracteriza a los estudios clásicos, pues la diferencia entre la silva de Iriarte y el endecasílabo blanco de González Iglesias no es tanto materia de los estudios en letras clásicas, sino de la poesía escrita en español.

En ese sentido, me parece, sería deseable que el verso latino de Horacio encontrara, en estos momentos tanto del español como de las reflexiones que sobre traducción se hacen, alguna vertiente menos familiarizante que la empeñada por González, no tanto por las razones que dan ciertas teorías contemporáneas sobre la traducción, que buscan hacer de quien traduce el rostro original del texto traducido, o realizar determinadas operaciones más relacionadas con otro tipo de agencias o intereses que con la escritura de poesía (porque de eso estamos hablando, ¿no?, de escritura de poesía), sino porque una traducción de poesía, desde esta perspectiva, está y debe estar en discusión o en consonancia con lo que se está escribiendo en un momento preciso en una lengua determinada. Si no, para qué se hace, más allá de la larga tradición de los machacones ejercicios escolares. En ese sentido, las tomas de decisiones de un traductor se leen, o se deberían leer, en el contexto en el que en dicha lengua se está escribiendo y por supuesto que no — para enfocarnos un poco en las teorías contemporáneas sobre la traducción que encandilan a algunos —, en la traducción como un acto ajeno a la escritura en sí, que es

como el teórico Lawrence Venuti la considera, cuando afirma que las «traducciones extranjerizantes en inglés pueden ser una forma de resistencia en contra del etnocentrismo y del racismo, del narcisismo cultural y del imperialismo, en el interés de las relaciones geopolíticas internacionales»³ (Venuti, 1997: 16). Esto es pertinente si el traductor es un egresado de la Carrera de Relaciones Internacionales en el Colegio de México, que utiliza la traducción con fines operativos, legítimos por supuesto, pero no cuando de lo que estamos hablando es la práctica de la traducción literaria, que, repito, es escritura en sí, e involucra por ello toda la complejidad creadora de un individuo. La propuesta de Venuti es muy atractiva desde el punto de vista teórico, pero un poco chirriante si lo que estamos leyendo es un poema, pues desplaza la acción de quien traduce a posiciones relacionadas, como él mismo señala, con temas tales como el etnocentrismo, el racismo, el narcisismo cultural, el imperialismo, la geopolítica y las relaciones internacionales, temas que por supuesto están en los hechos literarios, pero que no suceden en sí en el acto de la traducción, sino, si se quiere, se activan consecuentemente. Porque si bien no se trata de desactivar estos preceptos a la hora de traducir, no está de más tomarlos en considera-

ción, como señala Mark Polizzotti al comentar esta conceptualización, si lo que queremos es juzgar una traducción. «El punto de Venuti – dice Polizzotti – es que la traducción no debe ser usada para homogeneizar los puntos de vista de otras culturas, y que la “ilusión de transparencia” resultante de las prácticas actuales oscurece la contribución lastrada culturalmente del traductor»⁴ (Polizzotti, 2018: 59). Más adelante volveré sobre esto, primero en la lectura de una traducción de Erin Moure de Pessoa al inglés, y posteriormente en un apartado sobre la relación entre la teoría y la práctica literarias, pero por ahora quiero hacer énfasis en el hecho de que la traducción literaria es un fenómeno que sucede dentro del ámbito de la literatura en la lengua a la que se está traduciendo, y que ahí y desde ahí debe ser considerada. ¿O vamos a ponernos a pensar en actos de colonización al ejercer la traducción de unos versos de Horacio para su lectura de hoy?

Para entender la crítica que hago a la traducción de González Iglesias, y ubicarla en un contexto más amplio, me voy a remitir a un comentario reciente del poeta y traductor argentino Jorge Fondebrider sobre la poesía española contemporánea. Dice Fondebrider que

³ «Foreignizing translations in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interest of democratic geopolitical relations».

⁴ «Venuti's point is that translation must not be used to homogenize other cultural viewpoints and that the “illusion of transparency” resulting from current practices obscures the culturally weighed contribution of the translator».

los cambios en la prosodia del castellano de una y otra parte del mundo han hecho que un poeta español esté más cerca de la tradición y tenga un mayor apego por las formas fijas que el que, *grosso modo*, tiene un poeta de las otras provincias de la lengua, sometidas no a un momento de «vanguardia», sino a muchos que, por las razones expresadas, España desconoce. (Fondebrider, 2020)

Aunque es cierto que buena parte de ella, y por las razones expresadas por él, no ha podido desapegarse de prosodias aprendidas y reiterativas, no toda la poesía que se escribe en España, aclaro, sigue esas huellas que Fondebrider rastrea con claridad. Pero, me temo, en el caso que estamos presentando sí que sucede, y sus palabras vienen muy bien al caso. Traducir en el siglo XXI los hexámetros de Horacio necesita de un verso que baile entre las contorsiones del hexámetro latino y las posibilidades métricas de la poesía que se escribe en español en el siglo XXI, y desde ahí debe criticarse. Es en ese sentido en que los endecasílabos blancos de González Iglesias suenan gastados, en español, digo, no en latín, y decir esto es ejercer la crítica literaria en y dentro de la literatura en español. Y alcanzar esta escritura requiere de un esfuerzo de mentalidad al que, me temo, González Iglesias, a pesar de su enorme y valiosísima erudición, diría Fondebrider, no ha tenido acceso. ¿Vemos entonces cómo estamos inmersos de lleno en los pantanosos terrenos de la escritura en español, y por lo tanto de los estudios literarios

del español, cuando hablamos de traducción al español?

2. Cuellos de botella

Regresemos entonces a Iriarte. El poema de Horacio, en su traducción, comienza así:

Si por capricho uniera un Dibuxante
A un humano semblante
Un cuello de caballo, y repartiera
Del cuerpo en lo restante
Miembros de varios brutos, que adornara
De diferentes plumas, de manera
Que el monstruo en cuya cara
De una muger copiaba la hermosura,
En pez enorme y feo rematará;
Al mirar tal figura,
¿Dexarais de reiros...?
(Iriarte, 1777: 2)

Como se puede ver, el verso, si bien muy alejado del hexámetro clásico de Horacio, fluye perfectamente en español. No hay que olvidar que el *Arte Poética* de Horacio, además de un poema, es una preceptiva, y como tal hay que buscarle el mejor acomodo en los intereses e intenciones literarias de la Ilustración española – y aquí ya estamos en terrenos históricos, como pueden ver. Félix María de Samaniego, el otro gran fabulista de ese siglo, quien, nos hace saber Francisco Salas Salgado, criticó duramente la versión de su contemporáneo, tradujo los mismos versos de la siguiente manera:

Si a una cabeza humana,
muy peinada a la moda y muy galana,

le añadiera un pintor plumas de gallo
y un pescuezo de burro o de caballo;
si juntando las piezas desiguales
de varios animales
por último en el lienzo retratará
una mujer de lindo talle y cara
con alas de avestruz o de gallina
y cola de merluza o de sardina,
¿quién, amigos Pisones,
dejara de reírse a borbotones?⁵

«Débiles copias», «bellos originales». ¿Notan, al comparar estas dos traducciones contemporáneas entre sí, lo que se estaba jugando entonces en los campos del lenguaje, en la versificación, en su eficacia?

Las vueltas que da la vida en la traducción pueden llegar a ser inconmensurables. Sin salir del ámbito de Horacio, por sólo dar otro ejemplo, su monumental «Oda XXX» fue traducida al español, entre otros, por Rafael Pombo en Colombia en el siglo XIX y cerrando el siglo pasado por Daniel Samoilovich y Antonio D. Tursi en Argentina (Horacio, 1998). A su vez, como nota al margen ilustrativa de las justas históricas de un poema en otra lengua y otra tradición, recientemente Peter France tradujo al inglés versiones de este mismo poema hechas cronológicamente al ruso por Mijaíl

Lomonósov en 1747, Gavrila Derzhavin en 1795, Alexander Pushkin en 1836 y Konstantín Bátyushkov en 1826, como se puede ver en el excelente ensayo sobre las transposiciones de este poema de Ilya Kutik (2005). Menciono esto para mostrar cómo, si siguiéramos únicamente esta línea de pesca, quién sabe dónde pararíamos. La Biblioteca de Babel de Borges, en realidad, de lo que está hecha es de traducciones, y es quizás por eso que, en ese cuento, a los estudios sobre traducción se les confina a los departamentos más oscuros, y se abandona a los traductores en mazmorras inhabitables. No voy a entrar, por ello, a los vericuetos que este poema monumental nos llevaría, no en ruso sino en español, pero sí voy a hacer un pequeño agregado, todavía ceñido al ámbito de Horacio y su *Poética*, para ver cómo en traducción todo es extensión y desenvolvimiento.

Gracias a González Iglesia supe que en «After Horace», un poema escrito a la salida de los llamados *Troubles* en Irlanda del Norte, que todavía en los años ochenta provocaban atentados en Londres, y en Irlanda del Norte huelgas de hambre tan fatales como olímpicamente ignoradas por Margaret Thatcher, el poeta irlandés Michael Longley decía lo siguiente:

⁵ La traducción de Samaniego se publicó por primera vez en sus *Obras completas* (2001, Biblioteca Castro, Madrid), y por lo tanto no circuló en su época. Francisco Salas Salgado señala, sobre la de Iriarte, que «tampoco el otro gran fabulista del momento, Félix María Samaniego, la acogió con mucho entusiasmo. En efecto, un comentario de Iriarte vino a encender los ánimos del escritor vasco, quien, en un folleto titulado *Observaciones sobre las fábulas literarias originales de D. Tomás de Iriarte*, de 1782, arremete también contra esta traducción de la *Epístola a los Pisones*, considerándola «una de las más débiles copias de uno de los más bellos originales» (Salas Salgado, 2012: 58).

(Longley, 1995)

De regreso a mi tema, incluyo la traducción al español de los cuatro primeros versos hecha por González Iglesias:

(González Iglesias, 2016: 26)

A su versión, que aunque no del todo satisfecho de lo que dejó tal cual, añadiré los dos últimos versos de la estrofa original de Longley, que González Iglesias se abstuvo de traducir, para mostrar cómo los caminos de la traducción se abren a muchísimos canales de significación: «así que lo que comenzó por arriba como una mujer despampanante / se va estrechando astutamente en cola de pez negro». El pez enorme y feo de Iriarte, pasado luego de lo genérico a lo específico en mutilada o sinecdóquica cola de merluza o sardina (muy distintas en los dos peces, por lo demás) por Samaniego, termina reconvertida, trozada ya y generalizada, en la cola de pescado de Longley, que es también, si nos lo pensamos dos veces, profetización y personificación nada menos que de ese rabo abandonado a su suerte que es ahora Irlanda del Norte, estrago de la maleficencia del Brexit. Podemos ver hasta dónde, si nos dejamos conducir (del latín al español de la Ilustración, a la historia de la poesía en ruso, a los despotismos de Margaret Thatcher), la traducción, y en este caso únicamente del brazo jugueteón de Horacio, puede irnos llevando de la mano. Por supuesto que Longley no pretendía esta implicación brexitiana, pero los poemas, en traducción o no, si son buenos, tienen mil maneras de actualizarse. Y en estos momentos, qué mejor imagen para resaltar, un poco de pasada, el desgraciado lugar que ocupa Irlanda del Norte en el espacio geopolítico de nuestra época, y qué mejor imagen que ésta, perpetrada por Longley veinticinco años

antes, para mostrar un absurdo que sin embargo es verdadero, y sin necesidad, valga sea dicho de paso, de las contorsiones propuestas por Venuti. La realidad de Irlanda del Norte representada en la actualización de esa versión de Longley, con sus múltiples pertenencias, es el ejemplo de lo que puede hacer el juego de vinculaciones que permite la traducción: un ente, una materia, una arena que pertenece simultáneamente a varios mundos; una realidad de la que el trueque, el intercambio, el comercio en suma, es uno de sus desdoblamientos conceptuales.

3. Herencias emprendidas

En un sutil y afilado ensayo, «Lingüística y literatura», Antonio Alatorre le dedica unos pocos párrafos a la traducción literaria, pero sus escuetas reflexiones en rápido deslizamiento están en realidad, para usar sus propias palabras, muy bien trabadas, así que me voy a detener un poco en ellas. Glosando a Edward Sapir, quien a su vez citaba a Benedetto Croce, Alatorre describe «la trabazón que hay entre la obra de arte literaria, expresión personal y única, y el lenguaje de que se sirve el artista, expresión plural y colectiva». «El único verdadero modo de leer a Homero es el griego en que están escritas la *Odisea* y la *Ilíada*», sigue Alatorre. E inmediatamente añade: «no hay ni habrá traducción de Li Po que comunique exactamente lo que Li Po les comunica a los lectores chinos». Si no fuera por los abismos que se abren entre cada una de estas refle-

xiones, y a los que hay que volver, porque es lo que les da sentido, parecería que en ellas nos estamos empinando en uno de esos toboganes ciegos que apuestan no por la imposibilidad de la traducción, sino simple y llanamente por su inutilidad.

He tenido que separar las tres oraciones que componen esta cita e interrumpir su curso normal (que es donde se abren lo que llamo sus «abismos») para poder ver cómo su deslizamiento, aparentemente secuencial, en realidad está hecho de un salto triple en el que cada uno de los componentes responde a un impulso propio y se dispara hacia una significación autónoma. En el despliegue sabio y a la vez juguetón característico de la escritura de Alatorre — y también, agrego, de su enseñanza —, siempre hay meandros en los que vale la pena detenerse porque, como diría Cantinflas traduciendo a Hamlet según Tomás Segovia, «ahí está el detalle». Lo primero en que hay que fijarse es que la palabra que usa Alatorre para describir el vínculo entre quien escribe y lo escrito no implica un desenvolvimiento, sino una «trabazón», palabra que apunta en efecto a una juntura a la vez indisoluble y ensamblada, pero que también, en otra acepción, incorpora la noción de atoro. Antonio Alatorre, como profesor, siempre tenía un guiño detrás de sus afirmaciones, y siempre también un as bajo la manga. Así, en esta triple secuencia de trabes aparentemente claras y tan bien trabadas como para no permitir el menor resquicio, hay en realidad trampa de tahúr.

Ya señalé el primer guiño en la palabra «trabazón». Fijémonos ahora en su segunda afirmación. En ella Alatorre señala que para leer, no en realidad la *Ilíada* ni la *Odisea*, sino a *Homero* (aquí el subrayado es mío), hay que leerlo en la lengua en que él escribió, lo cual, viniendo de este gran filólogo, es bastante obvio como para aceptarse como una afirmación simple. Si desdoblamos lo que está diciendo, nos daremos cuenta de que si bien es cierto que a Homero hay que leerlo en griego, lo que Alatorre está afirmando es que, no a Homero sino la *Ilíada* y la *Odisea*, en realidad se pueden leer en la lengua en la que se nos pegue la gana. Después de destrabar al autor de su escritura, el crítico termina su salto triple pasando de la lengua griega — que si bien usa caracteres distintos que el griego a fin de cuentas se escribe, como el español, en un sistema fonético — a la china, que lo hace en ideogramas, lo cual es una extrapolación de más difícil alcance. Pero es precisamente aquí donde está el tercer guiño de Alatorre, pues lo que está haciendo no es referirse a los poemas de Li Po, como no lo era a las dos obras griegas, sino a lo que este poeta les *comunica* a sus lectores, lo cual efectivamente está para nosotros en chino si no sabemos chino.

Si nos fijamos, veremos que Alatorre en ningún momento se ha referido a lo que hay en las obras, sino a sus ocultas y sucesivas trabazones: es decir, a las junturas entre autor y obra, a la unión entre autor y lengua y a la vinculación entre autor y escritura. Esas tres

relaciones son en efecto intraducibles. Pero lo que está haciendo Alatorre, poco a poco, es hacernos ver que eso que aparentemente pasa en las lecturas de los poemas originales no es lo que sucede en la traducción, porque en ellas hay siempre dos intermediarios: la persona que traduce esos textos, de Homero o de Li Po, y la lengua en la que están apareciendo esas palabras. Por eso inmediatamente añade: «Pero a continuación, suavemente y sin abandonar la línea de pensamiento de su venerado Croce, da Sapir un paso más, pues es un hecho — dice — que “la literatura se traduce, y en ocasiones con asombroso acierto”» (Alatorre, 2012: 103). Lo que ha hecho Alatorre es dar ese mismo paso que dio Sapir, pero sin decir «agua va». Los meandros que recorre son parecidos a los que señala el poeta y traductor francés Yves Bonnefoy cuando dice que la respuesta a la pregunta de si se puede traducir un poema es por supuesto que no (Bonnefoy, 1990: 95), para seguir inmediatamente demostrando cómo es que los poemas, en efecto, se traducen, y en ocasiones con asombroso acierto. El ensayo de Alatorre no está dedicado a la traducción, sino como su nombre lo indica a las relaciones posibles de traducción entre los estudios de literatura y los de lingüística, pero es interesante que se haya detenido justo en el punto de inflexión en el que la traducción logra su parusía, pues algo parecido se da entre los estudios teóricos de la traducción y su práctica estudiosa. Lo mismo sucede, si regresamos a los originales, entre

sus autoras y sus lectores, que están, en el acto de leerlos, traduciendo sus palabras a su propia comprensión, pero este ya es otro tema al que regresaré más adelante, pues todavía nos faltan algunos recovecos en este intricado camino en el que nos estamos internando, casi sin darnos cuenta. Así que regresemos al terreno de las más patentes traducciones, que son las de una lengua a otra, y que es el lugar por excelencia en el que la investigación sobre traducción como objeto de laboratorio se desarrolla. Pero antes de investigarla como objeto quiero intentar acercarme a ella como una actividad o acción, y para ello voy a recurrir a la reflexión de un par de poetas que están entre los que más han hecho por la traducción del en el siglo xx.

4. De la teoría a la práctica

El poeta y traductor belga Fernand Verhesen escribió que

Toda traducción se presenta, por naturaleza, como una interrogación sobre la actividad poética. Es también acompañamiento, en precisos y repetidos momentos, de ese encamionamiento en el que por razones posiblemente

discernibles pero estrictamente personales participa el traductor. La elección que hace de traducir ciertos poemas no responde únicamente a una suerte de carencia compensatoria. Respondería más bien al deseo o a la necesidad que experimenta el traductor de tener la experiencia de otra identidad, no para enriquecer egoístamente la suya (aunque este enriquecimiento sea enorme), ni por ponérsela como un disfraz, sino para encontrar en sí la confirmación de que el acto poético no puede ocurrir, no puede vivirse, sino en la confluencia, en la encrucijada, de identidades múltiples y diversas. Por supuesto, cierto tipo de afinidades sensibles o mentales determinan muchas veces la elección de que obras traducir, pero puede muy bien ser suscitada por estimulantes divergencias.⁶ (Verhesen, 2003: 6)

Si eso les sucede a quienes traducen poesía, algo parecido les debe pasar también a sus lectores, en la lengua en la que están leyendo ese texto, y a eso que les pasa es a lo que llamamos experiencia poética. Pero para eso tenemos que regresar a la práctica escritural. T. S. Eliot, terminaba su reflexión sobre el verso libre afirmando que «sólo hay versos buenos, versos malos y caos»⁷ (Eliot,

⁶ «Toute traduction se présente, par nature, comme une interrogation sur l'activité poétique. Elle est aussi accompagnement, à des moments précis et répétés, de ce cheminement auquel participe le traducteur pour des raisons éventuellement discernables mais strictement personnelles. Le choix qu'il fait de traduire certains poèmes ne répond nullement à une sorte de manque compensatoire, comme on l'a suggéré. Il répondrait plutôt au désir ou au besoin qu'éprouve le traducteur de faire l'expérience d'une autre identité, non pour enrichir égoïstement la sienne (encore que cet enrichissement soit énorme), ni pour s'en revêtir comme d'un déguisement, mais pour trouver en soi la confirmation que l'acte poétique ne peut advenir, ne peut se vivre, qu'au confluent, au croisement, d'identités multiples et diverses. Bien sûr, certaines affinités sensibles ou mentales déterminent souvent le choix des œuvres à traduire, mais il peut aussi bien être suscité par de stimulantes divergences».

⁷ «There is only good verse, bad verse, and chaos».

1978: 186). Es en su lectura donde vamos a ver si, en sí misma, una traducción es buena, es mala o es meramente un caos.

Como se podrá haber visto, al hablar de traducción y poesía sigo insistiendo en diferenciar y al mismo tiempo colusionar ambos campos de acción. Esta insistencia no es gratuita. Traducir poesía es escribir poesía (como leer poesía es escribir poesía). Quienes traducen un poema son poetas en el acto de la traducción de tal poema, independientemente de que quizás nunca hayan escrito un poema propio y de que quizás, también, nunca lo vayan a hacer. Detenerme en las traducciones al español de Horacio ha sido en ese sentido un ejercicio de crítica. Leerlas juntas pretende provocar una experiencia de lectura. Y esta es una acción que, como toda acción poética, es profundamente misteriosa, por su proceso, por sus efectos, por su resultado. El factor inicial, como señala Verhesen, está en esa estimulación que, como también señala, viene casi siempre de una elección que se presenta como una interrogación que hay que resolver, y que es la que genera la acción creativa de la lectura, y posteriormente del acto de la traducción, al elegir tal poema. Pero el origen de esa elección no es del todo clara: se hace presente gracias al poema que se va a traducir pero no es en sí ese poema. Es decir, esa interrogación no está

presente en la obra original, sino en el futuro al que se dirige la acción traductora. El pintor Frank Auerbach comentaba en una entrevista sobre el aprendizaje en las escuelas de pintura, que

era importante comenzar con «alguna experiencia que es tuya propia e intentar grabarla en un idioma que sea tuyo propio, y no preocuparte en lo más mínimo por lo que te digan... Creo que la palabra clave es el tema – encontrar aquello que más te importa y perseguirlo.»⁸ (*apud* Lampert, 2015: 42)

Si sustituimos pintar por traducir, veremos que estamos hablando de lo mismo. Y si buscamos que quienes están aprendiendo a traducir alcancen unas traducciones verdaderas, es decir que pretendan ser buenas en tanto que poemas y en tanto que traducciones, lo importante es dejar que sean sus propias interrogaciones las que las conduzcan.

Ahora bien, la traducción implica, por su propio añadido, otro nivel de aprendizaje y demostración, relacionado una vez más con la acción creativa de la escritura poética. Valerio Magrelli, en un ensayo al que volveré más adelante, terminaba una reflexión sobre el ejercicio de la rima, un área de la traducción algo turbulenta a pesar de su aparente placidez, con una reflexión que va en este

==

⁸ «It was important to begin with 'some experience that is your own and to try and record it in an idiom that is your own, and not to give a damn about what anybody says to you... I think that the key word there is subject – find out what matters most to you and pursue it».

sentido de la acción poética que, como dice Verhesen, es vivido en el encuentro o choque de una multiplicidad de experiencias no discernibles de antemano y que, al irse adentrando en ella desemboca de nuevo, con una aparentemente mágica naturalidad, en el ejercicio de la traducción:

al retomar la noción de la poesía como un estado de ánimo y también un estado del lenguaje, he intentado definir al poeta como un ser híbrido, a medio camino entre un adivino (*enigmista*) y un poseído (*envasato*). Mejor: un «enigmista poseído» — expresión que creo muestra bien el estrechísimo parentesco que el hacer versos entretiene con los juegos de palabras, los acertijos, hasta llegar a los oráculos, las respuestas, las profecías (*vaticinii*). Entonces, si esto vale para quien escribe en versos, algo parecido le sucede a aquel que traduce tales versos, a partir de la intuición de Jorge Luis Borges según la cual no existiría *ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción*.⁹ (Magrelli, 2016)

La cita que Valerio hace de Borges es, en su discreta pero insondable incisión, contundente. No está de más subrayar que la palabra italiana para profecía es *vaticinio*, que viene

de vate, poeta. En ese sentido, una estudiante que traduce un poema está ensayando ser poeta, así, en abstracto, y dicho en bruto, pero ser poeta de ese poema que en ese momento en particular está traduciendo. Como el pintor que emprende la representación de un modelo en la academia, según Auerbach, para alcanzar algo que no se quede en una mera copia inerte, la cual por su propia condición nunca va a poder llegar a existir *per se*, quien traduce un poema tiene que seguir su propia intuición, en la acción de la copia del original, si quiere alcanzar a crear algo que sea a la vez suyo, a la vez propio, y a la vez bueno. La traducción de poesía es una práctica escritural, y como tal, su resultado final es indiscernible para quien está ejerciéndola. Eliot señaló, décadas más adelante en su vida, que para los poetas «sólo existe el intentarlo»¹⁰ (Eliot, 2015: 19), pero esa es la apuesta, a la hora de la acción traductora, es decir de su práctica. El resultado ya se verá.

5. De la práctica a la teoría

Robert Ellrodt, profesor emérito de la Sorbonne Nouvelle, recordaba la siguiente afirmación hecha por un historiador de la traducción: «Es verdad que Michel Ballard ha descrito el re-

⁹ «Riprendendo la nozione della poesia come stato d'animo e insieme stato di linguaggio, mi è capitato di definire il poeta come un essere ibrido, a metà strada fra l'enigmista e l'invasato. Meglio: un «enigmista invasato» — espressione che credo spieghi bene la strettissima parentela che il fare versi intrattiene con i giochi di parole, gli indovinelli, su su fino agli oracoli, i responsi, i vaticinii. Ebbene, se questo vale per chi scrive in versi, altrettanto lo è per chi quei versi traduce, in base all'intuizione di Jorge Luis Borges secondo cui non esisterebbe *ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción*».

¹⁰ «For us, there is only the trying».

corrido del “traductólogo” como “el de un observador, que registra y estudia lo que parece ser un uso, o uno de los usos, entre aquellos que practican *de instinto* la traducción”»¹¹ (el subrayado es mío) (Ellrodt, 2006: 65). Referirse a la práctica de la traducción como algo que se hace «por instinto», para separarlo de quienes estudian su ejercicio, es una de las técnicas con las cuales se pretende excluir las reflexiones hechas en la práctica de la reflexión teórica. ¿Qué querrá decir «practicar de instinto», me pregunto? ¿Algo así como «tocar de oído»? Yo considero, más bien, que es en la acción de la práctica en donde se debería sustentar cualquier posibilidad teórica. Para regresar a estos campos de la traducción como un objeto de estudio al que vale la pena acceder desde la conciencia de su práctica, me voy a referir ahora a un campo de conocimiento distinto del de la traducción. En un artículo aún no publicado sobre la «cinta de la vida», un concepto teórico elaborado por el paleontólogo Stephen Jay Gould para explicar la historia y evolución de ésta, el filósofo de la ciencia Alan C. Love empieza explicando que, en el tema que le atañe, «una metanarrativa tiene como intención interpretar o explicar

las circunstancias de la vida y dar sentido a eventos aislados situándolos dentro del contexto de un patrón o meta general»¹² (Love, 2001: 1). Si sustituimos aquí el término «vida» por «traducción» entenderemos claramente lo que quiero apuntar.

Parte de la motivación para moverse de las teorías a las prácticas — continúa Love — es que se han mantenido estables a lo largo de cambios dramáticos en las teorías científicas. [...] Se puede entender este argumento sobre el éxito de las prácticas (más que de las teorías) en las estructuras de la realidad llamando la atención al hecho de que la investigación científica no siempre está organizada alrededor de un argumento explicativo basado en el razonamiento o desarrollo de una teoría central. En vez de eso, [el éxito de las prácticas] puede estar estructurado en formas de conocimiento que corresponden a metodologías experimentales y métodos para la generación y mantenimiento de entidades materiales (e.g. organismos modelo), un conocimiento descriptivo de patrones empíricos resultado de intervenciones en los experimentos y un conocimiento evaluativo capaz de medir y rastrear entidades y patrones con vistas a su utilidad en posteriores esfuerzos de investigación.¹³ (Love, 2021: 4)

¹¹ «Il est vrai que Michel Ballard a décrit la démarche du “traductologue” comme “celle d’un observateur, consignait et étudiant ce qui semble être un usage ou un des usages parmi ceux qui pratiquent d’instinct la traduction”».

¹² «A metanarrative is intended to interpret or explain life circumstances and bring meaning to isolated events by setting them within the context of an overarching pattern or goal. It typically offers a framework for structuring and justifying the beliefs and practices of individuals, groups, and societies».

¹³ «Part of the motivation for shifting from theories to practices is that many practices have been stable across dramatic changes in scientific theories. For example, genetic approaches have been in use for more than 100 years despite major changes in our unders-

Perdón por la extensión de esta cita, pero se justifica por lo lejano, en términos disciplina-
rios, de su procedencia — y temporales también, pero también por su pertinencia al referirnos a la traducción de poesía. Si bien es cierto que Love habla de cosas que sucedieron hace 600 millones de años, mientras que quienes se dedican a la traducción trabajan con fósiles de a veces apenas unos cuantos días de distancia, pero en el caso de la traducción también los métodos emitidos por las prácticas producen un éxito basado en conocimientos empíricos a los que hay que recurrir para cualquier discernimiento teórico posterior.

No es por un simple capricho que he recurrido a esta cita. Su inclusión, más bien, como se puede ahora ver, viene con una carga de profundidad. Muy al contrario de lo que pudiera parecer, una urgente pertinencia en los estudios literarios, diría Antonio Alatorre, particularmente en el campo de la traducción añadiría yo, es lo que la justifica. Y si en ciencia, en donde la teoría reina sobre todas las cosas, se están dando cuenta ahora de que la terquedad de la práctica es un gran correctivo a los despliegues y despegues teóricos, y de que su entusiasmo en la acción conduce muchas

veces a resultados contrapuestos a los postulados de tales presunciones, en la traducción literaria su verificación puede comprobarse casi de inmediato, pues en muchos casos la validez no está dada por la aceptación de ningún círculo de pares teóricos o el prestigio de cualquier teoría académica, sino que es inmediatamente contrastada por su efectividad directa en el número de desdoblamientos y réplicas que genera esta o aquella traducción. De esto, aunque en términos más generales, es de lo que habla Antonio Alatorre en otro de los ensayos incluidos en el libro citado párrafos atrás, «Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica», que fuera su discurso de entrada al Colegio Nacional de México. En ese ensayo, y me permitiré otra larga cita pues su explayamiento es contundentemente actual, Alatorre señaló en 1981, es decir hace 40 años, que

No hace mucho observaba Felix Guattari, que las muchas «modas teóricas» de hoy (y enumeraba el althusserismo, el estructuralismo, el lacanismo y varios más) son utilizadas por los universitarios «como si fueran dogmas religiosos» y recibidas con el mismo embeleso con que las colonias de tiempos pasados recibían lo producido en las metrópolis, todo lo

tanding of the nature of heredity and the concept of the gene (Waters, 2017). This argument from the success of practices (rather than theory) to structures of reality can be enhanced by drawing attention to the fact that scientific inquiry is not always organized around explanatory reasoning or fleshing out a central theory. Instead, it can be structured by forms of knowledge that correspond to experimental methodologies and methods for the generation and maintenance of material entities (e.g., model organisms), descriptive knowledge of empirical patterns resulting from experimental interventions, and evaluative knowledge that measures and tracks entities and patterns for their usefulness in subsequent research endeavors (Waters, 2004). Although infused with theory in different ways, this practice-based knowledge is a different locus for scrutinizing the success of evolutionary science, and paleontology in particular.

cual, según él, está causando «más mal que bien», por la manera como se recibe. Yo siento lo mismo. Toda esa floración a que me he referido, esas grandes aventuras teóricas, esos brillantes documentos analíticos de la eterna lucha de Jacobo con el ángel, todo, todo eso está causando más mal que bien, por la manera como se recibe. Ciertas manifestaciones de la adopción embelesada de esas grandes modas me parecen casos diáfanos, no ya de progreso improductivo, sino de progreso contraproducente. *Corruptio optimi prima*. Del mejor vino se hace el peor vinagre. (Alatorre, 2012: 76)

Alatorre, cabe aclarar, no criticaba en su ensayo la pertinencia de las teorías. Trae por ejemplo a colación el término técnico «cláusula trimembre acentuada» que aparece en la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, término del cual el poeta cubano por supuesto que se burla, por la degeneración en su uso, pero que, aclara Alatorre mefistofélicamente, proviene del seminario alemán de filología, del cual cabe decir que el propio Alatorre es heredero, y que aplicado a determinado tipo de versificación, como por ejemplo en «porque yo sé / la química, retórica, botánica» de la canción de Oscar Chávez «La Mariana», resulta perfectamente pertinente. Alatorre, por supuesto, no utiliza este ejemplo, pero tanto la popularidad de su uso en dicha canción como su

pertinencia teórica en el estudio de la versificación, son incontestables. Es decir, no son las teorías las que están mal, sino el uso que de ellas se hace, al querer generalizar su aplicación a toda práctica.

Este énfasis en la práctica y su relación polémica con la teoría, que traje a cuento con sendos ejemplos, tomado uno de la ciencia y el otro de la filología, está también muy activo en el campo de la traducción literaria. En *Sympathy for the Traitor*, libro que ya mencioné, descrito por su autor en el mismo título como *Un manifesto*, Mark Polizzotti señala que

generaciones actuales de teóricos académicos han revivido la Guerra Púnica entre fidelidad y felicidad en una forma más dura, maligna y politizada. Para muchos de estos teóricos la traducción a las principales lenguas occidentales constituye un acto de agresión en contra de la lengua y la cultura que están siendo traducidas.¹⁴ (Polizzotti, 2018: 58)

Nótense las referencias en ambos a la autoridad histórica (guerras púnicas en Polizzotti y actitudes coloniales en Alatorre), para mostrar improcedencias o impertinencias contemporáneas. Polizzotti centra su ataque precisamente en Venuti, a quien mencioné un poco antes:

¹⁴ «Current generations of academic theorists have revived the Punic War between fidelity and felicity in a meaner, harsher, more politicized form. For many of these theorists, translation into major Western languages constitute an act of aggression against the language and culture being translated».

A pesar de lo que Venuti afirma, un buen traductor trata no de promover cierta ilusoria invisibilidad sino más bien de infundir en el texto una cantidad *apropiada* de su propia personalidad, calibrada caso-por-caso, instancia-por-instancia: suficiente para darle a la traducción su propia distinción sin sofocar el original.¹⁵ (Polizzotti, 2018: 61)

Polizzotti contrapone, precisamente, lo que sucede en el terreno activo de la práctica con los resultados venidos desde la teoría. Para ello usa como ejemplo una comparación hecha por el propio Venuti de una traducción hecha por él mismo de un párrafo de 40 palabras de la escritora francesa Françoise Sagan frente a otra hecha por Irene Ash. La de Venuti tiene 42 palabras, señala Polizzotti, mientras que la de Ash sólo 24 pero, dice Polizzotti, «la comparación muestra, quizás de manera inadvertida, cómo Ash está mucho más cerca del tono y golpe de Sagan, en tanto que el ostensiblemente más preciso calco de Venuti, la hace sonar [a la traducción] aburrida» (Polizzotti, 2018: 78)¹⁶. Regresemos al principio. La práctica es en efecto intuitiva, en el sentido en que es resultado de un conocimiento que incorpora la intuición, pero para que funcione en su caminar incluye, siempre y forzosamente, una teoría de la traducción y una crítica del texto

que se está traduciendo, que aunque éstas no se expliciten, están contenidas en esa medida dosis de personalidad que quien traduce infringe en su ejercicio.

6. Transferencias de asombrosos aciertos

Al comentar el ensayo de Antonio Alatorre en el que menciona la traducción, quise dejar para este momento la reflexión sobre los dos imposibles de la traducción, que son, según él, la individualidad del autor («expresión personal y única») y la abstracción del lenguaje («expresión plural y colectiva»). Estas dos entidades imposibles de traducir en su especificidad, entablan al encontrarse «una trabazón» cuyo resultado indudable es la obra literaria, realidad artística a la vez concreta e impersonal, y que es, paradójicamente, lo que sí se traduce. Para imaginarlo arquitectónicamente, digamos que en la juntura de esas dos travesas se abren unos resquicios por los que se cuela una luz y un aire que van a hacer posible la obra artística que es toda traducción literaria, y que, perdón por la redundancia pero al hablar de traducción siempre hay que redundar, que en un lenguaje nuevo un nuevo individuo alcance una nueva juntura entre personalidad y abstracción, que es obra única de quien tra-

¹⁵ «Despite what Venuti asserts, a good translator aims not to promote some illusory invisibility but rather to infuse the text with an *appropriate* amount of his own personality, gauged on a case-by-case, instance-by-instance basis: enough to give the translation distinction without smothering the original».

¹⁶ «It shows, perhaps inadvertently, how much closer Ash comes to Sagan's tone and punch, while Venuti's ostensibly more accurate calque just makes it sound dull».

duce. La diferencia entre una escritura original y su traducción, como vio Walter Benjamin, es que ésta no se puede replicar, a menos que la intervención de quien traduce, para parafrasear a Polizzotti, se salga de toda proporción guardada, y esto significa desprender a la traducción del vínculo irrenunciable con el original y alcanzar la creación de un nuevo original — pero este es un tipo de escritura en el que ahora no entraré. Por ahora quiero ceñirme a estos dos espacios de imposibilidad y paradoja: la lengua y la persona, que para que surja una traducción tienen que trascenderse simultáneamente.

Empecemos por reflexionar qué sucede cuando la intervención se mantiene casi puramente en el nivel de las lenguas. En el delicioso ensayo «Un cuarteto de Yves Bonnefoy y algunas paradojas», que es en sí una lección de traducción, el poeta italiano Valerio Magrelli discurre sobre la traducción de los cuatro versos mencionados en el título. Observemos antes de seguir que tanto Magrelli como Bonnefoy han hecho asombrosas traducciones al italiano y al francés, respectivamente, y han reflexionado profundamente sobre la práctica de la traducción de poesía. Es interesante que, para hablar de traducción de poesía, Valerio escogiera a uno de quienes más agudamente han escrito sobre traducción de poesía. El ensayo empieza poniéndonos sobre aviso de que los versos que va a traducir no son típicos de la producción de Bonnefoy, lo cual los hace especímenes peculiares, y que

su particularidad consiste en que todos comparten una sola rima. La rima, cabe decir es uno de los conundros más difíciles de resolver a la hora de traducir, precisamente porque nos sitúa en la atmósfera enrarecida del lenguaje, con muy poco espacio y recursos para que se active la personalidad de una escritora. Yo personalmente a la hora de traducir trato de evitarla, excepto cuando es inevitable. Magrelli confronta a Vladimir Nabokov, uno de los escritores más reacios en sus reflexiones sobre la posibilidad de traducir poesía en quien se pueda pensar, y revisa su visión de la inconmensurabilidad de las lenguas, y desde ahí señala un problema de entrada entre el francés y el italiano: las rimas en francés caen siempre en palabras agudas y en italiano en graves o esdrújulas (en español las limitaciones son mayores, porque la mayoría de las palabras de esta lengua tienen acento grave. Como apuntaba Alatorre, la diferencia estructural de las lenguas, ese espacio común y social de cada una de ellas, condiciona de entrada la práctica del autor, y por supuesto la del traductor, si lo que quiere este último es levantar en una lengua lo que sucedió en otra.

Una de las maneras de resolver el problema de la propensión semántica que conlleva la rima en una lengua (por ejemplo «suerte» y «muerte» en español) es verla como un elemento que puede ser aislado en la práctica traductora, y sustituido con algún otro componente de la versificación. Pero en el caso del cuarteto de Bonnefoy, piensa Magrelli acerta-

damente, la rima resulta un ingrediente ineludible, y entonces el poema tiene que encontrar su rima propia en la traducción. Lo que requiere de la inmersión total de quien traduce en las frías profundidades del vasto océano de su propia lengua para encontrar las perlas que hagan que su traducción rime. Magrelli, que es hijo de médico, al preparar la cocina de su traducción, se dio cuenta de que por ahí debía empezar. «Y esto, por cierto, es el factor crítico e interpretativo que toda traducción incluye y oculta, por cuan limitado esto pueda ser. Una vez establecido el programa a seguir (rima única), pasamos a sus posibles soluciones»¹⁷ (Magrelli, 2016). Quiero hacer notar que al estar haciendo todo esto, Magrelli no ha visitado a sus hijos, pensado en su padre médico, o quejándose de la torcedura de pie que pudo haber tenido esa mañana. Es decir, no ha dejado que su mundo personal lo invada. Tampoco ha permitido que las potencias de significación en las que su personalidad mejor se mueve guíen su buceo. No ha salido ni un instante de la cocina en donde va a ejercer la práctica de la traducción y convirtiéndola en un espacio marino se ha dejado llevar por las corrientes de la propia lengua hasta encontrar sus perlas o su. O del laboratorio, que es muy parecido a una cocina o a un espacio marino. Lo cual no quiere decir que todos esos elementos no puedan introducirse de manera

subrepticia en la elección de las palabras que va a hacer a la hora de traducir. Por supuesto que sí se van a inmiscuir, pero lo que no van a hacer es incluirse en el poema, porque entonces Valerio estaría montándose el poema de Bonnefoy para con las herramientas de la traducción llevarlo a otro lado. Más declaradamente, lo que sí va a tener frente a sí es todo el telar y fibras que componen la lengua italiana, que son sus materiales de trabajo. Para saber que eso tenía que hacer requirió de una conciencia crítica muy aguda de las operaciones que ese poema hacía en su lengua original. Pero ese espacio práctico, si lo pensamos, es el mismo que el que habitó el poeta al escribir su poema en la lengua en la que lo escribió. Es decir, Bonnefoy tuvo que resolver, en francés, limitaciones equivalentes a las que va a enfrentar Magrelli en italiano para hacer rimar su cuarteto. el ambiente enrarecido en el que ambos nardaron era el mismo, sólo que las perlas había que ir a buscarlas a lugares distintos. Las perlas encontradas son equivalentes pero distintas, otras y las mismas. A eso se referían Sapir y Alatorre cuando hablaban de asombrosos aciertos.

Utilicé la rima como ejemplo porque es el material más obviamente menos dúctil con el que se puede trabajar a la hora de traducir y porque nos sitúa en el espacio casi sin oxí-

==

¹⁷ «E' questo, per inciso, il fattore critico e interpretativo che ogni traduzione include e cela, per quanto limitato esso possa essere. Una volta impostato il programma da seguire (rima unica), passiamo alle sue possibili soluzioni».

geno de la lengua pura. Pero lo que es inescapable, si lo que se quiere hacer es poner un mismo poema en otra lengua, es que el material primero con el que se cuente sea la propia lengua, en los dos sentidos que esta expresión alcanza: la lengua del propio traductor y las singularidades de la lengua en la que se está traduciendo. Recapitulemos: en la traducción de un poema lo que sucede es la transferencia de una práctica poética original en una lengua con los elementos que la otra lengua le otorga en una nueva práctica. Suena un poco obvio pero, precisamente, en eso que parece obvio pero que no lo es radica la condición misma de lo que es una traducción, y en lo que ella consiste. Dicho en los términos más simples posibles, traducir un poema de una lengua a otra es hacer que ese poema sea de una manera simultánea, en palabras de Borges, «el otro, el mismo». En el caso de las traducciones, de este asombroso paso alquímico de lo otro a lo mismo (porque el poema sigue siendo ese poema) y de lo mismo a lo otro (porque el nuevo poema tiene una materialidad separada), de lo que se trata es de que lo que sucede en una lengua suceda en la otra. No lo que el poeta quiso que sucediera sino lo que está sucediendo en el poema. La escritura de *ese mismo* poema en otra lengua — porque también aquí, como en

la práctica poética, hay que hablar de escritura — es donde se da el arte pequeña de la traducción, como la llamó Kate Briggs en uno de los libros recientes sobre traducción más sutiles que se pueden leer. Arte, porque la traducción es una práctica literaria hecha en una lengua determinada, y como tal debería estudiarse en las carreras de letras en *esa lengua en particular*, no sólo como especialización en los estudios de otras literaturas. Pequeña porque los cambios que impone en la realidad de eso que llamamos literatura pasan generalmente de manera imperceptible. Es importante subrayar esto porque lo pequeño o discreto de su presencia y realidad en tanto que materia factual de una literatura determinada ha hecho que, al no verla, distinguirla y registrarla, se hayan cancelado todos los espacios de estudio de traducción en los estudios de Letras Hispánicas en nuestra Facultad y se le tenga recluido como una especialización exclusiva en los de Letras Extranjeras. «¡Ésta es una traducción! ¿Lo es? Estoy casi segura de que algo pasaría —algún ajuste en tu modo de leer sería muy probable que ocurriera — si me escucharas de repente insistir en que lo es»¹⁸ (Briggs, 2017: 48). En ese sentido este ensayo es a la vez reclamo y demostración de que la inclusión de los estudios de traducción en la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas de

¹⁸ «This is a translation! Is it? I feel sure that something would happen — some adjustment of your reading manner would be very likely to occur — if you were to hear me all of a sudden insisting that it is».

la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM es urgente e indispensable. No verlo denota llamadamente estrechez de miras. Y si se me apura, los argumentos que en él se desarrollan y los temas que toca, por lo que el estudio de esta pequeña arte desdobra y saca a la luz en su relación con el lenguaje y el individuo, son muestra de su pertinencia como materia optativa en las demás carreras de humanidades que en esa Facultad se imparten, pues la traducción es transversal y en ese sentido las toca, enriquece y acerca a todas, de la historia a la pedagogía y de la geografía a la filosofía.

7. Inevitables contaminaciones

La práctica de la traducción exige ceñirse a las disposiciones retóricas del poema en la lengua en que se escribió, que como ya mostré no pertenecen a la lengua propiamente dicha ni a la individualidad de quien lo escribió, sino a las pulsiones emocionales a las que quien escribió ese poema alcanzó en las particulares retorcederas de la lengua en la que lo escribió, para buscar activar esas mismas pulsiones en las disposiciones retóricas que la lengua en la que lo está traduciendo permite. Esto, por supuesto, abre el poema a una cantidad infinita de posibilidades, que como dice Walter Benjamin, están para la traducción de un poema pero no para un poema original, que es inamovible. Por lo mismo, el trabajo en la cocina de la traducción del que he estado hablando no implica que a quien traduce no la afecte lo que está haciendo, como si me-

tida en un traje hermético entrara al laboratorio en donde no hay la menor posibilidad de contagio. Como los niños que llevan al nacer componentes genéticos no sólo del padre y de la madre, sino también, en diferentes grados, de todos los diferentes individuos que hayan tenido intercurso sexual con ambos miembros de la pareja, alguien que traduce un poema va a ser afectada en su propia organización mental por el mero hecho de internarse en el proceso y la práctica de la traducción de un poema determinado. En este sentido, los rasgos que deja la traducción tanto en la literatura en la que reemerge un poema como en quien la ha intentado es equivalente a lo que señala la escritora Mehhan, especializada en temas de biología, sobre los últimos descubrimientos en cuanto a la historia genética de los individuos, que es más compleja que la simple adición aritmética de los genes del padre y de la madre. En su ensayo, Crist relata, con bases científicas y estadísticas, cómo una mujer puede heredar genes del feto que está engendrando, pertenecientes al padre, y hacerlos pasar posteriormente a una segunda descendiente. Así mismo, un hombre puede heredar genes de parejas anteriores, y transmitirlos a sus propios descendientes. Dice Crist:

El tema de con quien estamos relacionados, hace saltar también muchas de las intuiciones que tenemos sobre la ascendencia humana. Dejando de lado al ADN, si pensamos en nuestros antepasados únicamente como gente

que procrearon unos con los otros, pronto nos topamos con una paradoja inescapable.¹⁹

(Crist, 2018)

La inclusión de los estudios de traducción en las historias de una literatura complica las cosas de una manera similar. ¿De quién hereda más como lector y luego como escritor Pablo Neruda, de Becquer o de Verlaine, leído en español en la antología de poesía francesa de Enrique Giner de los Ríos? ¿De verdad podemos permitirnos pasar por alto estas preguntas? Algunos de los estudiantes que pasaron por el Seminario de Poesía y Traducción gracias a traducir poemas empezaron luego a escribir poemas. En ese sentido, es imposible medir los ingredientes genéticos, para usar el símil, que sus traducciones han depositado en sus procesos de pensamiento, la herencia que han dejado en su organismo. Y aunque el Seminario de Traducción y Poesía no pretendió nunca comprobar fehacientemente el grado de aprendizaje que cada una de ellas alcanzó en la traducción como creación, porque ese no ha sido su cometido, sí buscó poner una huella en el proceso de conocimiento de quienes asistieron en lo que respecta a los niveles crítico, teórico y práctico de la traducción de poesía. El poeta de origen alemán Michael Hofmann

en la introducción a *Impromptu*, libro que recoge sus traducciones al inglés de los poemas de Gottfried Benn, señala que este escritor lo «ha influido, no sólo en primera instancia para traducirlo, sino también mientras lo traducía. A lo largo de los años, gracias en parte a Benn, mis propias oraciones se han vuelto más indeterminadas, mi lenguaje más musical, mi dicción más florida»²⁰ (Hofmann, 2013). Entiendo por supuesto que empezar a rastrear estas cosas en toda una literatura cause escalofríos, pero no es razón para cerrar los ojos a su realidad. Y si esto le pasa a un poeta y traductor con el colmillo y la impiedad de Hofmann, ¿hasta dónde pudo llegar la traducción de los poemas que tuvieron a bien escoger quienes en este seminario se iniciaban en la práctica de la traducción?

Por supuesto, es imposible contestar esta pregunta, por lo menos no en este momento. Pasar por un seminario de poesía y traducción no le cambia la vida a nadie, supongo. Muchos habrán seguido en la academia dentro de nuestra universidad. Otros trabajarán en actividades de muy distinto tipo, alejados de la traducción y de la literatura. Habrá también quienes estarán siguiendo sus estudios, de literatura u otras disciplinas, en distintas ciudades y países. Pero la esperanza de cual-

¹⁹ «The question of who we are related to also bucks intuition on much broader levels of human ancestry. Leaving DNA aside, if we think of our ancestors simply as people who procreated with each other, we soon run up against an inescapable paradox».

²⁰ «He has influenced me, not only to translate him in the first place, but also while translating him. Over the years, thanks in part to Benn, my own sentences have become more indeterminate, my language more musical, my diction more florid».

quier enseñante, principalmente si se ha trabajado en la práctica, es que alguna huella haya quedado del trabajo realizado en común. Fue sobre estas suposiciones o bajo estos presupuestos que, cuando propuse el Proyecto de Investigación «La enseñanza de la traducción de poesía como creación literaria enfocada a la lengua de llegada», inmediatamente pensé en que valdría la pena que parte del proyecto incluyera el trabajo que se había realizado en el Seminario, y que de eso pudiera salir un libro en común. Pensé también que no se trataba de presentar lo que se estaba realizando en clase en estos momentos: hacerlo hubiera significado exponer a alumnos que están en formación a los crudos vientos del medio ambiente. En ese sentido, quienes estudian una licenciatura viven, en lo que a ésta respecta, arropados y protegidos dentro de un medio aislado, ajeno a cambios climáticos y a la exposición pública. De eso se trata la formación universitaria. Están allí para exponer sus ejercicios en clase, para confrontar sus ideas y sus aventuras con sus compañeros, para ser calificados por sus profesores, para sentirse exigidos pero también protegidos.

Pero eso debe ser sólo un escalón en el proceso de aprendizaje y exposición que toda formación conlleva. Llegado el momento, la vida pública y el aire fresco son sanos, qué remedio (ahora más que nunca somos todos conscientes de ello), y necesarios también para ver hasta dónde llega lo que hemos aprendido. Hay por supuesto quienes nunca salen

de esos espacios protegidos. La aprehensión o la comodidad puede hacer que decidan optar por vivir siempre a la sombra de benevolentes cerezos y apacibles muros, exponiendo sus tímidos ofrecimientos a pares en igual de raquí-ticas condiciones y circunstancias. Pero no era eso lo que me interesaba. Había que buscar a la vez un punto intermedio y un medio diverso. Pensé entonces en reunir a algunas de quienes habían participado en el Seminario de Poesía y Traducción que impartí durante estos años e invitarlos a trabajar de nuevo en grupo, pero esta vez de una manera profesional. Muchos de ellos, además, habían tenido una primera experiencia de iniciación profesional formando parte de la Mesa de Traducciones del *Periódico de Poesía*, que llevaron Juan Carlos Calvillo en un primer momento y después Emma Julieta Barreiro. Con la ayuda de Mariela Castañeda, quien fue primero mi alumna y luego ha sido una brillante colaboradora tanto en el Seminario como en el *Periódico de Poesía* y varios otros proyectos, empezamos a preparar la investigación de la cual este libro es a la vez resultado y producto. Ambas cosas, adelanto, no son lo mismo. La inusitada forma en la que tuvimos al trabajar juntos en línea durante cuatro horas un día a la semana en los primeros meses de la pandemia, y la emoción de ver a un grupo de veinticinco pequeños rostros en pantalla de verdad involucrados y enganchados en la experiencia del otro en su traducción fue una de las experiencias de aprendizaje más enriquecedoras que he te-

nido. La siguiente etapa, ya más focalizada, al trabajar de manera individualizada con cada una de ellas en el proceso de edición de sus ensayos para su publicación, que incluía desde la redacción y el uso de notas hasta la búsqueda de derechos de autor, se convirtió en un curso intensivo de profesionalización cuyo resultado tenemos ahora enfrente, y del cual ahora voy a hablar.

8. Internship, praktikum, stage, tirocinio, estágio práctica: viaje al planeta traducción

Como se pueden imaginar, al no haber ningún incentivo material y en algunos casos ni siquiera profesional, para la preparación del libro teníamos que reunir a un grupo de individuos cuyo interés en la traducción de poesía siguiera vivo por sí mismo. Consideramos que la convocatoria no debería estar reducida sólo a quienes siguieran vinculadas con la Facultad ni tampoco sólo a aquellas personas comprobadamente dedicadas a la traducción. Tampoco teníamos manera de hacer seguimiento de las actividades a las que se pudieran estar dedicando en estos momentos, y que debía incluir a la mayor cantidad de lenguas posibles de las que se tradujo en el breve periodo de años en que el Seminario de Poesía y Traducción estuvo abierto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para estudiantes de todas las carreras de Letras de la UNAM, incluidas clásicas y dramáticas, y que además contó con la asistencia de estudiantes de otras disci-

plinas. Al hacer la selección para la invitación, más allá de la calidad comprobada de su participación en el seminario, la apuesta era casi a ciegas. En ese sentido, la diversidad de sus nuevos orígenes, es decir, de dónde estaban ahora y por lo tanto desde dónde regresaban, dio al grupo una nueva dinámica, muy distinta a la que se daba en clase. Así mismo, el hecho de que pertenecieran a distintas generaciones otorgaba perspectivas y tempos diferentes con respecto a su experiencia como estudiantes. Esto contribuyó a que el grupo que se formó desarrollara una dinámica nueva. No todos se conocían, ni sabían qué hacían los demás — tampoco nosotros —, e hizo inimaginable la posibilidad de que lo que se presentara fuera la reunión nostálgica de un grupo de antiguos compañeros. Como se verá en las pequeñas biografías que incluimos, algunos están dedicados a cosas muy alejadas de la traducción y otros en cambio viven inmersos en actividades académicas. Por esa razón fue muy satisfactorio ver que todos los convocados aceptaran, y que lo hicieran de manera entusiasta. Quiero suponer que es una constatación de la calidad del Seminario, y de la validez de sus planteamientos, ver regresar a un grupo de desconocidos con el deseo de trabajar juntos en un proyecto en el que no sabían a dónde iban a parar y en el que tampoco iban a recibir ninguna gratificación económica. En ese sentido, todas y cada una participaron *pro bono*. Quiero hacer constancia de esto, y también decir que me siento orgulloso de que con todo y eso

hayan querido participar. No es lo ideal por supuesto, que no se les haya podido retribuir, pero como director del proyecto les agradezco su generosa participación.

Una vez aceptado el proyecto, como grupo de investigación teníamos muy claro que nuestro objetivo era reunir a un grupo de antiguos participantes en el seminario para trabajar en grupo y, a partir de las traducciones que habían hecho en clase, regresar a ellas con el fin de convertirlas en poemas con la calidad suficiente como para ser publicados (es decir, pasar de los circuitos de la apreciación escolar a convertirse en hecho *público*). También que, a partir de ese trabajo en común, cada una de ellas iría a escribir un nuevo texto o si así lo prefería a regresar al que había hecho, para producir un ensayo igualmente publicable. Considerábamos que al cabo de un año tendríamos el material reunido para entregar un producto a la DGAPA y a la vez tener un libro terminado. Lo que no sabíamos, dada las diferentes condiciones de trabajo de cada uno de los participantes, es cómo iba a funcionar el trabajo en grupo. Para quienes no conocen estos procedimientos, los PAPIMES de la UNAM se echan a andar a principios del año, y dependiendo de la propuesta, están contemplados para terminarse al cabo de uno, dos o tres años. Dado que ya teníamos antecedentes de trabajo, consideramos que para cumplir con los objetivos del proyecto bastaba con un año. Nuestro proyecto, como ya dije, contemplaba tres apartados. Empezamos por un lado

a trabajar con la Coordinación de Desarrollo Educativo e Innovación Curricular (CODEIC) y a través de ellos con el grupo de investigación de la Universidad de Groningen, en Holanda. Quiero agradecer aquí el apoyo que tuvimos de Patricia González Flores, Subdirectora de Innovación Educativa de la actual CUAIED, y de Pablo Valdivia de la Universidad de Groningen, quien nos encaminó en los primeros usos de la plataforma Perusall. Mientras esto se iba dando, Mariela Castañeda y yo empezamos a hacer la selección de los participantes y para fines febrero teníamos un grupo seleccionado. Lo que no sabíamos, como nadie en el mundo, era lo que se nos venía encima. En febrero tuvimos una primera reunión de trabajo con todos los participantes del PAPIME en las oficinas de la entonces COCEIC, hoy COAIEED, y todavía a mitad de marzo, justo antes de que comenzara el encierro que aún en parte vivimos, nos reunimos en dichas oficinas por segunda y, no sabíamos, última vez. En esa ocasión todavía no llevábamos tapabocas.

Para esta parte del proyecto hicimos una selección que incluyó un número representativo de las lenguas que se tradujeron en clase. Como ya señalé, no pusimos como condición que se dedicaran a la investigación o a la enseñanza, ni a la creación o a la traducción. Tampoco teníamos la menor idea de qué manera los había afectado su paso por el seminario, cuál podría ser su reacción ante una convocatoria de este tipo y qué resultados traería, en caso de que se quisieran integrar al grupo. Sabíamos que

los resultados de este proyecto irían a forma parte de los materiales de una investigación más amplia sobre la enseñanza de la traducción de poesía. Buscábamos realizar un trabajo de doble cuerda. Recordemos que estamos hablando de una investigación sobre la enseñanza de la traducción de poesía, y como tal tiene que mostrar resultados ostensibles. Su realización es el proceso mismo, y en ese sentido no importa si sus conclusiones son negativas o positivas. Desde esa perspectiva este libro es un «producto», es decir el resultado de una investigación que se tuvo que entregar y del cual se informó a sus patrocinadores, en este caso la DGAPA. Sin embargo, la otra cuerda de este trabajo, la que buscaba atar y bien atar sus resultados, contemplaba la reunión de un grupo de individuos talentosos capaces de sacar adelante un proyecto en común en el que cada uno de ellos iba a realizar su propio experimento: regresar a un poema traducido como ejercicio de clase, y a partir de ese trabajo escolar, que en su momento había obtenido una calificación curricular sobresaliente, pero no obstante escolar, convertirlo en un poema en español publicable, y hacer de su trabajo un ensayo literario. Con todo esto esperábamos, como coordinadores del proyecto y editores del libro, lograr la elaboración de un resultado elegante. Elegante en su sentido científico, es decir un instrumento de trabajo en donde las propuestas que se contemplan sobre la enseñanza de la traducción se expusieran con claridad, economía, limpieza y

síntesis, pero elegante también en el sentido del arte, como un objeto que mostrara y presumiera de acabados poemas en español originados en otras lenguas, y de brillantes ensayos sobre tales poemas.

Para cuando por fin echamos a andar el grupo de investigación, ya todos estábamos encerrados, cada uno en donde le tocó estar. Esa situación que, como a todo el mundo, condicionó la manera en la que trabajamos de entonces en adelante, en el caso de este proyecto fue un bálsamo para todos y cada uno de los participantes. Durante esos primeros tres meses de la cuarentena, cuando no teníamos claro lo que se nos venía encima y todos íbamos como perdidos en el espacio, el ancla común del proyecto nos ayudó a continuar acompañándonos en nuestro quehacer cotidiano y en muchos casos significó el sentido principal de nuestra semana. Digamos que el saber que estábamos en un proyecto común y que este proyecto tenía una finalidad y un término nos sacó del marasmo en que nos percibíamos y nos hizo sentir que íbamos todos en un mismo barco, no hundidos en un generalizado naufragio. No entendíamos, cada uno de nosotros, en dónde estábamos en nuestras propias vidas, así que reunirnos, cada uno desde su cápsula espacial, para trabajar juntos fue a la vez reconfortante y emocionante. Íbamos, cada uno en su sillón Voltaire, a una velocidad vertiginosa, rodeando el planeta Traducción, prestos a aterrizar cuando llegara el momento, para entonces encaminarnos cada uno en la segunda parte de

este viaje, es decir en la expedición individual que significaba la redacción del ensayo que acompañaría al poema traducido.

Yo recuerdo la emoción que me dio el primer día de trabajo, empezando apenas a entender cómo funcionaba la plataforma de zoom a la que los habíamos convocado desde la recién abierta página para académicos de la CUAED y tener en pantalla 24 o 32 cuadritos con imágenes que se movían de cada uno de ellos. Verlos a todos ahí, habiendo aceptado subirse a un proyecto que quizás en ese momento ni les iba ni les venía fue constatar que lo que había querido sembrar en el Seminario (valga la redundancia) había dado sus frutos. No voy a hacer aquí la narración de cómo fue todo este proceso. Mariela Castañeda, quien dio seguimiento al grupo en general y arropó a cada uno de los participantes, lo cuenta mucho mejor que yo. Sólo quiero añadir, en un texto que se ha extendido más de lo pensado, que me imagino esos meses de trabajo como un viaje en una nave espacial en el que cada uno de los miembros de la tripulación sabía cuál era su función, y también que, sin la participación de todos, esta nave no habría llegado a su destino. Y si bien no soy adicto a *La guerra de las galaxias* ni a ninguna otra serie de ciencia ficción, sí que he visto no pocas películas en las que se cuentan tales viajes. Así que así me sentía, feliz de reunirme cada semana durante unas horas a trabajar juntos, cada uno en su pantalla y todos para uno. Tuvimos incluso nuestra primera experiencia cercana

del COVID, por suerte no traumática. Una de las participantes dejó de aparecer y al cabo de un par de semanas, cuando regresó, nos contó a todos cómo una reunión de trabajo en presencia física (prefiero usar esta expresión porque el adjetivo «presencial» también se puede aplicar a lo que sucede en zoom —¿o es que ahí no hay presencia o no se está presente?) una persona asintomática había contagiado a todo el grupo. Dos semanas de ausencia, vistas como pueden ser las cosas, significó que su regreso fuera toda sonrisas y alivio. Y para el grupo fue un gusto tenerla de regreso.

La segunda etapa del proyecto, luego de revisar los poemas en grupo, fue trabajar de manera individual con cada uno de ellos. Ya todos habíamos aterrizado y tuvimos una última reunión para despedirnos e iniciar la siguiente etapa de la expedición cada uno por su cuenta. Nos habíamos acompañado varias semanas y ahora tocaba seguir su expedición de manera individual. Salimos de nuestras cápsulas y nos encaminamos por el planeta Traducción, cada uno con su propio bagaje, a escribir sus ensayos. Sin Mariela Castañeda, y Paulina Severo quien además de participante se había incorporado como becaria para hacer el seguimiento de los proyectos individuales, la compañía con la que me embarqué en esta nueva etapa del viaje, ahora convertidos en equipo de mando y tripulación para iniciar el proceso de edición, no habríamos sacado adelante esta segunda etapa de nuestro apren-

dizaje, ahora de formación netamente profesional. Se trataba de dar acabado a cada uno de los ensayos con vistas a su publicación. A diferencia de lo que sucede en el medio editorial anglosajón, donde hasta para publicar un libro de poemas el editor tiene la última palabra sobre título, orden e incluso qué poemas se incluyen y cuáles no, en el ámbito del español esta función editorial no está del todo establecida, en detrimento, me atrevo a decir, de la calidad final de muchos libros. Quisiera saber de algún poeta en México que acepte que un desconocido llegue y le diga cómo debe salir su libro. Así de lamentables son muchas veces los resultados. En este caso, una vez terminada la revisión y discusión en grupo de los poemas, empezamos a trabajar de manera individual en la edición de los ensayos. Para ese momento, hacia el mes de junio de 2000, las cosas en los ámbitos familiares y de trabajo se habían, mal que bien, asentado, lo cual cambió el formato de trabajo. Ahora ya sin fecha semanal fija, y acomodándonos a los horarios de trabajo de los distintos integrantes del internado, las reuniones se volvieron individuales. Fuimos viéndonos Mariela, Paulina y yo con cada uno de ellos, algunos días en sesiones maratónicas de varias horas, otros con sólo una reunión de una hora, hasta que terminamos de revisar todos y cada uno de los ensayos individuales. Lo que siguió ya fue una cuestión técnica, también de aprendizaje pero no menos importante para dar acabado a un proceso profesional de edición, en que

tuvieron que solicitar derechos de autor, permisos de publicación, etc. Pero eso lo cuenta mejor Mariela Castañeda en su contribución a este libro.

9. Rengas de taifas y hongos

Borges iniciaba su breve — y a la vez dilatada en sus repercusiones — reflexión sobre las traducciones de Homero, publicada por primera vez en 1932 en *Discusión*, con las palabras con las que a su vez terminaba Magrelli su propia reflexión a partir de la rima, de lo que es esencial en un poema a la hora de traducirlo. Me permito traerlo de nuevo a colación porque apunta a cosas vitales no en los estudios de traducción sino en los de literatura: »ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción» (Borges, 1996: 252). No voy a extenderme ya más en los recovecos y laberintos gubiales que la traducción excava en la aparente claridad significativa de eso que llamamos literatura. Ya suficiente espacio le dediqué aprovechando las junturas y resquicios del ensayo de Antonio Alatorre. Pero quiero cerrar este ensayo con una reflexión ya apuntada sobre la enseñanza de la traducción, aunque ahora en términos un poco más generales. No quiero dejar de apuntar la nota obvia de que las traducciones homéricas (¡y el ensayo de Borges!) deberían ser tema natural de estudio de las letras clásicas, como lo puede mostrar el desliz que el modesto misterio de la traducción de la *Odisea*, al ser hecha por

una mujer, adelante, introduce o muestra en el poema homérico. Emily Harris, la primera en traducirla al inglés, ha logrado por ejemplo dar un matiz a la dubitación adolescente de Telémaco que hasta donde yo sé ningún traductor antes había hecho notar, y que lo vincula sorpresivamente con Hamlet — esta última observación, aclaro, es mía (cf. Homer, 2017). Y aunque ella misma, cuando dice en un ensayo sobre el tema, que «Una se podría preguntar si el género de quien traduce hace una diferencia que puede ser notada en la página», no deja de observar que, independientemente de sus intenciones, «Las mujeres traductoras se sitúan muchas veces a una distancia crítica al acercarse a autores que no sólo son hombres, sino que además están profundamente imbricados en un canon que por muchos años ha sido imaginado como perteneciente a los hombres»²¹ (Wilson, 2017). Como se puede ver, éste es un tema que concierne a los estudios de traducción, de letras clásicas y de género.

De igual manera, los textos de Enrique Díez Canedo sobre traducción, por dar otro ejemplo, o las reflexiones de Tomás de Iriarte con las que inicié este ensayo, son muestra no sólo de lo relevante, sino de lo indispensable que debería ser contemplar los alcances significativos de la traducción en los estudios de Letras Hispánicas. Es cierto que las reflexiones

de Borges sobre traducción aparecen salpicadas aquí y allá a lo largo de su obra, y no centradas en un solo libro en particular, como sus *Nueve ensayos dantescos*, por ejemplo. Lo mismo sucede con T. S. Eliot, que frente al indudable anuncio publicitario de su ensayo «Dante», no tiene ninguno que en el título recoja el tema de la traducción. Pero en ambos, si los vamos recorriendo espaciosamente, veremos que su reflexión se extiende por todos los campos que tocan el tema de la traducción. En ambos casos, si las espigáramos veríamos que, con todo lo insondables como intrincadas que son sus reflexiones, el lugar que le dan en su pensamiento sobre la escritura literaria es primordial. Para ver qué tan hondo cala pensar en traducción, hay que recurrir a los dobleces y mandobles del ensayo de Walter Benjamin sobre poesía y traducción en «La tarea del traductor», que podría situarse en el campo de la filosofía, o a los muchos ensayos que a partir de ahí han derivado, como las reflexiones de Paul de Man, que tocan la historia y la pedagogía (cf. Benjamin, 1923; Man, 1086). La traducción, podemos darnos cuenta, crece como los hongos. Pero pareciera que esto no pasa por las cabezas de quienes enseñan las literaturas del español. Las reflexiones sobre traducción que se han hecho a lo largo de la historia, tan sólo en español, nos darían no sólo material suficiente para todo

==

²¹ «Female translators often stand at a critical distance when approaching authors who are not only male, but also deeply embedded in a canon that has for many centuries been imagined as belonging to men».

un curso regular sino para ver, que es lo que realmente importa, hasta donde trasmina su influencia en la historia cultural de un país, de una lengua, de una literatura.

En ese sentido, uno de los fines de este libro ha sido mostrar cómo el intercambio y la variedad de perspectivas enriquecen tanto la formación como el desarrollo profesional de quienes estudian en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y lo importante que sería que los seminarios de las distintas áreas se in-seminaran (perdón de nuevo por la reiteración) unos a otros. Menciono esto porque lo contrario ha pasado con el Seminario de Poesía y Traducción, que ha ido viendo cómo se reduce su campo de acción. Como se muestra en este libro, el seminario ha sido rico en perspectivas y en proposiciones venidas de los campos de estudio sobre literatura que se imparten en la Facultad y en otros ámbitos de la UNAM, como la Escuela Nacional de Lingüística y Traducción, sin embargo en los últimos semestres ha visto reducido no su campo de influencia sino el acceso de los estudiantes que pudieran estar interesados en inscribirse y participar. Primero se canceló hace un par de años en el Colegio de Letras Hispánicas con el argumento de que «la traducción no es un área prioritaria para los estudios de literatura en español» (*sic*). Posteriormente el Colegio de Letras Clásicas también lo canceló con el argumento de que la lectura de textos en inglés, francés, italiano o alemán era demasiada carga de trabajo para quienes estudian Letras Clásicas. Finalmente,

desde el semestre pasado, se me hizo saber que el Seminario sólo debería estar abierto para alumnos de Letras Inglesas, excluyendo a cualquier estudiante interesada que perteneciera a las otras literaturas del Colegio de Letras Modernas. Más que censuras concertadas, me parece que estas coincidencias simultáneas responden a dinámicas de enseñanza reduccionistas y particularizantes que, por supuesto, van en contra de lo que el campo de acción de la traducción, y su investigación extendida, proponen, y de lo que debería ser la enseñanza de las humanidades, así en plural.

En este momento el seminario está abierto exclusivamente a alumnos de Letras Inglesas, pues esas son las instrucciones que se me han dado. La rica pluralidad que progresivamente había ido teniendo se ha visto reducida por decisiones administrativas discrecionales revestidas de autoridad colegiada (pues son las comisiones académicas de los respectivos Colegios las que han tomado estas decisiones) al estudio de la traducción del inglés al español, lo cual es contrario a la propia naturaleza de la enseñanza de la traducción que propongo, centrada no en una lengua de salida y otra de meta, como si fueran carreras entre la liebre y la tortuga sino, como señalé al principio, extendida en la lengua en que resurge un poema, viniendo de donde sea, y que en este caso es el español. Mientras los responsables de los estudios en las distintas literaturas no vean la importancia de la traducción en sus respectivas disciplinas, y sigan sin darse cuenta de

que el intercambio de materias es enriquecedor para la formación de las estudiantes, seguirán rechazando su relevancia y por lo tanto su estudio, aduciendo que el estudio de la traducción literaria pertenece a ese despicable grupo de asignaturas que se alejan de los conocimientos esenciales de la literatura. Fíjense por dónde, no tanto la reflexión sobre la traducción sino la realidad tangible, me ha llevado, casi de la mano, a señalar lo importante que es que las disciplinas del área de Humanidades tengan vías de comunicación y contacto. Ese fue el centro de mi propuesta cuando fui candidato a dirigir la Facultad hace poco más de cuatro años. Sigo pensando lo mismo: mientras las estructuras académicas se ejerzan para imponer límites a quienes no son parte de un colegio o congregación determinadas, o para beneficiar discrecionalmente esta o aquella tendencia por encima de otras perspectivas menos unilineales, y mientras no se fomente la enseñanza basada en la práctica, los estudios de humanidades van a estar cada vez más parcelados, más pulverizados y la pérdida tanto de calidad intrínseca como de relevancia externa van a seguir creciendo.

Voy a terminar con dos ejemplos venidos no de la traducción sino de los estudios aviarios. En un libro en el que relata su experiencia personal en cetrería, la escritora inglesa Helen Macdonald cuenta que la manera en que los

pinzones aprenden a cantar es escuchando a otros pinzones. Por eso, dice, «los pinzones silvestres tienen distintos dialectos sonoros, dependiendo de la región en la que viven» (Macdonald, 2014: 65).²² Lo interesante, lo que podemos aprender de su ejemplo es que el umbral, o la ventana, o la luz de aprendizaje de los pinzones es de una duración muy corta. Los polluelos tienen necesidad de escuchar el canto de otros pinzones para articular el suyo propio, que será semejante al de sus vecinos, aunque a la vez tendrá características propias. Pero si por alguna razón no tienen contacto con otros pinzones, su trino va a ser desarticulado, roto, ni siquiera limitado, y para acabar pronto nunca van a aprender a cantar. En cambio, si tienen acceso a esas otras voces dispares, el resultado no es uniforme y las diferencias varían: puede su canto incluso, dice Macdonald, ser más delgado, menos complicado de una región a otra. Es decir que si los pinzones que cantaban en Surrey tenían un trino más elaborado, se debía a lo que habían escuchado de otros pinzones. Helen es poeta e historiadora de la ciencia en la Universidad de Cambridge, como mi amigo Carlos López Beltrán, que también estudió allá, y con quien me embarqué en estas tareas alrededor de la traducción de poesía, a las que he dedicado mucha de mi enseñanza. Algo similar ocurre con los ruiseñores, quienes, según el saxofo-

²² «Wild chaffinches from different places had different dialects».

nista y ornitólogo David Rothenberg, son capaces de interactuar con los sonidos producidos por los humanos (cf. Rothenberg, 2019: 10). En mi propio caso, puedo decir que lo que yo aprendí, en las clases con Antonio Alatorre pero también con Graciela Cándano o con el filósofo Eduardo Nicol o con el sociólogo Daniel Bell, he tratado de dárselo a mis alumnos. El resultado de este aprendizaje es lo que aparece en este libro. Digamos que tuve la suerte de tener ventanas de enseñanza tan enriquecedoras como diversas. La pequeña anécdota tomada del libro de Macdonald me sirve para imaginar que a pesar de cambios y reducciones siempre habrá ventanas de aprendizaje en las que se encuentre espacio para replicar. En ese sentido, no puedo no ver este libro sino como un multifamiliar, y agradecer a todas y cada uno de quienes iluminaron sus propias ventanas para dejarnos ver lo que adentro de ellas pasa. Y para cerrar, y sin salirme de la ornitología regresar al tema de la traducción de poesía y los resultados de su enseñanza abierta, quiero insinuar la lectura en parábola del siguiente poema de Matthew Sweeney, un poeta irlandés al que Carlos López Beltrán y yo traducimos, y presentarla sólo en español, para de esta manera, con un ejemplo tangible, mostrar que este poema pertenece a la literatura en español, y más concretamente a la historia de la literatura mexicana del siglo xx, que fue cuando se hizo. No obsta añadir que para poder publicarlo aquí tuve que pasar por las mismas tareas de cartas y peticiones que

los demás participantes en este libro han tenido que pasar, lo cual no deja de darme un cierto regusto de felicidad. Por esa razón y con esa intención quiero dedicar su publicación aquí, estén haciendo lo que estén haciendo, a todas aquellas personas que asistieron al Seminario de Poesía y Traducción, mientras duró.

¿No es una locura que María
renunciase así al avia-
rio y se fuese a Jamaica?
¿Te la imaginas sin aves
y sin jaulas ni llaves,
rodeada de negritos?
No escuchas la marea
y ese olor entre brea
y café con ganjá?
¿Qué es eso en la postal
que mandó en navidad?
¿No pasó cinco años
con aves de mil tamaños
a las que detestaba?
¿O era acaso la jaula
y no los bichos de alas
el blanco de su furia?
¿O esa tela de alambre
que encajonaba el aire
y que lo parcelaba?
Y tener que barrer
tanta pluma, tanta hez
un día y luego el otro.
Y mira ahora a María
confusa en su alegría
lo morena que está.
Escúchale la risa
extraña y quebradiza,
piensa en la pobre niña.
Imagina, ¿voló

desde Heathrow
para llegar allá?
Enviemos del aviario
un pequeño canario
con las alas cortadas.
Que se acuerde María
de cómo eran sus días
aquí, y que sea feliz.²³

Bibliografía

Impresa

- Alatorre, A. (2012). Lingüística y literatura. Em: A. Alatorre. *Ensayos sobre crítica literaria*. (Ed. corregida y aum.). El Colegio de México. México;
- Ballard, M. (1992). *De Ciceron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*. Presses Universitaires de Lille. Lille;
- Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor. En: *Angelus Novus*. (Trad. de Héctor Álvarez). Barcelona. Edhasa;
- Bonnefoy, Y. (1990). *Entretiens sur la poésie*. Mercure de France. Paris;
- Borges, J. L. (1996). Las versiones homéricas, *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires. Vol. 1;
- Briggs, K. (2017). *This Little Art*. Fitzcarraldo Editions. Londres;
- Eliot, T. S. (1978). Reflections on Vers Libre. *To Criticize the Critic*. Faber & Faber. London;
- Eliot, T. S. (2015). East Cocker. En: *The Poems of T. S. Eliot*. Johns Hopkins University Press. Baltimore. Vol. 1;
- Ellrodt, R. (2006). Comment traduire poésie. *Palimpsestes*, hors série: 65-75;
- González Iglesias, J.A. (2016). El *Arte poética* de Horacio y algunas líneas anticlásticas de la cultura contemporánea. *Minerva – Revista de Filología Clásica*, **29**: 23-44;
- Hofmann, M. (2013). Introduction. En: Gottfried Benn, *Impromptus. Selected Poems and some Prose*. Farrar, Straus and Giroux. Nueva York;
- Homer (2017). *The Odyssey*. (Trad. de Emily Wilson). Norton. Nueva York;
- Horacio (1998). *XX odas del libro III*. (Trad. de Daniel Samoilovich y Antonio D. Tursi). Hiperión. Madrid;
- Horacio (2021). *Arte poética*. (Introd., trad., notas y comentario de Juan Antonio González). Cátedra. Madrid;
- Iriarte, T. de (1777). *El Arte poética de Horacio o Epístola a los pisones*. Imprenta Real de la Gaceta. Madrid;
- Kutik, I. (2005). Russian «monuments»: Theses and reflections. *Cardinal Points*, **5**: 126-141;
- Lampert, C. (2015). *Frank Auerbach. Speaking and Painting*. Thames & Hudson. London;
- Longley, M. (1995). *The Ghost Orchid*. Jonathan Cape. London;
- Love, A.C. (2021, 26 de enero). Chance, evolution, and the meaning of the burgess shale fossils. Apresentado en el *Philosophy of Biology Circle Meeting*;
- Polizotti, M. (2018). *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*. The MIT Press. Cambridge;
- Macdonald, H. (2014). *H is for Haw*. Jonathan Cape. London;
- Man, P. (1986). Conclusions: Walter Benjamin's «The Task of the Translator». En: *The Resistance to Theory*. Manchester University Press. Manchester;
- Rothenberg, D. (2019). *Nightingales in Berlin. Searching for the Perfect Sound*. The University of Chicago Press. Chicago;
- Salas Salgado, F. (2012). «Arte poética» de Horacio, en la traducción de Tomás de Iriarte (1777). Em: F. Lafarga e L. Pegenaute. *Cin-*

²³ Matthew Sweeney. El aviario (Trad. de Carlos López Beltrán y Pedro Serrano).

cuenta estudios sobre traducciones españolas. Peter Lang. Berna;

Venuti, L. (1997). *The Translator's Invisibility. A History of Translation.* Routledge. London;

Verhesen, F. (2003). *A la lisière des mots. Sur la traduction poétique.* La Lettre Volée. Bruselas.

Digital

Crist, M. (2018, 25 de octubre). Race doesn't come into it. *London Review of Books.* **40(20)**. Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n20/meehan-crist/race-doesn-t-come-into-it>;

Fondebrider, J. (2020, 16 de diciembre). Un diálogo de sordos [Versión electrónica]. *Buenos Aires Poetry.* Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://buenosairespoetry.com/2020/12/16/un-dialogo-de-sordos-jorge-fondebrider/>;

Género (s. d.). *Diccionario del español de México.* Colegio de México. México. Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://dem.colmex.mx/ver/g%C3%A9nero>;

Magrelli, V. (2016). Una quartina de Yves Bonnefoy e qualche paradosso. *Tradurre*, **10**. Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://rivistatradurre.it/esercizi-di-rima/>;

Monge, E. (2021, 29 de marzo). *Twitter.* Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://twitter.com/MongeEmiliano/status/1376563006662963205>;

Wilson, E. (2017, 7 de julio). Found in translation: how women are making the classics their own. En: *The Guardian.* Accedido el 3 de diciembre de 2021, en: <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/07/women-classics-translation-female-scholars-translators>.

FRACATALES. Obra artística virtual transdisciplinaria

FRACATALES. Transdisciplinary virtual artistic work

ROCIO LUNA URDAIBAY¹

CLAUDIA FRAGOSO SUSUNAGA²

ADRIANA ROVIRA VÁZQUEZ³

Resumen: FRACATALES es un hipertexto artístico en constante desarrollo. Inicia su gestación en el año 2020, a partir de una colaboración internacional entre creadoras escénicas y de medios digitales (México-EUA) interesadas en explorar su «mujerosidad». El proyecto, de origen híbrido, se va configurando a partir de 10 consignas fundamentales: generar un proceso horizontal, atravesar transversalmente las disciplinas, así como las competencias de la creación e investigación, favorecer una estética infantil, convocar al juego, trabajar con la memoria e imaginación, asumir la imprevisibilidad, permitir la apropiación, incursionar en el terreno de la intimidad y de lo femenino. Durante su proceso creativo, las artistas-investigadoras involucradas se aproximan al estudio de la transdisciplinariedad, lo que les permite sistematizar teóricamente varios de los preceptos que fundamentan la propuesta, de tal suerte que su hacer teórico-práctico, artístico-investigativo, privado-público se fusiona en un primer producto: FRACATALES – PRIMER TERRITORIO. Una vez construida la primera etapa

Abstract: FRACATALES is an artistic hypertext in constant development. It begins in 2020, based on an international collaboration between stage and digital media creators (Mexico-USA) interested in exploring their «womanhood». The project, of hybrid origin, is being configured from 10 major ideas: generate a horizontal process, cross disciplines transversally, as well as the competences of creation and research, favor a childlike aesthetic, summon play, work with memory and imagination, assuming unpredictability, allowing appropriation, venturing into the realm of intimacy and the feminine. During their creative process, the artists-researchers involved approach the study of transdisciplinarity, which allows them to theoretically systematize several of the precepts that support the proposal, in such a way that their theoretical-practical, artistic-investigative, private-public merges into a first product: FRACATALES - FIRST TERRITORY/PRIMER TERRITORIO. Once the first stage of the work is built, it is presented to groups of students, Art History students, researchers, national and

¹ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

² Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9023-2515>.

³ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

de la obra, esta se presenta a grupos de estudiantes de arte, de Historia del Arte, investigadores, creadores nacionales y extranjeros para ser intervenida. No hay rutas fijas, no se sabe de qué manera será deconstruido el PRIMER TERRITORIO, no hay censura o directrices para la carga o descarga de los materiales generados en las pizarras que se van acumulando. En el año 2021, FRACTALES ya constituye un rizoma en expansión constante, abierto a su vista e intervención periódica, donde se establecen relaciones abiertas de orden afectivo-sensorial-intelectual-sensible-estético-público-social-personal... En el presente artículo se sistematiza el proceso creativo experimentado por las creadoras, contemplando las necesidades expresivas, apuestas poéticas y fundamentos teóricos a través de un proceso descriptivo analítico.

Palabras Claves: Hipertexto; corporalidad; arte; feminidad.

international creators to be intervened. There are no fixed routes, it is not known how the FIRST TERRITORY/PRIMER TERRITORIO will be deconstructed, there is no censorship or guidelines for the loading or unloading of the materials generated on the slates that accumulate. In the year 2021, FRACTALES already constitutes a rhizome in constant expansion, open to your sight and periodic intervention, where open relationships of an affective-sensory-intellectual-sensitive-aesthetic-public-social-personal order are established... In this article, the creative process experienced by the creators is systematized, contemplating expressive needs, poetic stakes and theoretical foundations through an analytical descriptive process.

Keywords: Hypertext; corporality; art; femininity.

Existen procesos de trabajo colectivo, investigaciones, en los que se han vuelto una constante el contacto e interacción entre las diferentes disciplinas que participan. En las Artes Escénicas, como grupo de investigación, continuamente estamos en la búsqueda de procesos que nos permitan integrar saberes diversos.

Somos académicas e investigadoras que conformamos el Cuerpo Académico de Artes Escénicas (CAAE) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), México. Desde el año 2011 hemos participado en proyectos artísticos y académicos con el Departamento de Danza de la Texas State University, San Marcos (TXST). Hemos desarrollado varias experiencias colaborativas: entre las últimas, se encuentran, en 2019, el Congreso Internacional de Artes Escénicas y, en 2020, la realización de una estancia académica virtual que incluyó montaje de obra escénica con estudiantes de TXST, una conferencia y la realización de obra artística como intérpretes y creadoras. La obra FRACTALES forma parte de estas colaboraciones. Dimos inicio en 2019 como un colectivo interdisciplinario: Ana Baer, de TXST, Natalia Reza, de la Compañía de Danza La Tempestad, Claudia Fragoso y Rocio Luna, integrantes del CAAE-UMSNH, y, tiempo

después, Adriana Rovira, también perteneciente al último colectivo.

Para esta obra, y desde un inicio, se expresó el interés y la necesidad de que el proyecto fuese construido desde la autenticidad, mediante un proceso de investigación, exploración e intercambio, en principio con la metodología de sitio específico (*site specific*), que consiste en recurrir a las huellas mnémicas⁴ con base en procesos fenomenológicos, en los que la experiencia define la relación con el entorno, como señala Sánchez Varela:

La teoría fenomenológica apunta a un cuerpo fenoménico o vivido. Esta teoría intenta restaurar la unidad de la existencia y las funciones cognitivas y expresivas de la corporalidad y esta nueva forma de entender el mundo — a la manera de una apertura que nos permite encontrar relaciones del mundo y de las demás intersubjetividades — deja captar de nuevo la intención total de las cosas. (Sánchez Varela, 2019)

Con esta idea como base de generación del proceso creativo, acordamos que:

a) La obra buscaría construir significados, por lo que definimos una forma de trabajo basada en la improvisación y la afectación corporal, articulando premisas de acción, sensaciones,

⁴ Concepto tomado del Psicoanálisis que agrupa todas aquellas percepciones que devienen en signos y se expresan en imágenes, sonidos o palabras que contienen significados propios y que se encuentran resguardados por la memoria a partir de las experiencias del individuo (Freud, 1901: 547).

imágenes, materiales e ideas propias. Si bien en este primer momento quedó muy amplio el plan a desarrollar, la conceptualización a detalle se fue formando durante las sesiones; la primera intención era indicar las directrices generales para llevar a cabo la propuesta;

b) La pieza sería un fractal, es decir, maleable, desarticulable, reensamblable, expandible, para presentarse de manera variable con la presencia de las participantes, para hacer crecer o decrecer la pieza en sí y para presentarse en contextos y condiciones cambiantes.

Como a todo el mundo, el 2020 nos posicionó en una conocida situación de distancia forzada, derivada de la pandemia por Covid 19. Esto no nos detuvo, sino que nos permitió decidir aspectos específicos en espera de mejores condiciones para poder reunirnos presencialmente. La propuesta consistió en planear una serie de reuniones sistemáticas de manera virtual, que nos permitieron discutir sobre diferentes temas, inquietudes, intereses y soportes materiales en los que nos gustaría llevar a cabo las exploraciones de índole escénico. Evidentemente, por las características de desempeño profesional de las participantes, el centro generador de expresión sería el cuerpo y su acción. De esa manera, se empezaron a desprender una serie de ideas que fueron definiendo lo que se abordaría. El

cuerpo como matriz de movimientos y sonidos a partir de las provocaciones⁵ concebidas en los encuentros virtuales. Así fue como se comenzó a explorar, cada quien, en su casa, mediante gestos, acciones e imágenes, en las que las formas expresivas significaban su acceso al mundo en medio del encerramiento, la expresión de cada una como resultado de la experiencia personal estaba impresa en nosotras como huella mnémica. Se compartía el mundo individual, pero en interacción y significación conjunta.

Fundamental también fue pensar en el espacio, no solo el de creación, ya que ese se resolvió de acuerdo con las condiciones de cada una, sino el espacio escénico, el de proyección, lo cual nos puso a reflexionar sobre alguna plataforma digital en la que se pudiese presentar e interactuar con la obra. Las circunstancias nos llevaron, al compartir los avances de cada una, a una experiencia intermedial. En tanto que se cambiaron las formas de percibir el mundo, necesariamente se modificó la forma de representarlo, caímos en cuenta, durante la realización, que los espacios de diálogo, nuestras acciones significantes, como procesos artístico-culturales, se veían interactuando en los medios tecnológicos. Decidimos usar el Padlet, que, si bien es una pizarra digital utilizada más para actividades docentes, la empleamos como espacio de exposición

⁵ Entendidas como estímulos textuales que provocan la creación (Brook, 1989).

e intercambio, que posteriormente se volvió nuestro PRIMER TERRITORIO.

En este espacio, cada una de nosotras subimos la exploración de nuestras inquietudes en imágenes, palabras, videos, pensamientos, espacios intervenidos, intimidades, cuerpos. Y así fue como Roció recordó su infancia por el sillón de su abuela; Natalia exploró su ser mujer desde el juego y como fuerza identitaria; Claudia expuso las huellas sobre su piel de la vida, cicatrices y marcas; Ana realizó una alegoría de sus memorias como aves en vuelo que van y vienen; Adriana se reflejó en sí misma en las múltiples facetas que la definen. Cada una lo suyo, pero finalmente atravesadas por la piel como soporte de escritura, el cuerpo expresando, el papel como elemento para envolver, resonar, dejar huellas, romper, dibujar las memorias, las marcas, la femineidad. Y desde allí construimos un territorio conjunto.

1. La horizontalidad

Al iniciar el PRIMER TERRITORIO, sabíamos que la condición de hipertexto que queríamos lograr tenía que ser, desde su origen y hasta su culminación, un proceso incluyente. Por ello, una de las consignas fundamentales de este ejercicio artístico fue, sin duda, la disposición a trabajar de forma horizontal, es decir, no jerarquizada, lo que necesariamente nos obligó a romper con el condicionamiento hegemónico de asumir a un solo individuo como el gran maestro con el poder, como el creador

omnipotente y omnipresente alrededor del cual gira la obra y a quien es necesario obedecer, complacer, rendir culto y venerar. Por el contrario, la condición transdisciplinaria de procesos como FRACTALES requiere del abandono de la actitud competitiva que solemos normalizar por la costumbre y sustituirla por una actitud de confianza en la cooperación entre las personas y las disciplinas que cada individuo aporta. En este sentido, M. Santos Gómez, en su artículo «De la verticalidad a la horizontalidad, reflexiones para una educación emancipada», define la organización horizontal como:

Una disposición psíquica y social, interior y exterior del sujeto, en la cual ningún hombre o mujer anula la libre expresión del otro, de manera que todos puedan manifestarse sin hallar un obstáculo en el otro, sino más bien un apoyo para el propio crecimiento. (2006: 47)

Sin duda alguna el hecho de romper con el condicionamiento jerárquico nos modifica como personas y como artistas. Afortunadamente, las disciplinas de Teatro y Danza, en las que nos hemos formado las creadoras del FRACTALES, requieren del desarrollo de habilidades de empatía y trabajo en equipo, por lo que no fue difícil experimentar de forma orgánica un proceso no jerarquizado. Por supuesto la participación en FRACTALES, en tanto proceso horizontal, llevado a cabo en la circunstancias de la pandemia e integrado en un principio solo por mujeres, ha tenido

incidencias en lo individual y lo colectivo en varios niveles: en lo que se refiere a la propia percepción como personas y a la generación de una actitud proactiva; en el desarrollo de nuevas habilidades y conocimientos; en la reflexión constante al respeto en torno a nuestra condición de mujeres; en la comprensión crítica de las circunstancias que vivimos a partir de la necesidad de trabajar a distancia; en el fortalecimiento de nuestras habilidades para tomar decisiones; en el manejo de los propios recursos; y en la disposición de trabajar virtuosamente en colectivo.

De este modo, funcionar de manera horizontal en un proyecto implica por supuesto una actitud empática y respetuosa, asumiendo que ninguna es superior a otra, al reconocernos igualmente primordiales, aunque no idénticas, pues trabajar con base en el principio de cooperación y tomar decisiones de forma consensuada implica un despojo del exceso de importancia personal para integrarse a una identidad colectiva, a un «nosotras». Este sentido de pertenencia a un colectivo de mujeres nos condujo a un resultado concreto a partir de la construcción de un espacio íntimo y de escucha, propicio para la construcción de metáforas y dispositivos transdisciplinarios para el encuentro de una subjetividad común, y la posibilidad de crear con alegría.

Al transitar el camino de la pieza artística, fuimos conscientes de que el concepto de autoría tenía que ser compartido. No sola-

mente entre las integrantes del proyecto inicial, sino con otros creadores con quienes estamos compartiendo el proyecto en su SEGUNDA ETAPA, a quienes hemos invitado no como espectadores sino como participantes activos en la construcción de significados. En ese sentido, FRACTALES también propone romper la jerarquía entre creador y espectador, pues no solo permite una toma de decisiones para la lectura interactiva de los fragmentos que la constituyen, sino que propone la intervención activa del público en la sumatoria de elementos significantes y en su disposición estructural.

Por lo anterior, en la PRIMERA ETAPA del proceso construimos, desde la honestidad, una serie no secuencial de fragmentos textuales que habían de operar como provocaciones que pueden promover nuevos fragmentos y una posibilidad infinita de vinculaciones en la SEGUNDA ETAPA. De este modo, FRACTALES se presenta como una matriz narrativa, como un fenómeno perceptible y complejo que se crea y se divulga como un hipertexto, en el que puede descubrirse el placer del trabajo colectivo y la pertenencia a una comunidad en la que es posible compartir pulsiones de expresión en un ambiente seguro e incluyente.

2. La memoria

La organización no jerarquizada propicia, o al menos propició, en el caso de FRACTALES, un ambiente amable para la expresión de la intimidad de cada una de las creadoras.

Una intimidad que facilita la emergencia de los recuerdos que nos habitan y que conforman nuestra propia identidad.

De acuerdo con Edgar Morin y el punto de vista de la complejidad, el sujeto se encuentra integrado al objeto, es decir, el sujeto es observador y observado (Morin, 1994). En FRACTALES, la integración del sujeto en el objeto funciona porque es justamente el sujeto (las mujeres creadoras) quien activa los significados desde su propia memoria personal y colectiva. Es decir, nuestra historia está presente en la obra, en los objetos y en la memoria que contienen, así como en la emotividad que albergan.

De acuerdo con David Ramos Delgado, en su artículo «La memoria colectiva como re-construcción: Entre lo individual, la historia, el tiempo y el espacio», la memoria puede definirse como

un proceso de construcción social, cargada de significado y por tal razón dota de sentido al mundo en el que se hace una constante e inacabada reinterpretación del pasado en una ahora, atendiendo a un proceso móvil, cambiante y que parte de un encuentro social.
(Ramos Delgado, 2013: 38)

Es de este modo que en nuestro camino de creación consideramos a la memoria como un proceso que se construye y reconstruye de forma colectiva. Es decir que no recordamos en soledad, sino en colectivo. Considerando a cada memoria individual como una versión de un recuerdo común, donde el otro emerge como un detonante para que las memorias individuales reaparezcan y se reinterpreten. Así, la memoria expresada en el texto de FRACTALES es un patrimonio común del grupo de mujeres que somos, y que en su PRIMERA ETAPA se conformó como un continuo de imágenes, sensaciones y sonidos, amplio y diverso, íntimo, incluso frágil e irregular, pero indiscutiblemente ligado a la vida, una identidad a la que nombramos «mujerosidad»⁶.

En un contexto donde la valoración de lo nuevo se coloca sobre lo antiguo, lo joven sobre lo viejo, donde el individualismo predomina sobre los encuentros, donde los sucesos se vuelven muchas veces desechos instantáneos, el equipo de FRACTALES se propuso darle espacio y otorgarle valor a la memoria como un posicionamiento social. Además, en tiempos donde la realidad se percibe como una aparente inmovilidad, como es el caso del encierro por razones sanitarias, la recurrencia a la memoria opera como un despertar, como una experiencia estética activa y lúdica para

⁶ Término empleado por Natalia Reza: «Mujerosidad: Cualidad de las personas que nos identificamos como mujeres, de ser únicas, irrepitibles, irremplazables e inapropiables. Aquello que se devela con la consciencia de sí misma, florecer después de un tiempo de pararnos sobre nuestro nombre» (Reza, 2021).

desestabilizar certidumbres y comprender el mundo que habitamos como mujeres. Dice Arroyave:

[...] como hilos que mantienen una concordancia temporal entre aspectos, huellas o mojonos del pasado, el futuro y el ahora, como pretextos presencia, relatos tridimensionales que relacionan los tiempos [...] y ayudan a nombrar (Arroyave, 2013: 106)

Para construir ese «despertar», acudimos a nuestros recuerdos personales no como un museo estático para la contemplación, sino como una revisitación de un pasado que permanece abierto para cobrar nuevos significados en el presente. Es decir, un espacio virtual colectivo que detona otras memorias, un espacio lo suficientemente dúctil, como para ser intervenido y re-significado muchas veces.

La pizarra que construimos es un mosaico de recuerdos actualizados donde logramos identificar nuestra condición de mujeres. Como un ejercicio de identificación construido desde la intimidad y la escucha. Con la convicción de que la identidad individual o colectiva se construye con la acumulación de memorias que nos habitan y su resignificación en el presente. O, como diría Natalia Reza (quien también participó en este proyecto), «Si no soy hoy tu recuerdo, tal vez ya lo he sido o lo seré algún día» (2021).

En FRACTALES, la memoria fue integrada a la obra a partir de la intervención de objetos

personales que se volvieron detonadores de vínculos entre el pasado y el presente y permitieron la construcción de una identidad común:

Gran parte de las historias familiares se almacenan en las fotografías, en objetos que fueron testigos de un suceso o una época determinada, que a futuro traen consigo la historia, la evocación y se convierten en cuerpos a los que se les atribuye la emoción de una vida anterior. (Arroyave, 2013: 53)

Las muñequitas de papel, el sillón de la abuela, nuestras fotografías, las cicatrices en la piel, el contacto con el papel, las palabras y los pájaros son objetos que aparecen en la obra y que, como señala Arroyave, más allá de su utilidad y sus formas, portan significados con respecto a la identidad de su dueña, su época, o las relaciones afectivas de las que fue testigo o experimentó. Objetos todos que, al integrarse a una obra artística como FRACTALES, trazan un mapa para construir sentido:

Los objetos que le dan sentido a un lugar y una carga afectiva adquieren otro estatus desde el orden simbólico; se convierten en autobiografías y señalamientos de lugares habitados y de enunciación de la memoria; es decir, los objetos terminan siendo representaciones de la historia personal y colectiva y vehículos para volver a ver y recorrer el territorio. Son la brújula y la guía de regreso para encontrar el camino hacia lo ya habitado. (Arroyave, 2013: 107-108)

Si bien los objetos utilizados en la primera etapa de FRACTALES contienen memorias individuales, emergen como memorias colectivas, en tanto que están compartidos como hipertexto y trazan puentes entre diversas identidades. Los objetos integrados a la obra son provocaciones abiertas que no pretenden contener un sentido único, sino ser una invitación para abrir la memoria y la imaginación, para preguntar y no responder, para «rescatar y no desechar, valorar y no menospreciar, recordar y no olvidar, permanecer y no transitar» (González González, 2016: 79). Dichos objetos han dejado de atender a la función para la cual fueron fabricados, pues al presentarse como obra artística han cobrado una voz renovada, provocadora y bulliciosa, que al compartirse como hipertexto es intervenido por otras personas, y de este modo la significación de cada uno en la pizarra cobra múltiples sentidos.

FRACTALES es una composición abierta de memorias personales y colectivas que no se encuentran separadas, sino que nos permiten reconocernos en una identidad mayor a un colectivo de mujeres dirigida a otros mundos, es decir, una identidad colectiva que es cambiante (Grayling, 2001). Cada intervención en la SEGUNDA ETAPA de FRACTALES es realizada desde diferentes tiempos y espacios y encuentra relaciones con otras memorias, con otras miradas, cambia constantemente, es un riesgo inevitable pero anhelado.

3. Una apuesta transdisciplinaria

Las consignas de investigación, como se ha señalado, derivaron de nuestro campo de conocimiento y práctica artística, que, al encontrarnos para el desarrollo del proyecto, promovieron la interacción disciplinar a partir de las condiciones de producción y recepción. En la situación y contexto que se concretó la propuesta, nos permitimos identificar caminos alejados de las posiciones de predominio disciplinar, nos centramos en analizar y reflexionar el proceso como construcción y deconstrucción basadas en el diálogo e intercambio de ideas, soportes y materiales que nos permitieran llevar a cabo las distintas exploraciones.

Como se ha dicho, el soporte teórico se encontró en la transdisciplinariedad, desde la complejidad y en el encuentro del espacio virtual, la búsqueda de una reconstrucción de nuestras relaciones con el saber y el hacer de los diferentes sistemas. Desde esta perspectiva, la complejidad se hace manifiesta en la obra como en la vida y el vivir. Morin habla de la complejidad como el enfrentar la dificultad de pensar y de vivir, como un método de pensamiento distinto, válido para comprender la naturaleza, la sociedad y reorganizar la vida humana, en la búsqueda de soluciones para los tiempos que vivimos.

La propuesta emerge de la reflexión en nuestra situación de vida. Siguiendo las ideas de Basarab Nicolescu, quien señala que la «transdisciplinariedad es simultáneamente

un corpus y una experiencia vivida» (1994: 115), la experiencia FRACTALES emergió de nuestra mismidad y se construyó con diferentes niveles de realidad, las cuales se encontraban en la lógica de cada una de las participantes, logrando la articulación desde distintos ámbitos de experiencia, que fueron encaminados a generar conocimiento artístico. Las creadoras, con directrices planteadas y cuestionamientos mutuos entre, exploramos desde la complejidad en cada una, en un desorden, ambigüedad e incertidumbre. Como señala Edgar Morin,

La complejidad de la relación orden/desorden/organización surge, entonces, cuando se constata empíricamente qué fenómenos desordenados son necesarios en ciertas condiciones, en ciertos casos, para la producción de fenómenos organizados, los cuales contribuyen al incremento del orden. (1999: 93)

La organización que logramos, afrontando la complejidad, permitió el juego de interacciones múltiples al poner en práctica la premisa de que el conocimiento no es unilateral, es fragmentado y en contradicción. Al poner en diálogo a las diferentes perspectivas disciplinares, fue posible abordar los problemas expresivos que la propuesta nos planteaba. Julieta Haidar señala en este sentido:

La humanidad está enfrentando muchos problemas, por lo que, la transdisciplinariedad es una reflexión desde varios ángulos cognitivos,

con ella la gente puede abrir su mente y conformar equipos de trabajo. (2018)

«Equipos de trabajo» fue lo que se logró a través de un diálogo en convergencia, que dieron cabida a la interacción de las distintas realidades y percepciones en el sentido transdisciplinario. En la propuesta FRACTALES, el lenguaje audiovisual fue fundamental, desde los encuentros virtuales hasta la mezcla de sonidos, fotografías, videos, intertextos, música, que, junto con la imagen visual sobre y en el cuerpo, nos infiltró en la cultura digital, en principio por necesidad, y que después derivó en interés por explorar lúdicamente este formato.

El cruce disciplinar comprende al mundo como un sistema entrelazado, en el que la materialidad se integra con el sentir, el pensar, el accionar desde las creadoras, hacia las y los receptores, quienes, en la concreción del proyecto, están integrando sus saberes y sus perspectivas. La transdisciplinariedad tiene como ejes fundamentales los niveles de realidad, la lógica del tercero incluido y la complejidad, los cuales disponen una metodología en la investigación que tiene su soporte en las competencias individuales que se reconstruyen colectivamente en la búsqueda misma de los dispositivos de creación. Este colectivo considera el arte como un camino integrador y un espacio para el diálogo. Suponemos como proyectos artísticos transdisciplinarios a todas aquellas propuestas

que generan acontecimientos estéticos donde dialogan y se entretajan los diversos lenguajes artísticos en el caos de la complejidad y valoramos indistintamente tanto el proceso como el resultado, asumiendo la incertidumbre como parte de la experiencia.

4. Imprevisibilidad

FRACTALES es una pieza de improvisación permanente. Posee un grado alto de indeterminación que ha sido gestado en su primera etapa de desarrollo, FRACTALES PRIMER TERRITORIO, en la que cada una de las creadoras involucradas abre espacio para que las consignas de acción detonantes – dibujar la silueta, intervenir la huella, reconfigurar las memorias, trazar una ruta para luego no seguirla, laberinto, encontrar pequeñas islas de cordura, conectarme con las mujeres que he sido, envolver-se en el papel, muñequitas, cubrir y descubrir – funjan como pretextos para el desarrollo de improvisaciones creativas que se registran y luego se cargan a la plataforma. El material hipertextual resulta entonces en una suerte de entretelado asociativo, más relacionado con los procesos primarios del pensamiento (aquellos de la ensoñación donde el inconsciente toma protagonismo) que relacionado con aquellos de orden lineal (guiados por el pensamiento racional).⁷ Esta cualidad

hace que la pieza FRACTALES carezca de un orden tradicional narrativo. No hay una historia que contar, no hay una anécdota, no hay un orden consecutivo para su lectura. La pieza no se gestó así y tampoco se comparte de esa manera: corresponde a cada participante construir sus propias asociaciones, atender a los impulsos del momento para navegar por ella, para interactuar. En el texto «La danza y la improvisación escénica hoy. Definiciones en primera persona», se reflexiona sobre esta condición, propia de la improvisación dancística:

Así, la improvisación se contrapone al historicismo de narrar, pero abraza la posibilidad de una historicidad, de momentos que remitan unos a otros dentro de su entramado [...] La improvisación rechaza la representación de un conflicto de urdimbre psicológico y apela una afección corporal de dichos estados, se rechaza la historia, el relato, que tiene una familia por contar y se abraza el estado de afección que provoca el estar en familia. (Tampini *et al.*, 2017: 1253)

Javier Contreras señala que la danza es sismográfica. Para él, gran parte de su valor radica en que se teje a través de los afectos y toca profundamente en el cuerpo, en el contacto de cuerpo a cuerpo, sin que dirija la razón. En este sentido, el carácter improvisatorio⁸

⁷ Se tiene acceso al contenido FRACTALES PRIMER TERRITORIO a través de la siguiente liga: <https://es.padlet.com/rociolunaaurdaibay/zvicmugcj9o98i23>.

⁸ Al hablar del carácter improvisatorio, nos referimos a que, en la construcción de una obra artística, el proceso creativo está guiado por una metodología en la que existe y se fomenta un cierto grado de indeterminación en las acciones que se presentan.

que la pieza demanda, tanto para creadores como para lectores-participantes, implica un compromiso activo constante. Porque FRAC-
TALES está y estará en constante actualiza-
ción por largo tiempo.

Luego de que se concluyó el PRIMER TERRI-
TORIO, las creadoras involucradas sentimos
que la pieza demandaba mayor profundidad,
que la pizarra era puerta para otras rutas de
acceso y que, dado su carácter intimista ale-
jado de la figura enaltecida de artista, ad-
mitía que cada espectador-participante inte-
ractuara expandiendo esta estructura hacia
capas cada vez más profundas, cada vez más
extensas multidimensionalmente. De esta
manera es que la pieza toma la estructura ri-
zomática que actualmente tiene. La primera
pizarra, FRACTALES PRIMER TERRITORIO, vin-
cula a otras pizarras, que a su vez vinculan a
otras pizarras. En cada una de ellas se pueden
encontrar puntos de contacto, ya sea a través
de la imagen, textos, e incluso fragmentos del
PRIMER TERRITORIO. Pero al mismo tiempo
cobran nuevas dimensiones, fruto de la de-
construcción que se va generando. También
en el texto «La danza y la improvisación es-
cénica hoy. Definiciones en primera persona»
se reflexiona sobre el carácter expansivo de la
improvisación como metodología de trabajo:

Es casi unánime la sensación de que la im-
provisación en tanto práctica (escénica o no)
amplía las posibilidades expresivas, creativas,
e incluso, pareciera construir una herramienta

para pensar y experimentar en los bordes de
lo escénico (en tanto ámbito de producción de
sentido entre artistas y espectadores). (Tam-
pini *et al.*, 2017: 1225-1226)

Lo que particularmente nos parece de gran
interés en este proyecto es que, a diferencia
de una pieza escénica que demanda la pre-
sencia en tiempo real, al vivir en el ciberes-
pacio, FRACTALES puede continuar su pro-
ceso improvisatorio de manera extendida en
el tiempo y en el espacio, puede involucrar
a personas de muy diversas latitudes, cul-
turas, edades y oficios, generando un convivio
abierto que se prolonga por tiempo indefi-
nido, en el que las puertas están abiertas
para entrar y salir. Hablando de la narrativa
transmedia, señala Albarello:

[...] un tipo de relato en el que la historia se
despliega a través de múltiples medios y pla-
taformas de comunicación y en el cual una
parte de los consumidores asume un rol ac-
tivo en ese proceso de expansión. (2013: 247)

Esta condición abierta de la obra nos ha con-
frontado, ya que es necesario abandonar la
idea de control sobre la pieza, asumiendo una
responsabilidad compartida. Las creadoras
que originamos el proyecto debemos asumir
que este puede trascender y transformar la
relación que actualmente tiene con nosotras.
Por lo pronto somos nosotras las que vincu-
lamos y convocamos, pero sabemos que puede
suceder en cualquier momento que comience

a ser un proceso autónomo, guiado por las necesidades colectivas.

Las intervenciones no están acotadas por consignas que limiten su formato, duración o contenido. Lo que acota, de manera no explícita, es la condición de escucha. Tampini *et al.* (2017) señalan que en muchos de los casos la metodología improvisatoria apela a la aplicación de la escucha, entendida como una apuesta a la «atención y la percepción como guía de la composición», como un medio para encontrar un plano común de entendimiento. «Una micro-política de trabajo que parecería quedar fuertemente atravesada por la necesidad de encontrar modos colectivos de funcionamiento» (p. 1247). Las autoras señalan que esto permite soltar la idea de control y la autorización al fracaso. De esta manera es posible aventurarse a la experiencia sin prejuicios, sin la carga que implica alcanzar ciertas expectativas externas a la propia experiencia. Tampini *et al.* (2017) hablan de una «hospitalidad ante el acontecimiento», permitir que venga lo imprevisible. De esta manera, señalan, se mantiene la inquietud que genera la sorpresa, lo desconocido, y se sostiene «la pregunta sobre el improvisar» (pp. 1246-1247).

5. Favorecer una estética infantil

FRACTALES nos ha convocado al juego infantil, aquel que apela a la *kinesis* más que a la racionalidad; el que implica sentir en el cuerpo para que sean las afecciones las que guíen la acción y viceversa, provocar el accionar para

sentir y afectarnos. Los estímulos detonantes admiten su transgresión.

El que la pieza viva en la virtualidad le confiere una condición particular, porque no pertenece a un tiempo lineal. Pensamos que esta condición abierta, además de relacionarse con la memoria, se vincula con la potencialidad de la imaginación. Nuevamente como juego infantil, nos permitimos introducir elementos de manera espontánea. FRACTALES sucede en un tiempo dentro del tiempo. Igual que el juego infantil, tiene su propia duración, que no atiende a reglas externas.

Una decisión consciente que tomamos las creadoras del primer territorio es que cada evento buscaría economía de recursos. Por ejemplo, si se trata de cortar papel, evitaríamos las tijeras; por una parte, rasgar nos permite un contacto mucho más directo entre el cuerpo y la materialidad; por otra, nos vincula a nuestra memoria infantil; y, finalmente, nos da la oportunidad de desandar lo aprendido, es decir, de eliminar fórmulas, acciones prefabricadas, técnicas de la vida cotidiana, tanto como de los saberes disciplinares, que tienen largo tiempo instauradas en la corporalidad y que están cargadas de condicionamientos y muchas veces vacías de sentido. Rasgar el papel, llenarse el cuerpo de pintura, sumergir las manos en la tierra, es sentir texturas, temperaturas, energía. Hacer escritura automática es permitir el flujo del preconciente, rayar una hoja de papel o mojarla, cubrir el cuerpo de

arena; todas acciones de juego invitan al espíritu infantil de la pregunta que se indaga en el cuerpo, la pregunta que no busca una respuesta sino más preguntas o profundizar en esa misma.

Asumir una estética infantil es asumir que se trabaja desde la corporalidad que cada una de nosotras somos, lejos de las imposturas que puede suponer una «presencia escénica» cargada de «energía de lujo», contra-tensiones musculares y psicológicas que complejizan la acción, y si bien la pueden hacer «llamativa», atractiva para el espectador, también fomentan un distanciamiento. Cuando la artista se presenta empoderada a través de la manifestación de dominio de técnicas extracotidianas, el espectador se deleita de su acción, puede empatizar con las acciones, emociones y con el suceso, pero siempre consciente de que aquellas acciones que contempla no son una posibilidad para él.

La condición espectacular propia de muchas manifestaciones escénicas, en el caso de FRACTALES, ha sido sustituida por recursos más convencionales. La invitación a la empatía no se realiza desde el deslumbramiento, se realiza desde la confesión. Las corporalidades se muestran, literalmente: sus cicatrices, sus recuerdos, los espacios de intimidad en los que habitan. Como niñas sin pudores, abrimos nuestras casas, nuestros álbumes de familia, y los mostramos. Las intervenciones al primer territorio están cargadas de nuevas

cicatrices que muestran nuevos desgarros de la intimidad, en papel o confesiones.

El espacio virtual tiene también una condición muy particular, porque, al igual que el tiempo, rompe su linealidad, en este caso quiebra su condición de público y privado. En FRACTALES se develan aspectos del mundo interno, del universo personal, pero a la vez FRACTALES está abierto al acceso público: quien tenga el vínculo puede navegar por el territorio creativo. Al cargar el material, cada participante es consciente de su apertura. Pero vale la pena aclarar que no consideramos que esta pieza dé lugar a una simple verborrea o múltiples catarsis personales. Lo que menos pretendemos las creadoras del primer territorio es favorecer lógicas individualistas propias de las redes sociales, aquellas donde lo íntimo se muestra para ser juzgado con un simple *like* o *dislike*. Los múltiples territorios de FRACTALES no esperan el aplauso, construyen un territorio común donde es factible develar coincidencias, encuentros cercanos a distancia. FRACTALES busca generar un espacio político con P mayúscula, como señala Bauman: «la actividad encargada de traducir los problemas privados en temas públicos (y viceversa)» (2003: 76). Por eso resulta pertinente su postura estética infantil, porque en ella nos despojamos de pretensiones, juicios, miedos y nos entregamos al poder del convivio, de la experiencia corporal que miente menos que la racional, donde no nos aferramos a reglas

externas al juego o a los caprichos de quienes son participantes.

6. A manera de cierre

Este espacio de interacción para la creación permitió un auto-conocimiento y reconocimiento de la otredad, como impulsor de búsqueda colectiva, a partir de la posibilidad del diálogo abierto, así como de expresar desde la mismidad; es decir, la interiorización se abrió a las otras sin ser juzgada, pero sí recibiendo retroalimentación generosa. La propuesta de creación metodológica permitió la exploración de otros caminos y otros recursos, en los que se combinaron las ideas estéticas y los fundamentos teóricos, en función de la pieza.

Al asumir las teorías y la metodología de la transdisciplinariedad, FRACTALES emerge también como un posicionamiento político frente a la realidad. En un mundo donde la violencia, la falta de empatía, el culto a la individualidad, al éxito monetario, a lo desechable, donde solo lo nuevo es valorado, FRACTALES propone trabajar la escucha, el entendimiento colectivo, horizontal, recuperar la memoria y la moderación de la importancia personal. De este modo, emerge como una estrategia de cambio, es decir, como una propuesta del sentir-pensar que se traduce en acción con los medios disponibles para aportar al desarrollo de un mundo donde convivan todos los mundos.

Por otro lado, la incursión intermedial y transmedial nos permitió una apertura a nuevos horizontes para la creación y difusión posibilitada por los soportes tecnológicos. Estos formatos acentúan la conciencia de los diferentes niveles de realidad, donde encontramos una visión positiva de la diversidad, trabajamos con firmeza y dignidad por el reconocimiento propio de otros y otras, así como por el sentido de comunidad. FRACTALES se vive permanentemente como experiencia inacabada, que continúa abriendo paso a exploraciones, reflexiones y construcciones creativas.

Bibliografía

Impresa

- Albarello, F. (2013). Carlos Scolari. Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan. *Austral comunicación*, **2 (2, diciembre)**: 247-249;
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. México, D. F.;
- Brook, P. (1989). *Provocaciones. 40 años de exploraciones en el teatro*. Ediciones Fausto. Buenos Aires;
- Freud, S. (1901). La interpretación de los sueños. B) La regresión. En: *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid. Vol. I, pp. 543-557;
- Grayling, A. (2001). *El sentido de las cosas*. Ares y Mares. Barcelona;
- Morin, E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. Madrid;
- Morin, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. UNESCO. París;
- Nicolescu, B. (1994). *Manifiesto de la transdisciplinariedad*. Arrábida. Ediciones Du Rocher. París;
- Ramos Delgado, D. (2013). La memoria colectiva como re-construcción: Entre lo individual, la Historia, el tiempo y el espacio. *Realitas* —

Revista de ciencias sociales, humanas y artes, **1** (1): 37-41;

Tampini, M., Bardet, M., D'hers, V., Karasik, A., Malenchini, C. y Rillo, M. (2017). La danza y la improvisación escénica hoy. Definiciones en primera persona. *2.º Congreso Internacional de Artes. Revueltas del Arte UNA*. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina.

Digital

Arroyave, M. (2013). *Objetos de la memoria en el destierro. El presente en el pasado*. Tesis para optar de magister en el hábitat. Universidad Nacional de Colombia. Medellín [Versión electrónica]. Accedido el 26 de Mayo de 2021, en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/9575/1/43586175.2013.pdf> consulta: 26 de mayo 2021;

Battiti, F. (s.d). *Arte y memoria: Variaciones sobre una estrecha relación*. Accedido el 21 de Mayo de 2021, en: https://larc.sdsu.edu/human-rights/flashDocs/ART/DH_ART_02.html;

Fragoso, C., Reza, N., Rovira, A. e Urdaibay, R. (2021). Advancing performing arts in México. Texas Satae University, conferencia a través de Zoom. 16 de abril, 11:00-12:30 horas;

González González, G. (2016). *El objeto y la memoria. Un punto de partida para la cons-*

trucción de narrativas visuales. Memoria para optar al título de Diseñador Teatral. Facultad de Artes, Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Santiago de Chile [Versión electrónica]. Accedido el 1 de Mayo de 2021, en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141473?show=fullea>;

Haidar, J. y Gálvez García, C. I. (2018). Los caminos fascinantes de la complejidad y de la transdisciplina. *Revista digital universitaria*, **19** (2, marzo-abril). Accedido el 13 de febrero de 2021 en: <https://www.revista.unam.mx/2018v19n2/los-caminos-fascinantes-de-la-complejidad/>;

Sánchez, M. (2019). Cuerpo expresivo y mundo. Un acercamiento a la fenomenología de Merleau-Ponty. *Xipe totek*, **114**. Accedido el 24 de marzo de 2021, en: <https://xipetotek.iteso.mx/2019/07/11/cuerpo-expresivo-y-mundo-un-acercamiento-a-la-fenomenologia-de-merleau-ponty/>;

Santos Gómez, M. (2006). De la verticalidad a la horizontalidad. Reflexiones para una educación emancipada. *Revista de ciencias sociales y humanidades*: **107**: 39-64 [Versión electrónica]. Accedido el 10 de febrero de 2021, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4027583>.

**Traducción y edición de textos antiguos portugueses
en la era de la hipertextualidad: una experiencia desde México**
**Translation and edition of old Portuguese texts in the era of hypertextuality:
an experience from Mexico**

ALMA DELIA MIRANDA¹

Resumen: El artículo muestra la necesidad de ediciones y traducciones hipertextuales, útiles sobre todo para el estudio de textos anteriores al siglo XVIII, pero también de obras modernas que se podrán beneficiar de los avances de la tecnología, porque estas herramientas implican una mayor y más profunda internacionalización de la literatura portuguesa, como se puede constatar mediante una experiencia desde México.

Palabras Claves: Edición; traducción; hipertextualidad; literatura anterior al siglo XVIII.

Abstract: The article shows the necessity of hypertext editions and translations, mainly useful for the study of literature written before the Age of Enlightenment, but also for more modern literature that could benefit from technological advances, because these tools imply a greater and deeper internationalization of Portuguese literature, as it is possible to verify through this experience from Mexico.

Keywords: Publishing; translation; hypertext; literature before the Age of Enlightenment.

¹ Colegio de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (México).

En el comienzo de «The translator's study. Picturing translation from Saint Jerome to Nurith Aviv», Sherry Simon (2019) reflexiona a partir de la transformación de las representaciones de San Jerónimo, quien pasa de asceta en el desierto a filólogo en un estudio equipado. El repaso de Simon, del San Jerónimo de Giovanni di Paolo, de Ghirlandaio o de Antonello Da Messina hasta llegar a los documentales de Nurith Aviv, puede ser el trampolín para dar el salto a la revisión de otras representaciones en la pintura del acto de escribir y constatar que en todos los ejemplos existe algo que nuestra época ha perdido: los personajes representados se disponen a escribir *el* texto definitivo porque en todas está presente la mano con la pluma a punto de posarse en una hoja, en un cuaderno o en un papel. Qué mundo lejano ése. Y es que, por lo que parece, la pintura ha sido incapaz de acompañar el devenir del acto de escribir: aunque hoy en día trabajemos aún en un estudio, rodeándonos de libros impresos, el avance de la tecnología implica: a) que, durante el proceso, nuestro «original» sea un texto muy susceptible a la corrección y en constante transformación, lejos del carácter definitivo como el que representan los cuadros, porque se retrasa al límite la versión final, b) aproxima la biblioteca al propio dispositivo en el que también se trabaja, y c) es más frecuente nuestro contacto corporal con un teclado y una pantalla con numerosas ventanas. Quienes formamos parte de la cultura escrita profesional sabemos que,

en el mundo de hoy, nuestro ejercicio, a pesar de no haber perdido el contacto con el papel y la pluma, significa estar en contacto de manera preponderante con los dispositivos tecnológicos y con el proceso hipertextual.

Es innegable el entusiasmo que ha despertado en las comunidades académicas la experiencia del aprovechamiento de las posibilidades que plantean los recursos hipertextuales en el ámbito educativo, sobre todo en el bienio 2020-2021, en que la mayor parte de la labor intelectual se ha llevado a cabo no en las bibliotecas universitarias y centros de investigación, sino en los hogares, sacando el máximo provecho de los recursos digitales: libros electrónicos, libros digitalizados, bibliotecas digitales, *blogs*, *videoblogs*, charlas grabadas, audiolibros, diccionarios en línea, *podcasts*, congresos y conferencias virtuales. Estos recursos se han convertido en herramientas preciosas que nos permiten superar barreras físicas y temporales porque, *aparentemente*, todo lo que se produce en el presente y lo que se ha producido en el pasado está ahí, al alcance de un clic. Sin embargo, el resultado de las búsquedas relacionadas con los textos antiguos, en este caso portugueses, nos regala un innegable campo de oportunidades al co-tejar la desigual calidad de los materiales que son objeto de estudio, sea desde el ámbito de la traducción o la edición. La valoración de lo logrado, y lo que sería conveniente hacer para el futuro, será el objeto de mi trabajo, que se concretará en la propuesta de

la conveniencia de ediciones hipertextuales de textos antiguos, basada en mi experiencia como profesora de literatura antigua portuguesa y traductora desde México, es decir, lejos de la mayoría de los recursos impresos que se producen en Portugal.

1. Notas sobre la traducción portugués-español antes de la era de la hipertextualidad

El recorrido diacrónico por la historia de la traducción del portugués al español no debería de implicar únicamente la realizada desde España a partir de originales portugueses, sino que debería de incluir las realizadas en los países hispánicos a partir de originales en lengua portuguesa. Es evidente que, por cuestiones geográficas, las traducciones hechas en España se remontan a siglos atrás (Dasilva, 2017); pero, si pensamos en épocas más recientes, en algún momento debería realizarse por lo menos un estudio que dé cuenta del estado de la cuestión, tanto en España como en los países hispanoamericanos, con una industria editorial de peso considerable: Argentina, Chile, Colombia, Cuba y México, sobre todo. Por ahora se encuentran de manera dispersa aportaciones generales, pero ilustrativas, como la que realiza Alejandrina Falcón (2016) en un trabajo que aborda las representaciones de la traducción, los criterios de selección y las formas de traducir de la Argentina de finales de los años 60, en donde registra «reediciones

de traducciones de literatura brasileña», pero nos quedamos con la duda que cuáles serán los títulos; en cambio, queda muy clara la hegemonía del inglés.

Además, esa historia de la traducción literaria del portugués al español no debería de abarcar únicamente nombres de autores o títulos traducidos en un determinado espacio geográfico, sino que también debería de tomar en cuenta las políticas culturales que propiciaron, o frenaron, la traducción de textos literarios originados en los diferentes países lusófonos. A lo anterior debería de añadirse otro elemento que resulta importante de historiar: el proceso de traducción realizado antes del desarrollo tecnológico, dado que éste tuvo lugar en una época en la que no abundaban los materiales o herramientas que hoy tenemos, lo cual pudo conllevar numerosos errores de traducción. Sin duda alguna, no se debe pasar por alto la historia del proceso de traducción ni la vinculación de éste con el proceso de aprendizaje del portugués en los países de habla española. Antes de la instauración de programas de sistemático intercambio académico entre los países lusófonos y los países hispanoamericanos, y antes del desarrollo de las herramientas tecnológicas, el conocimiento de la lengua portuguesa se limitaba a circunstancias muy acotadas, más ligadas a cuestiones biográficas que a proyectos académicos o culturales de considerable alcance

cuantitativo y cualitativo.² Por todo lo anterior, no sería raro toparse con traducciones que se ejecutaron sin que quienes las realizaron efectivamente hubieran estudiado la lengua, por ejemplo, sino que más bien lo llevaron a cabo impulsados por la creencia de que tenían alta capacidad lectora en portugués, sin que esto necesariamente implicara que pudieran traducir. Apoya lo anterior Elena Losada, al referirse a las traducciones de las obras de Eça de Queirós en España:

Hasta 1920 — y con pocas excepciones — se trata de una historia de traducciones mal pagadas, hechas a toda prisa, a veces cedidas a terceros que solían tener un conocimiento muy deficitario de la lengua de origen. En el caso de las traducciones del portugués la situación se veía agravada por la falsa familiaridad que un hablante de castellano o de catalán tiene ante la lengua escrita, error que se paga, todavía hoy, con grotescos contrasentidos. (Losada, 2001: 171)

Me gustaría enfatizar el *todavía hoy* de 2001, porque es el año que propongo como momento de corte entre un proceso de traducción netamente basado en fuentes impresas y el que está vigente, que es un proceso hipertextual. En síntesis: en el pasado, sin la

posibilidad de viajar a los países lusófonos, con escasez de diccionarios y con un conocimiento precario de la lengua (provocado por un débil desarrollo de los materiales y escasez de *input*), el proceso de traducción del portugués al español implicaba un trabajo con desiguales resultados, porque ¿cómo traducir bien una lengua que se conoce mal? Es por esto que las traducciones bien realizadas antes de la explosión de Internet merecen un amplio reconocimiento.

2. La traducción portugués-español en la era de la hipertextualidad

Uno de los triunfos innegables de la masificación de la tecnología ha sido una mayor democratización del conocimiento, incluido el de las lenguas extranjeras, aunque evidente y lamentablemente quien está fuera del acceso a la tecnología no puede participar de lo que ésta ofrece. Mientras que antes sólo quien tuviera recursos económicos abundantes podía alcanzar el aprendizaje de una lengua extranjera y, por lo tanto, ejercer la enseñanza o traducción, hoy existen más posibilidades de aprender lenguas y surgen más herramientas que facilitan tanto la profundización en el conocimiento de los idiomas como los traslados de una lengua a otra: materiales virtuales,

² Complementa lo anterior la historia de los propios materiales de aprendizaje de la lengua portuguesa, investigación avanzada en lo que a España se refiere. Ponce de León Romeo (2009) ubica sólo en el último tercio del siglo XIX el inicio más sistemático de los manuales para aprender portugués, aunque en el año de publicación de su artículo los considera aún insuficientes. Pero añade también consideraciones importantes en el orden de los prejuicios lingüísticos, según los cuales habría existido una creencia arraigada de que el portugués era un dialecto del español, lo cual creó una idea falaz de superioridad lingüística de una lengua en relación con la otra.

diccionarios en línea, foros de discusión de uso de palabras en contextos lingüísticos determinados, foros de consulta de dudas, tandems lingüísticos e, incluso, traductores automáticos que pueden resultar útiles para vocabulario o breves textos muy determinados que no impliquen ningún uso creativo de la lengua, por lo que no son muy útiles para la traducción literaria. El desarrollo tecnológico facilita el proceso de un ejercicio abundante de traducción, que va desde la acción «inocente» de poner en la lengua materna lo que dice una canción en otro idioma hasta la traducción profesional de literatura. Y en este último ámbito, un espacio aparte merece el proceso de traducción de textos antiguos porque se ve altamente beneficiado por la existencia de herramientas impensables antes de 2001, año de aparición de Wikipedia, ese proyecto educativo colaborativo, en constante expansión y transformación, esa primera gran empresa de la hipertextualidad que lideró un movimiento masivo hacia lo que con el tiempo se ha convertido en un buen número de bibliotecas digitales.

Casi 40 años antes, en 1965, Ted Nelson introducía por primera vez el término *hypertext* para definir:

a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper. It may contain summaries, or maps of its contents and their interrelations; it may

contain annotations, additions and footnotes from scholars who have examined it. Let me suggest that such an object and system, properly designed and administered, could have great potential for education, and his intellectual grasp. Such a system could grow indefinitely, gradually including more and more of the world's written knowledge. (Nelson, 1965: 96)

Buena parte de la descripción de Nelson encaja en lo que posteriormente serán recursos *wiki*, cuyo desarrollo va de la mano del abandono de las máquinas de escribir y la aparición de procesadores de textos y dispositivos de almacenamiento que nos transportaron a un mundo en el que podemos trabajar y reescribir en nuestro archivo al mismo tiempo que vamos dejando marcas que resaltan dudas o alternativas para resolver después, o que ofrece herramientas para rastrear una determinada palabra a lo largo de nuestro texto. En otras palabras, el proceso por el que hoy transitamos camino a nuestro texto definitivo, nuestra versión final, difiere de aquello representado en la pintura a través de los siglos, como muestran los cuadros sobre San Jerónimo a los que alude Sherry Simon. Por eso, un medio que incorpora el movimiento, como el video, es el soporte que mejor puede acompañar ese proceso, y no la pintura, que es estática y cuyo propio desarrollo ya no suele representar realísticamente el mundo.

Deseo enfatizar que esta revolución en el proceso de escritura y en el de consulta de fuentes viene a facilitar el ejercicio de traducción de

textos literarios anteriores al siglo XVIII, muy escasamente visitados incluso ahora, porque implica un trabajo semejante al de la edición crítica y anotada de las obras de periodos pasados. En ambos casos, la finalidad es proporcionar al lector un texto fiable y con un óptimo grado de legibilidad. Para lograrlo, tanto al editar como al traducir, se emprende un considerable trabajo de investigación en el que es esencial contar con la bibliografía adecuada para lograr los objetivos. En este sentido, la cabal comprensión del texto base, para poder ofrecer otro igualmente fiable en la lengua de llegada, implica no sólo saber las lenguas, sino también tener cercanía con los usos lingüísticos anteriores al siglo XVIII, además de realizar un trabajo arduo de investigación en fuentes de la época, o más cercanas en el tiempo a esos textos. La utilidad de obras tan fundamentales como el *Vocabulário* de Rafael Bluteau (1712-1728), en lo que respecta al sentido de las palabras, ilustra sobre el antes y después en el proceso de traducción. ¿Cuántas bibliotecas en el mundo, fuera de Portugal, podían haber tenido en su acervo esta fuente? Antes de que se pudiera consultar en línea, había que viajar a Washington D. C. para consultarlo en la Library of Congress, por ejemplo.

En lo que respecta a personajes de las historias nacionales cuyas vidas no alcanzaron espacio en enciclopedias internacionales, aunque sus nombres no se tradujeran, conocer el motivo de su importancia sí podía ayudar a entender por qué y cómo se les estaba mencionando. Y

qué decir de otros desafíos como descubrir a qué lugar actual corresponden numerosos topónimos antiguos. Algunos son relativamente fáciles de identificar, como Siam, muy presente en textos relacionados con la presencia portuguesa en Asia, dado que el topónimo Tailandia data del siglo XX; sin embargo, no ocurre lo mismo con topónimos de ciudades o enclaves menos sonados como Mazagão, actual El-Jadida, en Marruecos. Si vamos más atrás en el tiempo, a textos de la Baja Edad Media, como las crónicas de Fernão Lopes, encontraremos nombres cuya evolución podemos conjeturar, pero que debemos confirmar mediante fuentes: Badalhouce>Badajoz, Aljazira>Algeciras, por ejemplo. Por ello, contar con la posibilidad de consultar una fuente como la *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* era otro privilegio de escasas bibliotecas fuera del mundo lusófono. Aunque esta enciclopedia hoy en día no se pueda consultar de manera digital, sí hay otros recursos fiables disponibles en línea.

De igual modo, gracias a las herramientas que hoy admiten imágenes, quien traduce tiene la posibilidad de ver en fotografías e ilustraciones profesionales aquello que describen los diccionarios, como plantas, árboles, frutos, vegetales, animales, vestuario antiguo, o artefactos fuera de uso. Wikimedia Commons, la mediateca que se conforma con las colaboraciones colectivas en que los derechos de las imágenes se ceden y no hay fines de lucro, ha sido un recurso pionero en este sentido y continúa siendo el archivo más grande de imá-

genes en la red. En lengua portuguesa, el diccionario *Priberam* ha comenzado a incorporar fotografías que acompañan las descripciones y que resultan muy útiles tanto para el aprendizaje de la lengua como para la traducción de textos. Esta necesidad de admitir las limitaciones del entendimiento a la hora de leer las descripciones de algo que nunca se ha visto no es nueva, la entendió de manera muy clara el historiador español Gonzalo Fernández de Oviedo, quien acompañó su *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra firme del mar océano* (1535) con «algunas ilustraciones de artefactos indígenas, plantas y animales» (Krapovickas, 2010: 92). En los siglos XVI y XVII, un tópico literario fue el establecimiento del parangón entre poesía y pintura. Al respecto:

La descripción de los objetos de arte — representaciones verbales de representaciones visuales [...] — es uno de los mecanismos retóricos más efectivos de *evocación*³ visual en la literatura del Siglo de Oro. Gracias a estas transposiciones semióticas dentro del arte verbal el escritor favorece, en términos poéticos y retóricos precisos, una simulación de la *opsis* (imagen ocular), mediante la propia *phantasia* del lector (imaginación). (Posada, 2020)

Sin embargo, Fernández de Oviedo se dio cuenta de que él no estaba llevando a cabo un ejercicio de evocación porque estaba describiendo realidades desconocidas para los

peninsulares, por eso apoyó sus descripciones de las tunas, el plátano, la mandioca, la piña, el manatí o la iguana con dibujos. Celebrar hoy la existencia y la utilidad de los archivos visuales con los que contamos no significa anular nuestra capacidad de abstracción, sino asumir que pintar con palabras es eficaz sólo cuando el referente se conoce. Antes de la revolución tecnológica, pocas situaciones podían resultar tan desafiantes o frustrantes como tener que traducir el nombre de una planta, fruto o animal, particularmente aves y peces, de los que sólo se conocía la taxonomía.

En esta revisión de los elementos más destacados de la transformación del proceso de traducción en la era de la hipertextualidad, he dejado para el final lo que, sin duda, exigía más tiempo e investigación por parte de los traductores que desearan aportar notas explicativas: identificar citas, autores, obras o alusiones de autoridades de la Antigüedad. Lo anterior implicaba cotejar si la fuente estaba citada literalmente, si estaba glosada e incluso si el autor estaba citando de memoria, o por una fuente indirecta. Este trabajo implicaba una inversión de tiempo considerable, que en nuestra época se puede resolver de manera mucho más sencilla, justamente mediante varias ventanas abiertas en el dispositivo de trabajo y una investigación en bibliotecas digitales o libros digitalizados. Son pocas las

==

³ Es mi énfasis.

ocasiones en que definitivamente no es posible detectar la fuente, como cuando los autores son muy imprecisos.

2. Un proceso hipertextual; un resultado analógico

Hasta ahora, lo expresado celebra el avance de la tecnología computacional y su impacto en el proceso de escritura de un texto, incluida la traducción. Sólo que, mientras que hay una producción literaria pensada para *conocerse*⁴ en los soportes tecnológicos existentes, incluidos todos los libros que se pueden descargar en dispositivos como Kindle — traducidos o no —, cuando hablamos de textos antiguos, ese entusiasmo inicial se convierte en preocupación, porque el paso de esos textos a un soporte hipertextual no puede entenderse sólo como una transcripción, y menos todavía como la digitalización de una edición analógica. Es justamente el proceso de traducción de algunas narraciones escritas en el siglo XVI, pero compiladas en el siglo XVII por Bernardo Gomes de Brito en la *História trágico-marítima*, lo que me ayuda a reconocer que hay un número considerable de textos que podrían beneficiarse de ediciones hipertextuales con rigor filológico, por supuesto. La traducción de ese tipo de textos implica una lectura tan minuciosa que conduce a esta idea porque el proceso es híbrido: bastante analógico aún,

mediante la consulta de fuentes que no están digitalizadas, pero con un fuerte componente hipertextual; sin embargo, el resultado es sólo tradicional, analógico. En la mayoría de los casos, la única huella de la riqueza del proceso hipertextual se concentra en notas al pie de página. En otras palabras, el soporte final, en papel, en el que se concreta una investigación en la que no sólo se han leído otros textos impresos, sino bastantes en línea y también se han cotejado imágenes, es insuficiente. Lastima decirlo, por el apego y veneración de siglos que rendimos aún al libro en papel. Sin embargo, aquí habría que recordar la propia historia de la transmisión de los textos a lo largo del tiempo: inscripciones en piedra, papiro, pergamino, papel y ahora pantallas. Tampoco hay que olvidar que el propio libro impreso ha pasado por diversas fases a lo largo de los siglos.

Desde el ámbito de la traducción se pueden notar las limitaciones que he indicado, pero también hay quien lo diga desde el punto de vista de la edición filológica:

Essencialmente, entretanto, não há um objeto que contenha todas as etapas do trabalho que este editor realizou sobre o texto.

O trabalho sobre o documento eletrônico tem essa diferença essencial, a meu ver: nessa téc-

==

⁴ No me atrevo a usar el verbo leer, puesto que estas creaciones tienden a usar también recursos visuales y sonoros que ensanchan la experiencia intelectual y sensible.

nica, todas as etapas cumpridas pelo editor sobre um texto podem estar reunidas, registradas, em um único objeto – um arquivo eletrônico que contém transcrição, edição, aparato crítico. De fato, um arquivo eletrônico que contém todas as informações sobre um texto, e também, em germe, todas as suas possibilidades de apresentação final.

Essa contingência que pode ser banal para muitos, na minha visão é um divisor de águas entre o trabalho analógico e o trabalho digital com o texto. (Sousa, 2013: 119-120)

Es de esperarse, pues, que la industria editorial se desarrolle en el sentido de la edición hipertextual y que ésta se vuelva más popular y, sobre todo, cumpla a cabalidad con la difusión de un conocimiento fiable, porque, aunque parezca que sólo he considerado positivamente los recursos que encontramos en línea, no todo lo que brilla es oro, pues existen diversas problemáticas con estos recursos

electrónicos que comprometen el adecuado acceso a un conocimiento fiable: a) inaccesibilidad, b) dudosa calidad textual, en el caso de las obras literarias, c) información equivocada o incompleta, en el caso de las fuentes que dan información.

a) Inaccesibilidad

Establecemos un vínculo con el libro en papel porque tocarlo nos da la seguridad de un soporte «real». Pero ya se sabe que, si estamos lejos de él, es como si no existiera. En el mundo digital, lo equivalente es el Error 404, el aviso de que no existe más aquello que buscamos. En este sentido, lo menos grave es cuando esto se debe a que los sitios migran, como ocurrió con el de la Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Al buscar una edición digital de *Menina e moça*, uno de los resultados es el de la INCM, pero al dar clic en el enlace sugerido aparece el Error 404 sin que haya un aviso que nos encamine al nuevo sitio (figura 1).



Figura 1 – Error 404 sin indicación de migración del sitio.

No obstante, la pérdida del enlace, que significa pérdida del acervo, deja a los usuarios ante un silencio que no explica si la desaparición del vínculo se debe a dificultades en el acceso a la tecnología, a falta de presupuesto para mantenerlo activo, o a otros factores.

b) Dudosa o problemática calidad textual

Pensemos en un hipotético alumno que busca *Menina e moça* para leer en línea. Los entendidos en la literatura del periodo tienen idea de la difícil trayectoria del texto, pero un estudiante joven, no. ¿Qué va a encontrar? Quien acuda al *link* que provee la Universidade de Macau, que reproduce la 2.^a edición de la que preparó Delfim Guimarães (1916), verá que el título de la obra es *Saudades. História de menina e moça*. Cuando empiece a leer la obra se encontrará con este texto: «Menina e moça, me levaram de casa de meu pae para longes terras». Quien, por su parte, prefiera la edición que ofrece el sistema de bibliotecas de la Universidade da Amazônia encontrará que el título es simplemente *Menina e moça* y el inicio es éste: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe». Este último ejemplo no consigna cuál es la fuente de la que se vale para el texto que está disponible, lo que hay es simplemente el título y el texto. El PDF gratuito que ofrece la INCM no se encuentra entre los primeros resultados que se despliegan al hacer la búsqueda. Esta edición, que se intitula *História de Menina e Moça*, avisa que adopta la edición de Ferrara de 1554

como texto base, cuenta con una introducción, nota bibliográfica, edición del texto y glosario por parte de Marta Marecos Duarte y se acompaña también de una breve nota de Carlos Reis, coordinador de la colección. Aunque bastante fiable, no es una edición crítica (Duarte, 2015: 39) y, como toda la colección Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa, actualiza la ortografía según el Acordo Ortográfico de 1990. Por eso, su comienzo es: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe» (Ribeiro, 2015: 55). En una línea parecida está la edición crítica de Carrasco González (2008), sólo conseguible en papel. Lleva como título: *Menina e moça ou Saudades* y el comienzo es: «Minina e moça me levaram de casa de minha mai para muito longe» (Ribeiro, 2008: 91). En este último caso, hay un robusto aparato crítico que explica las variantes del texto a partir de los testimonios (manuscritos e impresos) del siglo XVI. Como se ha observado, es evidente que las fuentes que se encuentran en línea producen confusión a quien suela leer atentamente debido a su carácter desigual: unas carecen de rigor, no son fiables porque ni siquiera cuentan con notas; pero la mejor no es edición crítica. Los despistados que se dejen llevar por el primer resultado van directo al error, porque esas fuentes son un obstáculo para el conocimiento. Un texto como el de Bernardim Ribeiro se vería profundamente beneficiado de una edición crítica hipertextual que zanjara en definitiva las confusiones.

c) Información equivocada o incompleta

Al inicio de esta revisión aludí con elogios a la idea base de Wikipedia. Su interfaz es lo más cercano al ideal de una edición crítica hipertextual, al contar con numerosos recursos patentes a la vista; no obstante, el hecho de ser un proyecto en donde los creadores de los contenidos no son especialistas en aquello que editan, implica que algunas aportaciones sean perfectibles.⁵ Ilustro con un ejemplo que me resulta bastante familiar. Si se busca en la red información general sobre la *Historia trágico-marítima*, aparecerán los resultados en Wikipedia. La entrada cuenta con versiones sólo en tres lenguas: inglés, latín y portugués. En los tres casos, las fuentes que sirven de apoyo son distintas, y aunque con el tiempo ha ido mejorando bastante la entrada en la versión en portugués, hay algunas imprecisiones que se explican por la ausencia de determinados estudios en el aparato de fuentes de apoyo, sobre todo los de Boxer, Giulia Lanciani o António Manuel de Andrade Moniz, obras esenciales para dar la información completa y correcta.

3. Hacia ediciones críticas y traducciones hipertextuales

Hoy en día, profesores, grupos de investigación y traductores tenemos que familiarizarnos con diversos tipos de herramientas tecnológicas para llevar a cabo nuestro trabajo. Por su parte, las generaciones que procuramos formar superan nuestras habilidades en ese sentido de manera frecuente y están totalmente familiarizadas con los recursos tecnológicos. No obstante, y a partir de mi experiencia docente en México —que no será muy diferente de la del resto del mundo—, sé que algunos de esos estudiantes no están completamente sensibilizados a no caer en la trampa de la inmediatez y no suelen comparar las fuentes. Estos jóvenes usuarios deberían de comprender que el hecho de que numerosas obras de consulta se hayan mudado de soporte, no implica que se haya transformado el espíritu de la investigación, que persigue un conocimiento basado en la veracidad y fiabilidad de las fuentes. Por eso, la transmisión fiable de un patrimonio verbal es el punto de partida para todo ejercicio de crítica e interpretación que se juzgue serio. En lo que a ediciones críticas se trata, éstas casi son inconseguibles en

⁵ Es verdad que ha mejorado mucho el proceso de creación de contenidos en Wikipedia, una fuente que, querámoslo o no, los alumnos terminan consultando. En un principio, prácticamente cualquier persona podía crear entradas o colaborar con contenidos. Esto ha ido cambiando y se han formado grupos de editores que participan en editatones en los que se eligen temas para crear entradas o se editan las existentes para mejorarlas. El asunto es que estas personas son editores, pero no especialistas en los temas que crean o editan. Actúan de buena voluntad, pero no necesariamente están actualizados en relación con las fuentes, que son obligatorias para respaldar los contenidos añadidos. Los especialistas en los temas tendrían que convertirse en editores de recursos wiki para poder ser ellos quienes realizaran las colaboraciones. Otro asunto que también resulta problemático es que muchas veces los vínculos que remiten a esas fuentes que respaldan las entradas están rotos, por lo que no es posible corroborar la información.

papel, si es que se llevaron a cabo hace años, así que menos aún se encuentran en línea, por lo cual la mayoría de las ediciones asequibles son trabajos superados, o «nunca tuvieron un valor científico» (Lucía Megías, 2009: 8). Aunque se han señalado durante años los trabajos que la tecnología permitiría llevar a cabo, no está de más insistir en ello, porque también es un deber intelectual, profesional, educativo e institucional producir un conocimiento que se adapte a los tiempos. Digitalizar un libro no significa que esa digitalización sea una edición hipertextual, pues

un hipertexto formado sólo de texto (lo cual no deja de ser extraño) lo que realmente demostraría es que no está utilizando todas las posibilidades inherentes al medio, sino simplemente trasladando determinada estructura impresa a otro soporte de visualización, el ordenador, que en su esencia contiene la posibilidad de la combinación de medios diversos para crear un mensaje. (Pérez Marco, 2003: 121)

Las ediciones hipertextuales aún son una realidad exclusiva de grandes presupuestos y reservadas a obras o autores clásicos, es verdad, pero también es correcto dedicar esos esfuerzos a preservar en los nuevos soportes un legado cultural que se ha transmitido por otras vías a través de los siglos. Lo ideal sería proporcionar materiales digitales fiables, especialmente ediciones críticas hipertextuales a la manera de algunas ya existentes, que

pueden ilustrar que el camino para la realización de este tipo de proyectos implica la coordinación de disciplinas distintas como la filología, el diseño *web* y la tecnología computacional. En este momento, al menos, pensar que el filólogo puede hacerlo solo es equivocado e ingenuo.

Un ejemplo modélico es el Oregon Petrarch Open Book (OPOB), que se puede consultar bajo registro. Este proyecto tiene como base gnoseológica la noción de *punto de partida* de Auerbach, e incluso adapta a la filología la concepción de *autopoiesis*, de los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, para presentar la edición hipertextual de *Rerum vulgarium fragmenta*, de Petrarca (Lollini, 2011). El punto de partida es el poema individual, rodeado de una serie de posibilidades como traducciones, reescrituras, herramientas para la mejor comprensión del texto (paráfrasis, comentarios, anotaciones, etc.), información concreta de cada composición (metro, fecha, lugar, palabras clave), así como archivos sonoros y visuales, y ensayos académicos que aludan a la composición. La edición crítica ya existía y se puede consultar a la par de la edición facsimilar y diplomática.

En la tradición literaria portuguesa, la base de datos de las Cantigas Medievais Galego Portuguesas, que ha coordinado Graça Vieira Lopes, es lo más cercano al proyecto anterior. En la misma línea va el Universo de Almourol, de Aurelio Vargas Díaz Toledo, pero en rela-

ción con los libros de caballerías portugueses. Sin duda se trata de recursos de muchísima utilidad, pero qué bueno sería que existiera un proyecto semejante a éstos para leer, estudiar y comprender mejor *Os Lusíadas*, por ejemplo. Imaginemos comprender cada estrofa de los diez cantos, mediante la prosificación, el comentario, la explicación de las alusiones culturales, de las figuras retóricas, así como de la métrica, todo esto enriquecido con los textos críticos al respecto. Pero una edición crítica hipertextual también sería útil para la comprensión de obras más cercanas a nosotros en el tiempo, debido a que su naturaleza demanda un tipo de edición más abarcador que el papel, como *Metamorfoses*, de Jorge de Sena y varias de Murilo Mendes (al menos *Retratos-relâmpago*, *A invenção do finito*, o *Janelas verdes*). A esto añádase la manera en que se beneficiarían numerosos textos si hubiera traducciones hipertextuales, con vínculos que remitieran a imágenes, mapas o diccionarios.

En este momento, los estudios literarios tienen aún en los acervos impresos los pilares de la investigación, y es verdad que en no pocos casos aún falta por hacer la edición crítica analógica; sin embargo, la transmisión del conocimiento en términos masivos es híbrida: analógica y digital, y no hay vuelta atrás. Esa hibridez ya se vivió en los siglos XVI y XVII, cuando convivieron la imprenta, el manuscrito y la transmisión oral. Esa hibridez igualmente forma parte del proceso de edición y traducción contemporáneos. Por eso, lo ideal sería

que de manera muy puntual el formato final fuera uno que recuperara los materiales que ayudan a la comprensión del texto, no que prescindiera de ellos.

Hoy en día casi nadie lee periódicos impresos, nos parece natural hacerlo en línea; no obstante, nuestra actitud no es la misma al tratarse de libros digitales. Por lo tanto, dos son los elementos esenciales para aprovechar las posibilidades de la tecnología: un cambio en nuestra actitud, esto es, derribar prejuicios, y una mayor fiabilidad en los materiales que estén disponibles al alcance de un clic. Lograr esa fiabilidad es una cuestión de presupuesto y ciencia, pero es un esfuerzo que vale la pena para proteger y aprovechar la ubicuidad de la tecnología y de ese modo difundir el legado cultural de los pueblos. Las visitas a los archivos y bibliotecas portuguesas o brasileñas seguirán siendo indispensables para quien llegue a un alto grado de especialización, pero ediciones hipertextuales fiables a las que se pueda acceder desde cualquier lugar del mundo es el mayor homenaje que una cultura puede rendir a su acervo cultural, por ahora.

Bibliografía

Impresa

Ribeiro, B. (2008). *Menina e moça ou Saudades*. (Ed. de J. M. Carrasco González). Angelus Novus. Coimbra;

Simon, S. (2019). *The Translator's Study. Picturing Translation from Saint Jerome to Nurith Aviv. Translation site. A Field Guide*. Routledge, London/New York.

Digital

Dasilva, X.M. da (2017). La traducción literaria entre español y portugués en los siglos XVI y XVII. *E-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, **27**. Accedido el 20 de mayo de 2021, en: <https://journals.openedition.org/e-spania/26695>;

Duarte, M.M. (2015). Introdução. Em: B. Ribeiro. *História de menina e moça*. (Introd., ed., glossário, bibliografia e notas de Marta Marecos Duarte). INCM. Lisboa. Accedido el 29 de junio de 2021, en: https://imprensanacional.pt/wp-content/uploads/2021/04/BernardimRibeiro_MeninaEMoca.pdf;

Falcón, A. (2016). Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969. *Cuadernos LIRICO*, **15**. Accedido el 2 de mayo de 2021, en: <https://journals.openedition.org/lirico/2947>;

Krapovickas, A. (2010). Las ilustraciones de la *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra firme del mar océano* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés. *Bonplandia*. **19** (1): 91-96. Accedido el 20 de mayo de 2021, en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/bon/article/view/1337/1109>;

Lollini, M. (2011). Return to Philology and Hypertext in and around Petrarch's *Rvf. Humanist Studies & the Digital Age*, **1** (1). Accedido el 11 de junio de 2021, en: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11417/Return%20to%20Philology.pdf?sequence=1&isAllowed=y>;

Lopes, G.V. et al. (2011-). *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas [base de dados on line]*. Instituto de Estudos Medievais FCSH/NOVA. Accedido el 2 de mayo de 2021, en: <https://cantigas.fcsh.unl.pt>;

Losada Soler, E. (2001). La (mala) fortuna de Eça de Queiroz en España: las traducciones de Valle Inclán. En: Luis Pegenaute (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. PPU, Barcelona. Accedido el 10 de junio de 2021, en: <http://hte.upf.edu/wp-content/uploads/La-traducion-en-la-Edad-de-Plata.pdf>;

Lucia Megías, J. M. (2009). La edición crítica hipertextual. Hacia la superación del incunable del hipertexto. *Lecturas y textos en el siglo XXI: los nuevos caminos de la crítica textual*. En prensa. Accedido el 2 de mayo de 2021, en: <https://core.ac.uk/download/pdf/19712025.pdf> / <https://eprints.uclm.es/id/eprint/8687>;

Nelson, T. (1965). A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate. *ACM 20th National Conference Proceedings*. Accedido el 1 de junio de 2021, en: https://monoskop.org/File:Nelson_Ted_1965_A_File_Structure_for_the_Complex_the_Changing_and_the_Indeterminate.pdf;

Oregon Petrarch Open Book (OPOB) (2003-). University of Oregon. Accedido el 4 de junio de 2021, en: <https://petrarch.uoregon.edu>;

Pérez Marco, S. (2003). *El concepto de hipertexto en el periodismo digital: análisis de la aplicación del hipertexto en la estructuración de las noticias de las ediciones digitales de tres periódicos españoles* (www.elpais.com, www.elmundo.es, wwwabc.es). Tesis de Doctorado en Periodismo. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. 572 pp. Accedido el 2 de mayo de 2021, en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4668>;

Ponce de León Romeo, R. (2009). Los inicios de la enseñanza-aprendizaje del portugués en España: Breves consideraciones sobre el *Primero y segundo curso de portugués* (Madrid 1876) de Francisco de Paula Hidalgo. *Documents pour l'histoire du Français Langue Étrangère ou Seconde*, **42**. Accedido el 2 de mayo de 2021, en: <https://journals.openedition.org/dhfls/757>;

Posada, A. (2020). ¿Écfrasis o hipotiposis?: *Enargeia* y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro. *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, **37**. Accedido el 2 de diciembre de 2021, en: <https://journals.openedition.org/e-spania/36222?lang=pt>;

Ribeiro, B. (2015). *História de menina e moça*. (Introd., ed., glossário, bibliografia e notas de Marta Marecos Duarte). INCM. Lisboa. Accedido

el 29 de junio de 2021, en: https://imprensa-nacional.pt/wp-content/uploads/2021/04/BernardimRibeiro_MeninaEMoca.pdf;

Ribeiro, B. (s. d.). *Menina e moça*. Universidade da Amazônia. Accedido el 20 de mayo de 2021, en: http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/bernardin_rib.pdf.

Ribeiro, B. (1916). *Saudades: História de menina e moça*. Guimarães & Ca. Lisboa. Recuperado el 20 de mayo de 2021, en: <https://library.um.edu.mo/ebooks/b33463785.pdf>;

Sousa, M.C. (2013). A filologia digital em língua portuguesa. Alguns caminhos. Em: Gonçalves M.F. e Banza, A.P. (eds.). *Património textual e humanidades digitais. Da antiga à nova filologia*. Publicações do Cidehus. Évora. Accedido el 11 de junio de 2021, en: <https://books.openedition.org/cidehus/1089>.

Vargas Díaz Toledo, A. (2017-). *Universo de Almourol. Base de dados da matéria cavaleiresca portuguesa dos séculos XVI-XVIII*. Recuperado el 25 de octubre de 2021, en: <http://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/>.

Da imagem ao imaginário passando pela imaginação: algumas reflexões sobre literatura e cinema

From image to imaginary through imagination: some reflections on literature and cinema

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO¹

Resumo: O presente ensaio toma como ponto de reflexão o conceito de imagem e, através das noções de imaginação e de imaginário, procura analisá-lo através do confronto entre a literatura e o cinema. O objectivo é estabelecer algumas das premissas que permitam levar a cabo um posterior diálogo sobre o modo como, na contemporaneidade, tal conceito é percepcionado, transfigurado e potenciado, procurando inquirir acerca do impacto e das implicações presentes numa cultura da imagem e da *web*, tanto em termos de recepção estética quanto de aquisição de conhecimento.

Palavras-Chaves: Imagem; imaginação; imaginário; literatura e cinema.

Abstract: This essay takes the concept of image as a point of reflection and, through the notions of imagination and imaginary, seeks to analyze it through the confrontation between literature and cinema. The aim is to establish some of the premises that allow for a further dialogue on how, in contemporary times, such a concept is perceived, transfigured and enhanced, seeking to enquire about the impact and the implications which are present in a culture of image and «web», both in terms of aesthetic reception and acquisition of knowledge.

Keywords: Image; imagination; imaginary; literature and cinema.

¹ Universidade Aberta; CEG-UAb (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9638-2773>.

1. A imagem

Gostava de partir da obra de Marie José Mondzain, de 2013, sobre o que é «ver e fazer ver», intitulada *Homo Spectator*. Nela, a autora contrapõe à definição do ser humano como *homo sapiens* — o homem que sabe — a ideia do homem que vê, *homo spectator*. Referindo-se às primeiras pinturas rupestres, a autora afirma que «a Paleontologia descobre o homem no momento em que ele se faz ver dando a ver aquilo que nos quis mostrar», um homem que «se apresenta àqueles que virão depois dele como um espectador».

La paléontologie découvre l'homme au moment où il se fait voir en donnant à voir ce qu'il a voulu nous montrer. La naissance de son regard est son adresse au nôtre. Si nous avons quelque chose de cet ancêtre lointain, c'est parce qu'il a laissé ses traces. Des traces de ses gestes, de sa technicité, de son ingéniosité, de l'intelligence dans l'adresse. Mais si la paléontologie nous apprend ce que cet homme savait faire, je propose de faire voir ce que cet homme voyait. Plus encore, je souhaite mettre en scène une fiction vraisemblable et montrer que cet homme se présente aux millénaires qui le suivront comme un spectateur. (Mondzain, 2013: 16)

O termo grego *opsis* refere-se, por contraposição ao termo *logos* — que é palavra, mas também pensamento ou razão —, à operação de ver, ou seja, ao órgão da visão. O espectador existe não apenas porque o mundo é espetáculo — e pressupõe, portanto, um destinatário —,

mas também porque ele próprio (espectador) é para si mesmo espetáculo e, consequentemente, a sua ação pode (deve) ser vista e ajuizada, compreendida, olhada e pensada, refletida (palavra de duplo sentido, o que é muito pertinente, porque vemos para pensar, para conhecer).

Le spectateur n'est plus alors l'homme qui se sert de ses yeux quand tous ses autres sens sont au repos mais le *théâtes*, celui qui regarde ou contemple ce que le monde ou un autre homme lui donne à sentir pour le lui faire comprendre. C'est un citoyen pris dans le spectacle d'une action qui agit sur lui et dont il fait à son tour quelque chose. Ce quelque chose, qu'il doit à la puissance du *logos* et non au pouvoir de ses yeux, fait de lui un citoyen en mesure de juger ce qu'il voit et de décider ce qu'il veut avec d'autres. (Mondzain, 2013: 19)

Na verdade, a etimologia da palavra teatro (*theatron*) assenta precisamente neste pressuposto: na ideia de que se encena aquilo que do mundo se pode ver, o que implica também que o mundo se apresenta como «cenário» que «deseja» ser visto, ou seja, olhado e compreendido (no duplo sentido de abarcado e entendido). O espectador é, assim, aquele que, por via do *logos*, se empenha em interpretar e ajuizar aquilo que vê e em tirar desse juízo as ilações necessárias à sua vida e ao seu agir. O espectador nasceu, como defende Mondzain, quando o homem das cavernas se afastou para olhar para as mãos que imprimira na parede. A imagem é fruto da separação e da

alteridade, pressupõe afastamento e distância, perspectiva. Ao retirar a mão para ver, o homem das cavernas «cenarizou» a composição do seu primeiro olhar, transformando a imagem em imagem cénica – as implicações artísticas e estéticas deste gesto são óbvias.

Um primeiro aspeto que gostaria de frisar é este: a perceção de que o ser humano revela, desde o início, que é importante olhar, e que, portanto, as imagens têm um papel decisivo. Ao construir, ainda que de forma incipiente, uma primeira imagem, o homem revela a perceção de um sentido, isto é, de uma relação entre ele e as coisas; se quisermos simplificar, diremos que percebe que as coisas são para ele. É no ponto em que se deixa tocar, «afetar» (em que se estabelece uma afeição, um interesse), que esse sentido emerge com maior evidência. As imagens servem, portanto, à construção de um significado sobre a existência e sobre o lugar do humano no mundo.

Para nós, seres humanos, o mundo não é um conjunto de meras coisas que vemos e às quais atribuímos significado, mas antes vemos esse significado por assim dizer «diretamente» e numa relação significativa com o seu contexto (se eu me encontrar a expor uma comunicação em cima de um estrado, percebo que aquelas

saliências de pedra que ligam o estrado ao chão não são casuais nem aleatórias – são os degraus pelos quais posso subir ou descer). Por outras palavras: nós existimos numa paisagem de significado.

Porém, é importante compreender uma outra dimensão de que fala também Mondzain: ela distingue a imagem natural do ícone. A imagem natural é invisível, é o mistério; só o ícone oferece visibilidade (ao enigma). Para Marie-José Mondzain, a relação «económica» do ícone artificial com a imagem natural é a da função da visibilidade na sua ligação com a imagem invisível, que é a única verdadeira. E acrescenta Mondzain (1996: 110):

L'essence de l'image n'est pas la visibilité, c'est son économie et elle seule qui est visible en son iconicité. La visibilité appartient à la définition de l'icône et non pas à celle de l'image. [...] L'icône vise la ressemblance avec son prototype sans prétendre entretenir avec lui la relation de similitude que celui-ci entretient avec sa propre substance.²

De facto, etimologicamente a palavra «imagem» está ligada à raiz de *imitari* e implica a noção de analogia, de relação de íntima semelhança com o objeto representado, no fundo, de «cópia».

² Mondzain não deixa de levantar a pertinente pergunta: «Comment donc l'image artificielle sera-t-elle semblable au Verbe?», à qual responde de forma clara e definitiva: «Car, si le Verbe de Dieu a élu le visible et la chair pour distribuer le salut de l'image par l'image, il nous reste à témoigner de cette élection de la chair pour rendre à jamais présent et visible le mémorial de notre rédemption. Qui refuse l'icône refuse de ressusciter». (Mondzain, 1996: 110).

De qualquer forma, falar de imagem pressupõe sempre uma seleção (esta ou aquela imagem ou imagens) e uma delimitação (a imagem não se confunde com a totalidade da experiência, mas destaca-se dela através dos seus contornos e limites específicos, tanto que é passível de descrição e análise), bem como a intervenção de um processo de fixação – que pode ser natural (e aqui usa-se a palavra num sentido literal diferente do anterior, ou seja, da natureza), como é o caso da memória, da imaginação ou do inconsciente humanos, ou «artificial» (construído), como é o caso da mão impressa na rocha, da pintura na tela, ou de um qualquer processo mecânico, como por exemplo a fotografia, a filmagem ou a reprodução no ecrã.

2. Imagem *versus* palavra

W.J.T. Mitchell, numa obra de reconhecido valor expositivo e sintético, *Iconology. Image, Text, Ideology*, distingue cinco ramos da família das imagens – as quais manifestam sempre uma «semelhança»³ com o objecto («protótipo») que reproduzem: gráfico (pinturas, estátuas, desenhos), ótico (espelhos e projeções), percetual (dados sensoriais, «species»⁴, aparências – como acontece num filme), mental (sonhos, memórias, ideias, «fan-

tasmata»⁵) e verbal (metáforas, descrições). Vamos, pois, concentrar-nos sobretudo (embora não só) nas imagens verbais e percutais, já que tratamos de literatura e de cinema, de escrita e de registo audiovisual.

Paul Ricoeur fala do valor da imagem construída pelo ser humano ao discutir a questão do ícone e da iconicidade da imagem, recorrendo a Platão e à comparação estabelecida, no *Fedro*, entre a escrita e a pintura (Ricoeur, 1987: 49-54). Para o filósofo grego, as imagens de ambas – pintura e escrita – são mais fracas e menos reais do que os seres vivos, na medida em que apenas reproduzem a sua sombra, exteriorizando e, portanto, contrariando o processo interior da reminiscência. O resultado torna-se uma simples rememoração, que não coincide com a realidade, mas apenas com a semelhança dela: não se trata de sabedoria, mas da sua aparência. Ricoeur propõe um conceito diverso de pintura, que não coincide com a mera reduplicação umbrática da realidade, mas antes se define, pelo contrário, como **«aumento icónico» dessa realidade**, através da estratégia de reconstrução do real com base num alfabeto ótico limitado:

³ Mitchell (1987:10) usa os termos «likeness», «resemblance», «similitude».

⁴ Mitchell utiliza este termo segundo a concepção aristotélica, que diz respeito àquelas «formas sensíveis» que emanam dos objetos e se imprimem nos nossos sentidos «como um anel de sinete».

⁵ «[...] versões revividas dessas impressões convocadas pela imaginação na ausência dos objectos que originalmente as estimularam» (Mitchell, 1987: 10).

Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária — a imagem umbrática de Platão — e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados. Este efeito de saturação e culminação, dentro do pequeníssimo espaço de uma moldura e na superfície de uma tela bidimensional, em oposição à erosão óptica própria da visão ordinária, é o que é significado por aumento icónico. [...] A iconicidade significa, pois, a revelação de um real mais real que a realidade ordinária. (Ricoeur, 1987: 52)

De acordo com esta conceção de iconicidade como «aumento estético da realidade», segundo o filósofo francês, a própria escrita surge como «um caso particular de iconicidade», na medida em que «a inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose», metamorfose essa que evidencia a própria realidade. Escrever é reescrever a realidade de modo estético e revelador da sua essência. Continua Ricoeur:

O valor positivo da mediação material pelos signos escritos pode atribuir-se, tanto na escrita como na pintura, à invenção de sistemas de notação que apresentam propriedades analíticas: descontinuidade, número finito e poder combinatório. (Ricoeur, 1987: 54)

Torna-se, pois, possível deduzir acerca da forte iconicidade dessa particular «escrita» que é a imagem cinematográfica, e que alguns autores

comparam com a linguagem verbal a fim de destacarem as suas características específicas:

O signo verbal, com a sua baixa iconicidade e a sua elevada função simbólica, funciona *conceptualmente*, enquanto que o signo cinematográfico, com a sua elevada iconicidade e a sua incerta função simbólica funciona directamente, sensorialmente, *perceptualmente*. (McFarlane, 1996: 27)

Desta dimensão «perceptual» faz parte a cor, sinal indesmentível da presença da luz, que é a matéria de que é feita a imagem cinematográfica. Mondzain (2013: 43) lembra a frase de Aristóteles em *Tratado da alma*: «O objecto da vista é o visível. O visível é côr e é também o que é possível de enunciar pela palavra apesar de não ter nome». Mais do que poder dos olhos, o visível é sobretudo poder do pensamento.

O ponto que queria aqui sublinhar é esta distinção na natureza das imagens literárias e das imagens fílmicas ou cinematográficas: o leitor tem acesso a um «mundo possível» através de signos arbitrários escritos que *sugerem* imagens significativas (imagens mentais), enquanto que ao espectador é *mostrado* um mundo possível através de signos icónicos audiovisuais. Muitos sintetizam esta diferença fundamental através da oposição da situação de *telling* à de *showing*, frisando, como François Jost: «A imagem [cinematográfica] mostra, mas não diz».

Os estudos das relações entre literatura e cinema permitiram verificar que, ao longo do tempo, houve frequentemente a tendência para hipervalorizar a relação entre a imagem percetual e o seu arquétipo, levando a uma comparação com a palavra que colocou esta em desvantagem, criando uma espécie de hostilidade. Tal hostilidade tem que ver com a noção subentendida de que a diferença (entre palavra e imagem — percetual, fotográfica ou cinematográfica) coincide com aquela que existe entre os símbolos e o mundo, ou os sinais e o seu significado. É o que Mitchell refere nas seguintes linhas:

Imaginamos o abismo entre as palavras e as imagens como sendo tão largo como aquele que existe entre as palavras e as coisas, como entre (no sentido mais lato) a cultura e a natureza. A imagem é o sinal que finge não ser um sinal, mascarando-se (ou, para o crente, conseguindo constituir-se realmente) como imediatez e presença naturais. A palavra é o «outro», o artificial, a produção arbitrária da vontade humana que rompe a presença natural ao introduzir elementos não naturais no mundo — o tempo, a consciência, a história e a intervenção alienante da mediação simbólica. (Mitchell, 1987: 43)

Esta posição liga-se à conceção da imagem enquanto elemento primitivo da existência, referência última no espírito humano, subjacente, e portanto anterior, às palavras e às ideias. Wittgenstein procurou erradicar esta noção da

filosofia da linguagem, assim como os behavioristas o fizeram no campo da psicologia.

No campo artístico, o filósofo Romano Guardini afirma que as imagens têm extrema importância, já que o artista se encontra numa condição semelhante à da criança e do profeta, uma vez que não é, pelo menos num primeiro momento, guiado por um juízo crítico nem por uma vontade finalística, como acontece na vida do homem comum, mas «nele a vida é simultaneamente excitada e relaxada, desperta e ao mesmo tempo receptiva, aberta tanto ao objecto do mundo exterior quanto à própria interioridade». «Nestas condições de espírito podem emergir as imagens: não conscientemente pensadas e queridas, mas sim entretecidas naquilo que nesse momento toma forma». Mais do que anteriores à palavra e à obra de arte, as imagens — essas «figurações originais» — são-lhes inerentes e vibram através do poema, da peça musical, da construção arquitetónica, etc. «Por isso a representação artística adquire um peso que supera em grande medida o significado mais evidente» (Guardini, 1954).

De qualquer forma, quer num sentido quer noutra, aquilo que não podemos deixar de constatar é o valor polissémico de qualquer imagem. Quer se trate de um sonho, de um desenho, de uma imagem verbal ou de um fotograma, cabe ao recetor da imagem avaliar do seu significado, podendo, da variedade possível que se lhe depara, escolher uns e ig-

norar outros. E a palavra desempenha, neste processo, um papel fundamental.

Pensando no caso do cinema, é corrente a afirmação de que o enunciado verbal pode ter uma correspondência (pelo menos ao nível do significado) no plano cinematográfico, mas que o inverso não é verdadeiro, porque o plano contém virtualmente uma pluralidade de enunciados narrativos que se sobrepõem. Analisando o problema específico da imagem publicitária, Roland Barthes define-a como constituída por três tipos de mensagens (linguística, denotativa e conotativa), atribuindo à mensagem linguística a capacidade de fixação do(s) sentido(s), através de uma dupla função: a de «ancoragem» e a de «etapa» (cf. Barthes, 1977: 32-51).⁶

O que importa reter da teoria barthesiana é a constatação de que a imagem visual, no plano da significação, tem necessidade da palavra como factor de fixação do sentido. Esta clarificação é de extrema importância quando se trata da abordagem à imagem ci-

nematográfica, por duas razões essenciais: em primeiro lugar, porque se verifica que a conotação e o simbolismo (e a consequente plurissignificação que implicam) não são mero atributo dos signos verbais, mas encontram-se também nos visuais (e, por consequência, nos cinematográficos), o que se traduz numa implicação mútua (não apenas porque o signo visual requer o contributo do verbal, mas também porque a palavra remete para a imagem)⁷; em segundo lugar, porque é imprescindível não simplificar a questão da iconicidade da imagem visual, reduzindo esta característica a uma capacidade analógica exclusivamente visual.⁸

Um dos aspetos fundamentais a considerar tem que ver com o facto de a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidenciar uma maior indefinição, um mais elevado grau de fluidez do que a imagem visual (nomeadamente a cinematográfica). Esta última caracteriza-se, pelo contrário, por um elevado índice de «especificação» (o termo inglês usado por

⁶ Barthes chama, primeiramente, «mensagem» a cada um destes três tipos, admitindo que a totalidade da imagem publicitária (que é aquela onde a significação é inequivocamente intencional) é constituída por três diferentes imagens. Mas explica seguidamente que a sua tarefa é a de «Reconsiderar cada tipo de mensagem, a fim de a explorar na sua generalidade, sem perder de vista o [seu] objectivo, que é o de compreender a estrutura global da imagem, a inter-relação final das três mensagens» (Barthes, 1977: 37).

⁷ É deste «mecanismo de implicação» mútua que fala Keith Cohen, afirmando seguidamente: «a narratividade é o elo de mediação mais sólido entre o romance e o cinema, a tendência mais difundida tanto na linguagem verbal como na visual. Quer no romance quer no cinema, grupos de signos, sejam eles literários ou visuais, são apreendidos consecutivamente através do tempo; e esta consecutividade dá origem a uma estrutura que se desenrola, o conjunto diegético que nunca está totalmente *presente* em nenhum grupo mas que está sempre *implicado* em cada um deles» (*apud* Naremore, 2000: 34).

⁸ Paulo Filipe Monteiro alerta, precisamente, para o risco de se cair numa visão simplista, que cole o cinema unicamente à imagem, ou, pelo contrário, que o defina como texto em sentido estrito — para não falar da visão essencialista, que já provou a sua fraca fecundidade teórica (cf. Monteiro, 1995: 502-514).

alguns autores é «over-specification»), na medida em que é «levada» a reproduzir todos os elementos da realidade física que capta. É curioso notar que Ricoeur estabelece este paralelo ao distinguir entre a visão ordinária e aquela proporcionada pela pintura, com vista à demonstração do referido aumento icónico que esta última acarreta.⁹ Também no capítulo sobre a adaptação da literatura ao ecrã teremos oportunidade de referir este aspecto, que, se por um lado confirma a maior iconicidade estética da imagem cinematográfica em relação à literária, por outro é (ou pode ser) paradoxalmente causador, também, de um certo sentimento de «redução» ou «aglutinação» em relação à imagem conceptual, que se vê «forçada» a um maior grau de definição, a uma necessária e efetivada «selecção».

O que temos vindo a sublinhar, portanto, é o risco de reduzir a distinção entre literatura e cinema à oposição entre o signo arbitrário da literatura e o signo icónico do cinema (i.e., entre palavra e imagem – como se a primeira nada tivesse de icónico e a segunda fosse o espelho de uma analogia perfeita), comparação que tem frequentemente levado a ambiguidade e a erros de análise, por simplificar demasiadamente o grau de complexidade ontológico de cada um dos casos, além de esquecer que a palavra não está ausente do filme.

3. A questão do tempo

Importa, porém, referir ainda um outro aspeto de não menor importância e que permite aprofundar a compreensão da natureza da imagem cinematográfica. A imagem ótica de que é constituído o cinema não pode ser retirada do seu contexto, que é o do movimento e, consequentemente, o da temporalidade, razão pela qual ao falar de cinema se torna essencial falar de «imagem temporalizada» – num sentido exemplarmente descrito por Deleuze na sua famosa obra dupla, *L'Image-Temps* e *L'Image-Mouvement*.

Boa parte da importância da teoria deleuziana reside na conceção de cinema que dela decorre – para este filósofo, a imagem cinematográfica não tem correspondência possível no enunciado verbal, porque este não possui a característica do movimento. O cinema não pode, portanto, definir-se como língua nem como linguagem, uma vez que é constituído por uma matéria inteligível, mas não linguisticamente formada, que é condição ou correlato (formado pelos movimentos, pelo pensamento expresso nas imagens pré-linguísticas, pelos pontos de vista) a partir do qual a linguagem constrói os seus próprios objetos (as suas unidades e as suas operações significativas) (Deleuze, 1985: 342). Para Deleuze o cinema

⁹ Diz Ricoeur (1987: 52): «Enquanto na visão ordinária as qualidades tendem a neutralizar-se umas às outras, a esbater as suas arestas e a apagar os seus contrastes, a pintura, pelo menos desde a invenção da pintura a óleo pelos artistas holandeses, realça os contrastes, restitui às cores a sua ressonância e deixa aparecer a luminosidade, dentro da qual as coisas brilham».

não é língua nem linguagem – a menos que a própria realidade possa ser concebida desse modo. Ou antes, como diria Pasolini, se se considerar que o cinema é a língua da realidade.

Concordamos que o cinema não é uma língua no sentido em que a sua natureza não se estrutura linguisticamente, mas tal constatação não coincide nem pode coincidir com uma negação da sua capacidade narrativa. Aliás, o próprio Deleuze esclarece que a narração não é um dado das imagens nem um efeito da estrutura que as fundamenta, mas sim uma *consequência*.

Ao reproduzir uma propriedade essencial da natureza, a imagem em movimento «atinge» o espectador com uma capacidade persuasiva e uma sugestão de realidade («impressão de realidade», nas palavras de Christian Metz) muito maior do que a imagem fixa. Bazin defendia, por esta razão, o realismo da imagem cinematográfica, cuja principal qualidade consistia, por isso mesmo, em revelar a essência do real, na medida em que esse movimento integrasse e respeitasse o tempo real das coisas, a duração dos acontecimentos. André Bazin chegou mesmo a afirmar que o cinema é o contrário da pintura, mas que entre romance e filme não existe essa contradição, já que são ambas artes da narrativa, do tempo, e têm, portanto, como principal tarefa a sugestão de um mundo real ou, como diria Flannery O'Connor, «um mundo em acção» (O'Connor, 1997: 79).

4. O Problema da certeza

Gostava de introduzir aqui um parêntesis para suscitar um outro ponto de reflexão, talvez um pouco lateral, mas que tem alguma relação com o atrás exposto. A saturação de imagens em que vivemos atualmente – potenciada pelo fenómeno da Internet e pelo uso quotidiano dos telemóveis, *iPhones*, *iPads*, etc. – facilitou uma atitude muito contemporânea, e que podemos detetar no velho conflito entre ciências e humanidades, ou, melhor dizendo, na atual posição de desvantagem das humanidades face às ciências empíricas. A impressão de realidade que a imagem visual em geral e a imagem em movimento em particular causam assenta bem dentro de uma cultura ainda muito marcada pela herança iluminista e portanto com a tendência para hipervalorizar os dados considerados objectivos e «seguros», em oposição aos dados considerados subjetivos e voláteis, inseguros.

A noção implicada na hipervalorização de uma certa forma de conhecimento (seja o científico *stricto sensu*, seja o das imagens que nos rodeiam e das redes sociais – que funcionam como uma – aparente – forma de validação do conhecimento) é a de que tal objetividade dispensaria a interferência «perniciosa» do elemento subjetivo, instável e «perigoso», ou melhor, dispensaria a própria tomada de decisão, o uso pessoal da liberdade. Assim, é assumida como posição pessoal a absorção acrítica dos «factos» apresentados «objetivamente»

na sociedade das imagens e dos *media*, estabelecendo-se aquela grave confusão de que falou Derrida: «Já não há factos, apenas opiniões». Ora, nem sequer a ciência pode prescindir de uma interpretação pessoal, «a visão científica está sempre sujeita a uma determinada moldura teórica».¹⁰

O problema de fundo tem que ver com a confusão entre a alternativa objetividade *versus* subjetividade e a alternativa certeza (absoluta) *versus* opinião (relativa). Existe, de facto, uma noção muito difundida de que posso ter a certeza sobre uma descoberta da ciência, mas só posso ter uma opinião no caso de todos os outros tipos de conhecimento. Mas, no fundo, a alternativa que se esconde nesta dualidade é entre a possibilidade ou a impossibilidade de conhecimento real. O cientismo tem sido, como sabemos, a tentativa de trazer para fora do domínio das ciências exatas as certezas que supostamente só pertencem à ciência. Obviamente, esta alternativa é falaciosa, nos dois sentidos: não apenas a certeza científica é falível e mutável, como é possível obter certezas muito razoáveis noutros campos do conhecimento, nomeadamente nas humanidades. A razão humana é bem mais ágil do que o positivismo e o cientismo pretendem, pois não necessita, forçosamente, da experiência

empírica, da prova matemática ou mesmo do silogismo filosófico para obter certezas. Este facto é facilmente verificável (embora não demonstrável por nenhum desses três processos) no caso do comportamento humano (posso ter uma certeza muito sólida sobre o facto de a minha mãe me amar, sem aplicar nenhum daqueles critérios). É importante reconhecer um traço característico da nossa época: uma redução do valor da razão. Vivemos um tempo dominado pelo sentimentalismo e pela desinformação, que nos tornam sujeitos muito facilmente manipuláveis – e bem sabemos como a Internet e as redes sociais podem exponenciar este problema. Além disso, o sujeito moderno tem tendência a ignorar onexo entre a realidade e a própria vida, o que o leva a interessar-se sobretudo pelo acessório, tornando-se presa fácil dos interesses comerciais, políticos e ideológicos, que fazem «querer» e «acreditar» em determinadas coisas como se resultassem de escolhas conscientes, profundas e certas. Naturalmente, há nesta problemática, de contornos dramaticamente pós-modernos, uma clara redução do valor da «verdade» – conceito difusamente empobrecido e visto como dogma ou como sintoma de intolerância sempre que não seja justificado pela certeza científica, ou encarado como inútil e indesejável, como impossibilidade cognitiva (se não

¹⁰ Este ponto foi argumentado de forma particularmente clara na conferência apresentada pelo historiador da Ciência Henrique Leitão, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em maio de 2010, com o título «Porque é que o “English Galileo” não viu o que Galileu viu?».

pudermos ter razoáveis certezas ou suficiente confiança, não entramos em contacto com o real). Por isso, no campo da literatura e das artes julga-se poder defender qualquer posição, já que parece estar-se no território da pura opinião, sem necessidade de validação da verdade — o que é falso —, enquanto no campo da ciência e da técnica nenhuma discussão é permitida, uma vez que o âmbito é o da certeza radical e indiscutível. O resultado, bem o sabemos, é o da difusão de um relativismo geral, cuja face é dupla: a fraqueza da certeza «moral» (no sentido etimológico, de comportamento e de ação) e o totalitarismo cientista (aplicado também a dimensões não científicas, que se tornam território de pensamento dominante e indiscutível).

Porém, a certeza «moral», que é aquela realmente necessária à vida, só pode resultar de uma aprendizagem crítica, para que possamos entender-nos uns aos outros e à própria existência (sem razoáveis certezas nesse âmbito não existe confiança vital nem é possível o verdadeiro contacto com o real). A «sociedade da imagem» não pode prescindir do pensamento crítico: ele é que verdadeiramente a defende tanto do cinismo quanto do relativismo radical e cego. O realizador alemão Harun Farocki (editor da revista *Filmkritik*) faz uma constante reflexão crítica sobre as imagens:

Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images.¹¹

Na verdade, se o conhecimento não incrementa o «eu», é irrelevante. Ultimamente, tal incremento implica, naturalmente, a pergunta sobre o significado, sobre o nexo entre si e o mundo.

No confronto entre ciências e humanidades, há quem, como Dilthey, estabeleça a alternativa entre o conceito de «explicação» e o de «compreensão» (incluindo este a noção de sentido ou significado). Seja como for, é importante ressaltar que a racionalidade não é o uso frio da razão, mas sim o modo como vivemos no real. Da mesma forma, é fundamental compreender que — como diz o (demasiadamente famoso...) historiador israelita Yuval Noah Harari, em *21 lições para o século XXI* —, a consciência é mais do que a inteligência, pois ela não se limita a resolver problemas, como por exemplo o dos *robots* e da inteligência artificial, mas tem que ver com a experiência humana: com o medo, a alegria, o amor, a raiva, etc. — ou seja, com a realidade que nos «toca», e portanto é fundamental não perder o elo de relação entre a racionalidade e a afetividade.

¹¹ Estas palavras foram publicadas no catálogo da retrospectiva da sua obra, organizada em 2001 no Cineclube de Münster, na Alemanha.

Neste sentido, é muito interessante verificar que tanto a imagem imaginária sugerida pela literatura narrativa quanto a imagem perceptual oferecida pelo cinema podem dar um contributo muito significativo, sobretudo se atendermos ao valor ontológico da narrativa.

5. Matéria e conteúdo da expressão narrativa — uma unidade significativa com uma vocação concreta

A diferença óbvia entre a matéria de expressão da narrativa literária (palavra) e a da narrativa fílmica (imagem audio-visual temporalizada) tem levado, aos poucos, à instalação de uma noção tácita e geralmente aceite, que é a da oposição entre o que se considera a dimensão abstrata da literatura (que se baseia no valor convencional, arbitrário e simbólico da palavra) e a dimensão concreta do cinema (devido à forte iconicidade e ao poder analógico da imagem fotográfica). Parece-nos que nos devemos deter neste ponto, porque o consideramos muito pertinente e porque não concordamos com a formulação da questão nestes termos.

No prefácio à edição portuguesa de *A obra de arte literária* de Ingarden, Maria Manuela Saraiva recorda a formulação clássica: *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (em Ingarden, 1979: XXXVII). Ora, a narrativa lite-

rária procura, precisamente, a representação, evidentemente modificada, dessa experiência sensível. Na nossa opinião, toda a obra de arte narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, caracteriza-se por se orientar para o «concreto», já que constitui precisamente a representação de uma experiência, isto é, tem como ponto de partida — e, de algum modo, também como ponto de chegada — os sentidos humanos, que são o primeiro e essencial instrumento de conhecimento. Narrar acontecimentos implica reproduzir o seu ambiente natural, que são os lugares, os tempos, as cores, os sons, as formas, através dos quais se transmitem significados, sentimentos e emoções.¹²

É num sentido idêntico que uma autora como Flannery O'Connor afirma, de modo inteligentemente sintético, que a narrativa ficcional é uma «arte encarnatória» (O'Connor, 1997: 68). Para O'Connor, o mínimo denominador comum da narrativa — e note-se que ela se refere sobretudo ao romance e ao conto — é exatamente o facto de ser «concreta», embora seja este o aspeto tantas vezes incompreendido pelos escritores principiantes ou pelos maus escritores:

Eles estão conscientes de problemas, não de pessoas, estão conscientes de questões e temas, não da textura da existência, de casos

¹² Lembremos a definição hegeliana acerca da «totalidade dos objetos» comunicados pela narrativa, cuja representação consiste em «uma esfera da vida real, com os aspectos, as direcções, os acontecimentos, os deveres, etc., que ela comporta» (Hegel *apud* Aguiar e Silva, 1990: 202).

e de tudo o que tem um impacto sociológico, em vez de o estarem acerca de todos aqueles pormenores concretos da vida que tornam presente o mistério da nossa posição na terra. (O'Connor, 1997: 68)

6. Da imaginação ao imaginário

Vale a pena citar uma frase de Roman Ingarden, na qual o filósofo polaco, referindo-se à leitura literária, afirma que o papel da imaginação, não sendo sensorial em sentido estrito, nasce daí (dos sentidos) e, embora modificando a objetividade apresentada, funciona por referência a ela:

Os aspectos impostos ao leitor durante a leitura nunca podem ser actualizados como dados autenticamente na percepção mas apenas na modificação da fantasia, embora na própria obra em geral sejam determinados como percepçionáveis. São, porém, sugeridos ao leitor apenas por meios artificiais e não pertencem às objectividades verdadeiramente reais mas apenas às objectividades puramente intencionais e quase-reais segundo o seu conteúdo. Os aspectos actualizados ao nível da fantasia têm como infra-estrutura apenas um material quase-sensorial que apesar da sua actualidade por essência se distingue dos autênticos dados sensoriais. (Ingarden, 1979: 294-295)

É importante notar que na obra em si os «aspectos» são «determinados como dados na percepção», e são as «condições particulares da leitura» que levam a inevitáveis modificações.

Interessa-nos lembrar estes conceitos na medida em que implícita ou explicitamente apontam para a dimensão literária de *sugestão* do universo exterior e concreto (o que não nega nem subestima o contributo do universo interior e psíquico do escritor e do leitor, sem os quais, aliás, não faria sentido expor o acima dito). O cineasta João Mário Grilo, num colóquio que teve lugar na Universidade Nova de Lisboa,¹³ frisava que a literatura designa os objetos através das ideias, enquanto o cinema designa as ideias através dos objetos. Esta distinção, que tem o valor de sublinhar a presença inevitável e concreta desses «objectos» (nomeados ou representados), deve ser entendida na medida em que se compreenda que não são apenas ideias em sentido estrito ou filosófico aquilo que é directa ou indirectamente designado através da literatura (narrativa) ou do cinema, mas antes essências ou, se se quiser dizer de outra forma, conteúdos, significados, materializados na forma artística. O modo de os exprimir, quer seja na narrativa literária quer seja na narrativa fílmica, é através dos objetos concretos referidos e

¹³ Tratou-se de um curso livre intitulado «Diálogos da Literatura com outras artes e saberes», organizado por Teresa Rita Lopes, Ana Paula Guimarães e Inês de Ornellas e Castro, que decorreu na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL de 10 de Janeiro a 23 de maio de 1995, com uma periodicidade semanal. A sessão referida acima, «Texto e Imagem III», teve lugar no dia 7 de fevereiro e nela tomaram parte, além de João Mário Grilo, Fernando Cabral Martins, João Botelho e José Álvaro Morais.

sugeridos por uma (através de imagens conceptuais) e mostrados (através de imagens perceptuais) pela outra.

Em ambos os casos o trabalho da leitura, ou seja, da interpretação, é absolutamente indispensável, e dele faz parte a componente da imaginação, ou seja, a produção pessoal de imagens que estabeleçam algum tipo de relação pertinente com os objetos vistos ou sugeridos, assim reconstruindo o mundo encontrado através do estabelecimento do seu significado.

Para André Bazin a imagem não conta pelo que acrescenta à realidade, mas sim pelo que dela revela (Bazin, 1992: 76). A sua posição como teórico do cinema é, como se sabe, de natureza ontológica e de fundamento realista. O que lhe interessa é a relação do cinema com o real, isto é, a particular possibilidade que o cinema tem de revelar o sentido da realidade, o significado concreto e essencial – que nada tem que ver com a mera captação da aparência, com a ilusão das formas, a que Bazin chama o «pseudo-realismo». O homem tem naturalmente um imenso desejo de defesa contra o tempo e a morte, que se revela numa autêntica obsessão pelo real, pela reprodução e fixação das coisas enquanto processo de «salvação» do ser pela aparência, manifestados ao longo do tempo, primeiramente na pintura e depois na fotografia. O cinema, participando da capacidade

fotográfica de «transferência da realidade da coisa para a sua reprodução» (cf. Bazin, 1958: 43, *apud* Monteiro, 1996: 69) e acrescentando-lhe a dimensão temporal, que reproduz uma propriedade essencial da natureza – o movimento –, torna-se a expressão realista por excelência.¹⁴ Se a fotografia já teve o enorme mérito de permitir «que a pintura ocidental se desembaraçasse definitivamente da obsessão do real e reencontrasse a sua autonomia estética», o cinema é «o resultado final no tempo da objectividade fotográfica» (Bazin, 1992: 21 e 19).

Alguns escritores, como Joseph Conrad (com a sua famosa frase «A minha tarefa é fazer-vos ver») e Henry James, entre outros, particularmente do período modernista, defenderam a ambição da literatura em produzir imagens, em fazer «ver» – facto que justifica a enorme quantidade de romances transpostos para o cinema: a leitura literária «pede» uma concretização, sugere, através da imaginação, uma corporização, promete alguma coisa à qual a imagem audio-visual procura responder. Para Herbert Read a qualidade «visual» é o objetivo último tanto da literatura como do cinema: «...transmitir imagens. Fazer com que a mente veja».

Por outro lado, a literatura não apenas nasce da observação (Flannery O'Connor fala mesmo

¹⁴ Bazin (1992: 20) apelida, por isso, o cinema, de «múmia da aparência».

de contemplação¹⁵) como pede do leitor um idêntico trabalho no aprofundamento do olhar. O ponto de vista do autor solicita o leitor a tomar, também ele, uma posição, partilhando ou recusando a que lhe é proposta. No fundo, ler um romance é aceitar fazer uma experiência, porque é ver acontecer alguma coisa, tanto fora como dentro de si. Por isso pode considerar-se que o «acontecimento» é a categoria decisiva da narrativa, o seu motor e o cerne da sua natureza mais profunda.

Se a conceção da narrativa literária como olhar sobre o mundo – um mundo em ação, em permanente mudança, dentro do espaço e do tempo – nem sempre é sublinhada com a necessária clareza e intensidade, a posição que considera a natureza do cinema como visão desse mundo não causa qualquer perplexidade e é, pelo contrário, repetidas vezes encarada como a própria definição do objeto cinematográfico. Porém, quer num caso, quer no outro, o que é essencial é não esquecer que a visão desse mundo não é mera percepção «física» (mesmo no caso do cinema), mas antes lugar de acontecimentos simultaneamente visíveis e invisíveis, físicos e espirituais, «revelação das qualidades metafísicas predeterminadas na própria obra», como diria Ingarden (1979: 373).

O imaginário pode ser definido precisamente como a representação do mundo por recurso a um determinado conjunto de imagens que lhe atribuem sentido; é, pois, uma construção e interpretação do real. Constituído por imagens, narrativas, símbolos, o imaginário confere identidade a um grupo de pessoas, a uma comunidade, a um país, a um Estado-nação, na medida em que as congrega sob esse conjunto de significados e valores comuns.

7. Imaginação e ficção científica

Quando se pensa na relação criativa que a literatura e o cinema manifestam, verifica-se que um território comum e particularmente dependente da imaginação e do imaginário é a ficção científica. Dentro deste vasto universo, o campo talvez mais intrigante e desafiante é o que incide na análise especulativa da mente humana, particularmente no que diz respeito ao estudo da memória e dos sonhos, que tem constituído terreno de profunda investigação, tanto na área da psicologia e da neurociência quanto no âmbito da filosofia. Tal interesse liga-se, naturalmente, ao carácter profundamente complexo e até misterioso desses processos, por um lado, e, por outro, à pertinência que eles têm na determinação da identidade pessoal e, portanto, nas implicações de natureza subjetiva e nas suas consequências éticas.

¹⁵ A sua frase é: «O dever do escritor é contemplar a experiência, não dissolver-se nela» (O'Connor, 1998: 352).

Por isso mesmo a ficção científica, marcada que é por uma forte atração pelos territórios mais inexplorados ou misteriosos da ciência e da natureza humana, tem mostrado interesse na abordagem dessas complexas temáticas. Na verdade, sonhos e memória são, de todos os «lugares» fantásticos, aqueles que se apresentam mais longínquos, recônditos e difíceis de explorar, constituindo o acesso a eles a viagem mais aventureira e arriscada (mas também, por isso mesmo, a mais desejada), na qual se coloca em causa a própria natureza e inviolabilidade da pessoa, a questão da definição e da identidade do humano, a fronteira entre sonho e desejo de felicidade (nomeadamente através da vitória sobre o tempo), a possibilidade da eternidade e de Deus, a pergunta sobre o conhecimento e a verdade.

O território da ficção científica é um universo de proporções imensas. É difícil quantificar a enorme diversidade de livros e de filmes escritos, realizados e classificados sob esta designação. Se para alguns a denominação «ficção científica» remete para mundos demasiadamente imaginosos, repletos de absurdo irrealismo ou fantasia vagamente infantil, para muitos o termo evoca um género literário ou fílmico razoavelmente bem definido, com grande poder de atração, no qual estão incluídas muitas obras francamente admiradas, por vezes mesmo cultivadas com autêntica devoção.

A terminologia («ficção científica») é interessante, porquanto assume uma espécie de

tácita contradição nos termos: trata-se de «ficção», isto é, está-se no território da cultura enquanto construção imaginosa, inventiva, fruto da criatividade e subjetividade humanas, mas, por outro lado, trata-se de uma ficção «científica», isto é, que tem a pretensão de lidar com o território da ciência enquanto construção objetiva, demonstrável empírica ou matematicamente – aqui se trava, pois, uma pertinente batalha entre os conceitos já aludidos, ou seja, certeza e incerteza, objetividade e subjetividade, racionalidade e emoção. Torna-se razoável admitir a hipótese de que não exista ficção «pura», nem sequer pura ciência, já que a primeira precisa da realidade concreta tanto quanto a segunda necessita da imaginação. Roman Ingarden (1979: 374-375) alerta para o «risco» de uma ficção sem ancoragem no real, o que significaria a morte da própria obra:

Quando nós [...] somos [...] obrigados a pensar que nos acontecimentos e nos objectos representados se trata de formações puramente fictícias que não comportam em si nenhum indício do aspecto de realidade então a obra permanece para nós algo de irrelevante, morto, dispensável, a sua polifonia valiosamente qualitativa não tem possibilidade de se desenvolver [...].

Como afirma uma das maiores escritoras e estudiosas de ficção científica, Ursula Le Guin (1992: 36), a imaginação é «o jogo livre da mente, tanto intelectual quanto sensorial», e

o resultado desse jogo livre no caso de uma mente adulta tanto pode ser *Guerra e paz* como a teoria da relatividade. Outra famosa escritora deste gênero, Margaret Atwood (e é curioso notar o elevado número de mulheres presentes no território da ficção científica, o que, segundo Le Guin, tem que ver com um particular uso muito livre da imaginação, capacidade tendencialmente feminina), faz a seguinte distinção: a ficção científica literária é a literatura que «descende da Guerra dos Mundos, de H.G. Wells», ou seja, «coisas que não poderiam acontecer», enquanto «plots that descend from Jules Verne's books about submarines and balloon travel and such is "speculative fiction": things that really could happen but just hadn't completed when the authors wrote the books» (Atwood, 2012: 6). Curiosamente, Atwood observa que, numa discussão pública com Ursula Le Guin, ela verificou que «what Le Guin means by "science fiction" is speculative fiction about things that really could happen, whereas things that really could not happen she classifies under fantasy».

Mas Ursula Le Guin, embora faça a distinção entre estes dois subgêneros, não pretende subavaliar a importância da fantasia, a qual, nas suas palavras «like any other art responsibly created, can present both truth and the joy of the imagination» (Le Guin, 1992: 18). E num dos seus importantes ensaios sobre fantasia e ficção científica, intitulado «Why are Americans afraid of dragons?», incluído

na obra *The Language of the Night* (Le Guin, 1992: 40), ela explica:

Fantasy is true, of course. It isn't factual, but it is true. Children know that. Adults know it too, and that is precisely why many of them are afraid of fantasy. They know that its truth challenges, even threatens, all that is false, all that is phony, unnecessary, and trivial in the life they have let themselves be forced into living. They are afraid of dragons, because they are afraid of freedom.

Para esta autora, só uma mentalidade excessivamente tecnológica, comercial e funcional, de raízes puritanas — ou seja, que condena o prazer que não dá lucro —, é que explica que ficção científica possa ser vista com maus olhos. Ao explicar como descobriu a sua vocação de escritora deste gênero, através da leitura extasiada do livro *A dreamer's tales*, de Dunsany, reflete sobre a relação que existe entre o espírito científico e o gosto pela fantasia; noutro âmbito afirma não gostar de planear, por não ser engenheira, mas sim de descobrir, por ser exploradora, fazendo, assim, uma aproximação ao universo da ciência e afastando-se dos territórios mais tecnológicos. O mesmo paralelo acontece na seguinte passagem:

The book belonged to my father, a scientist, and was a favorite of his; in fact he had a large appetite for fantasy. I have wondered if there isn't some real connection between a certain kind of scientific-mindedness (the explorative, synthesizing kind) and fantasy-mindedness.

Perhaps «science-fiction» really isn't such a bad name for our genre after all. Those who dislike fantasy are very often equally bored or repelled by science. They don't like either hobbits or quasars. (Le Guin, 1992: 21)

E conclui este ensaio com a seguinte ideia, muito inteligente e provocadora:

It is by such statements as «Once upon a time there was a dragon» or «In a hole in the ground there lived a hobbit» – it is by such beautiful non-facts that we fantastic human beings may arrive, in our peculiar fashion, at the truth. (Le Guin, 1992: 40)

Ou seja, a capacidade de imaginar é essencial para a descoberta do real (tanto pela via dos factos reais quanto pela via dos factos imaginados).

Vários filmes de ficção científica têm arriscado tratar precisamente as complexas questões do tempo, da memória e dos sonhos. Um dos mais famosos é *Solaris*, de Andrei Tarkovsky (1972), que teve uma versão 30 anos depois, em 2002, realizada por James Cameron. O cineasta russo fez uma complexa alegoria acerca do desejo de conhecimento e da dificuldade de relação do ser humano com o cosmos. Durante a estadia numa nave espacial, com a finalidade de

estudar um planeta desconhecido chamado Solaris, que se assemelha a um gigantesco oceano cheio de uma espécie de energia «viva», um conjunto de cientistas começa a experimentar acontecimentos muito misteriosos e perturbadores. Na verdade, a bordo da nave começam a aparecer pessoas – ou imagens de pessoas – relacionadas com a vida de cada um deles, tal como se ali estivessem em carne e osso, vindo cada um a aperceber-se de que elas consistem na materialização das suas memórias pessoais. Como é dito por uma das personagens num dos diálogos, «Tudo indica que o oceano sondou os nossos cérebros, tirando deles alguma coisa semelhante a pequenas ilhas de memória». A noção agostiniana de «vestígio»¹⁶ é, neste caso, potenciada ao máximo, já que esses vestígios adquirem materialidade, fisicidade, obrigando cada um a lidar com eles. Como afirma um dos cientistas no momento da chegada de um novo colega de trabalho à nave, «isto não é demência, acho que é um problema de consciência». O dilema com que os cientistas terão de lidar é, sobretudo, pessoal: é a luta de cada um deles com o seu próprio mundo interior, bem como o drama da relação que estabelecem com os outros e com o universo a partir da sua consciência pessoal.

¹⁶ Santo Agostinho, nas suas *Confissões* (1990: 308), dizia que «ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles factos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígios». Ao discorrer sobre esta definição, Paul Ricoeur (1983:44) sintetiza: recordar é «ter uma imagem do passado».

Quase sempre alegoria da vida, como sublinhava Ursula le Guin, a ficção científica ensaia caminhos de reflexão sobre o ser humano, os seus desejos e receios, as fronteiras de conhecimento que o atraem e provocam a explorar outros mundos. Nesta sua busca muito mais séria do que a etiqueta de «entretenimento» pode levar a crer, este género da literatura e do cinema torna-se também lugar de reflexão ética, neste caso sobre a necessidade radical de manter a absoluta inviolabilidade da mente humana, território sagrado da consciência individual e da identidade pessoal, bem como manifestação da dimensão mais profunda do humano. Como dizia Tarkovsky, «todos os mistérios do cosmos não têm comparação com a profundidade da alma humana», pelo que poderíamos acrescentar que são também infinitas as possibilidades de um género ficcional que assenta na construção de imagens sem correspondência direta com o real, embora decorrentes deste, e cuja meta é sempre, de algum modo, a tentativa de desvendar enigmas para alcançar a «verdade». Como afirmava também Doris Lessing, as histórias de ficção científica são frequentemente «profecias verdadeiras» — o que não admira, porque, como lembrava mesma autora, «a ficção científica — literária ou fílmica — é uma forma de oferecer novos horizontes à mente humana em expansão».

Num tempo dominado pelas imagens e pela sua força persuasiva — potenciada pela proliferação de usos facilitados pelos meios técnicos e comunicacionais que a Internet e a *web*

ampliam de forma exponencial, enveredando por territórios nunca antes explorados —, não pode deixar-se de lembrar a questão que é colocada no filme de Christopher Nolan *Inception* (2010): será que viremos a necessitar de usar um pião cuja rotação não infinita nos assegure que estamos no terreno da realidade e não no da mera imagem ou da pura imaginação? Será que a relação entre a imagem «virtual» e a realidade é, de algum modo, substancialmente diferente? Que implicações podem resultar, em termos gnoseológicos, dessa eventual diferença — e como manter a nossa liberdade crítica num mundo onde esta «nova» imagem parece tornar-se onnipresente e onnipotente? O presente ensaio pretendeu oferecer algumas pistas de reflexão que possam ser subsidiárias para levar por diante uma análise que se pretende esclarecedora e pertinente no âmbito em que aqui nos movemos.

Bibliografia

- Atwood, M. (2012). *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. (2.^a ed.). Virago Press. London;
- Barthes, R. (1989). *A câmara clara*. Edições 70. Lisboa;
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Livros Horizonte. Lisboa;
- Deleuze, G. (1985). *L'image – Temps*. Paris. Les Éditions de Minuit;
- Guardini, R. (1954). *L'opera d'arte*. Milano. Edizioni Corsia dei Servi;
- Ingarden, R. (1979). *A obra de arte literária*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa;

Le Guin, U.K. (1989). *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*. Women's Press. London;

McFarlane, B. (1996). *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press. Oxford;

Mitchell, W.J.T. (1987). *Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press. Chicago/London;

Mondzain, M.-J. (2013). *Homo Spectator*. Bayard. Montrouge;

Monteiro, P.F. (1995). *Autos da alma: Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Universidade Nova de Lisboa,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa. 1122 pp.;

Naremore, J. (ed.) (2000). *Film Adaptation*. The Athlone Press. London;

O'Connor, F. (1997). *Mystery and Manners. Occasional Prose*. (Sel. e ed. de Sally e Robert Fitzgerald). The Noonday Press. New York;

Ricoeur, P. (1987). *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Edições 70. Lisboa;

Santo Agostinho (1990). *Confissões*. (12.^a ed.). (Trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina). Livraria Apostolado da Imprensa. Braga.

Literatura na rede ou literatura como rede?
Simbiose e mediação na ciberliteratura portuguesa
Literature on the network or literature as a network?
Symbiosis and mediation in Portuguese cyberliterature

RUI TORRES¹

BRUNO MINISTRO²

Resumo: Pretende-se com este artigo identificar e descrever duas formas distintas de utilização da rede no que concerne à literatura: como meio de difusão, considerado uso fraco, viabilizando arquivos, bases de dados e outros sistemas de publicação eletrónica, isto é, literatura na rede; e como meio de produção, considerado uso forte, motivando géneros emergentes, simbioses humano-máquina e mecanismos de produção ciberliterária, isto é, literatura como rede. Partindo da apresentação de exemplos do uso forte vinculados à produção portuguesa, espera-se clarificar como a tensão entre livro e ecrã, papel e luz, fixidez e variabilidade surge nesses dois diferentes modos de uso de uma forma radicalmente diferente: a rede como objeto de uso na literatura que se adapta à rede, a rede como uso de objeto na literatura que adota a rede.

Palavras-Chaves: Ciberliteratura; literatura; internet; rede.

Abstract: The aim of this article is to identify and describe two distinct ways of using the network with regard to literature: as a means of dissemination, considered weak use, enabling archives, databases and other electronic publishing systems, that is, literature on the network; and as a means of production, considered a strong use, motivating emerging genres, human-machine symbiosis and mechanisms of cyberliterary production, that is, literature as a network. Starting from the presentation of examples of strong use linked to Portuguese production, we hope to clarify how the tension between book and screen, paper and light, fixity and variability arises in these two different modes of use in a radically different way: the network as an object of use in the literature that adapts to it; the network as an object use in the literature that adopts it.

Keywords: Cyberliterature; literature; internet; network.

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa, Porto; ICNOVA – Instituto de Comunicação da NOVA (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3337-0863>.

² Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras, Universidade do Porto (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7147-3468>.

1. Literatura na rede vs. Literatura como rede: considerações prévias

A utilização do computador como ferramenta de criação literária, colocando-o em simbiose e diálogo não trivial com autores e leitores humanos, tem uma história que é anterior ao aparecimento da *World Wide Web*.

Pedro Barbosa terá sido um dos primeiros a identificar e teorizar as possibilidades expressivas do novo meio para fins literários, nos dois volumes de *A Literatura cibernética* (1977 e 1980), nos quais inclui um roteiro de experiências criativas que desenvolveu na Universidade do Porto. Embora estes e um terceiro livro (*Máquinas pensantes*, 1988) só venham a ser publicados nas datas indicadas, os experimentos que eles documentam reportam a 1976, altura em que os conteúdos dos livros estariam mais ou menos elaborados. Em suma, estes três livros, além de reproduzirem os textos que resultaram da geração automática e documentarem os próprios programas informáticos, contêm ainda um robusto conjunto de textos que contextualizam, explanam e teorizam os procedimentos e âmbito da investigação criativa do autor. A síntese e atualização apareceria mais tarde num outro livro, *A ciberliteratura: Criação literária e computador* (1996), entre outras publicações dispersas posteriores de Pedro Barbosa.

Segundo nos diz Barbosa num desses artigos, o computador não é uma mera calculadora, antes «funciona seja como um «amplificador

de complexidade» seja como um «actualizador das capacidades textuais»: quer dizer sempre como uma prótese mental prolongando o autor de uma forma simbiótica» (Barbosa, 2006: 13). Já depois de realizar os seus primeiros experimentos, Barbosa afirmava que era necessário deixar de «pretender ENSINAR O COMPUTADOR A ESCREVER SOZINHO» para, em vez disso, «sermos nós a APRENDER A ESCREVER COM ELE» (Barbosa, 1988: 11).

As novas formas textuais que se originam pela interação criativa entre o autor/produtor/programador e a máquina foram designadas por Pedro Barbosa como literatura cibernética (1977), ciberliteratura (1996), e, mais recentemente, literatura quântica (2006). Os textos programados em computador obedecem a «estruturas generativas dinâmicas, automáticas, variacionais, reticulares ou interactivas» (Barbosa, 2006: 16), o que as aproxima, segundo Barbosa, às propriedades indeterminadas dos objetos quânticos.

A computação moderna e a sua distribuição em rede remedeiam e simulam o modelo do livro (Bolter, 1991; Stallybrass, 2002). No entanto, também expandem as possibilidades que esse mesmo formato livro impõe ao texto, sobretudo no que diz respeito à variabilidade e potencial infinitude dos textos *a gerar*. Nesse sentido, a ciberliteratura amplia as rotinas da imprensa e da circulação material dos suportes.

Com o aparecimento da *World Wide Web* (inventada por Tim Berners Lee em 1989, mas apenas generalizada c. 1993), a experimentação ciberliterária voltou-se para a hipertextualidade e para a multimodalidade. Dada a extensão e alcance global desta rede, alcançam-se novos públicos e ensaiam-se novas práticas de publicação eletrónica colaborativa. Além disso, interessa notar que a própria rede se constitui como *corpus* textual disponível para ser reprogramado e incorporado dinamicamente nas obras produzidas para tal efeito. Aquilo que na ciberliteratura anterior ao aparecimento da rede WWW era necessariamente introduzido como variável mais ou menos fixa no programa das possibilidades é agora um vasto conjunto de outros textos em rede, disponíveis para serem integrados, apropriados e recombinaados.

A esta utilização do computador (dos anos 1960 aos 1980) e da rede (depois dos 1990) como parceiro dialogante na programação de textos chamaremos de uso forte da máquina (computador *stand-alone* ou em rede), já que nela os procedimentos usados implicam o meio de uma forma ativa, experimental e autorreflexiva. Essa autoreflexividade medial promove uma tensão criativa entre diferentes tipos de média e plataformas, entre formas semióticas distintas, entre programação de computador e escrita, como explicou Serge Bouchardon (2017: 6).

Este uso forte contrapõe-se a um uso fraco, o qual assenta em operações de digitalização, estruturação e publicação encontradas em terminais informáticos para leitura eletrónica em bibliotecas e, mais recentemente, nas imensas bases de dados em formação desde o aparecimento da rede. Este uso fraco pressupõe a utilização da máquina como mero instrumento de reprodução e disseminação de um determinado *corpus* literário, existente ou novo, isto é, trata-se de um «uso meramente instrumental».

Dito de uma outra forma: o computador (em rede ou sem rede) suscita diferentes modos de utilização. Interessa por isso esclarecer que não pretendemos com *fraco* e *forte* assinalar qualquer diferença qualitativa, como *mau* e *bom*. Ambos os usos têm um potencial próprio: ampliam o conhecimento humano e o que entendemos por literatura e literário. No entanto, como esperamos demonstrar, aquilo que o uso fraco engendra poderia igualmente ser feito (e é-o muitas vezes) com um uso forte, mas a maioria das novidades inventivas e expressivas produzidas pelo uso forte não poderiam ser (ou não são) possíveis no uso fraco.

Tratando-se de um género novo, poderia pensar-se que ele rompe radicalmente com as qualidades literárias mapeadas ao longo dos séculos pelo edifício canónico da literatura dentro do sistema das artes, mas tal afirmação não nos parece correta. Além das formas tradicionais da gramática, da retórica e da poé-

tica, novas figuras surgem quando a interação algorítmica entra em jogo, motivando linguagens emergentes que complementam, e não substituem, as tradicionais.

É certo que a filiação da ciberliteratura se encontra mais no barroco dos séculos XVII e XVIII e no concretismo dos anos 1950 do que no classicismo da antiguidade greco-romana e no surrealismo do início do século XX, mais na performatividade do trovadorismo medieval do que na sua posterior recolha e sistematização nos cancioneiros, mais nas experiências da «Ouvroir de Littérature Potentielle» dos anos 1960 do que no neorrealismo de meados do século XX. No entanto, isto deve-se sobretudo às formas adotadas pelos primeiros e menos conteúdo veiculado pelos segundos.

Uma vez estabelecida esta divisão entre uso forte e uso fraco, entre formas e ideias, interessa reter que a digitalização apresenta enormes vantagens para o estudo dos textos literários. Com ela, é possível anotar, comentar, pesquisar e comparar, de uma forma rápida, fluida, distribuída e dialogante. Casos muito significativos da utilização criativa do potencial uso fraco da rede são o Arquivo LdoD, da Universidade de Coimbra (Portela e Rito Silva, 2017), o qual permite colaboração na criação de edições virtuais do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares / Fernando Pessoa, ou o Arquivo Digital da PO.EX, da Universidade Fernando Pessoa (Torres, 2010), apresentando materiais multimodais diversos que

se cruzam e relacionam num complexo labirinto de nexos e interdependências, para dar apenas dois exemplos no contexto português. Nestes arquivos, desenhados por objetivos e resultados diferentes, mas agregados como uso fraco da rede, o texto codificado ou digitalizado não usa o meio para se transformar num *outro* texto, com características estéticas distintas das do texto original. Isto é, embora adquira uma nova materialidade, não adere a uma nova textualidade.

2. Do suporte ao conteúdo na ciberliteratura portuguesa

De forma a sinalizar de um modo mais claro o encadeamento entre formas estéticas distintas que o uso forte da rede propicia, na apresentação de exemplos de ciberliteratura portuguesa que se segue tentaremos realçar, não apenas o complexo diálogo entre o texto e a rede (que o distingue de um uso fraco da mesma), mas igualmente entre o texto-rede e o meio papel. Assim, salienta-se o facto de as obras ciberliterárias seleccionadas terem sido, de algum modo e em algum momento, publicadas em suporte impresso ou outro equivalente, ainda que parcialmente e mesmo que submetidas às escolhas e edições dos autores, e não da máquina. Estas práticas parecem evidenciar uma tentativa de registar, recompor e guardar resultados literários que, de outra forma, se perderiam no volátil e impermanente estado de performance que caracteriza o ciberliterário.

A manifestação do literário, na ciberliteratura, é da ordem daquilo que ainda vai acontecer, do potencial e do programado *para* acontecer, da «obra-a-construir» (Barbosa, 1996a: 13). Nesse sentido, estabelece um contraste com a literatura na sua forma «tradicional», a qual se baseia naquilo que se pode conhecer como matéria previamente formada. Philippe Bootz lembra que a geração textual constitui uma operação em tempo real. Embora isso possa causar alguma frustração para o leitor, ela é uma condição própria que não pode ser descartada: «Les textes procéduraux sont, eux, non reproductibles et irréversibles» (Bootz, 1996).

3. Pedro Barbosa: o computador como ferramenta e como meio de criação

Percorrer a obra de Pedro Barbosa é escavar toda uma história e arqueologia dos meios e da sua utilização na produção literária.

Datado à mão pelo autor no rolo de uma fita perfurada com os dados a ler pelo computador NCR Elliott 4130 («DADOS: Poema “AVEIRO” /23-XII-1975»), lemos «Aveiro (elegia minimal repetitiva)», texto programado por Pedro Barbosa no LACA-Laboratório de Cálculo Automático da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, usando os programas «Permuta» e «Texal» realizados por Azevedo Machado em Fortran (Barbosa, 1977: 157-162 e 163-164, respetivamente). Foi a Tarefa n.º 88J610I do LACA, usando um leitor de fita PTR1 e um leitor

de cartões CR como periféricos de INPUT, e impressor de linhas PTR2 de OUTPUT, a partir de fitas perfuradas entregues por Barbosa como dados. Com tempo máximo de execução da tarefa de dois minutos, teve como resultado folhas de papel contínuo coligindo distintas variações nas quais, nos *originais*, a velocidade de processamento aparece anotada, também pela mão do autor: «70 versos / minuto» (Barbosa, 1975). Dois anos depois, antes de poder ser *lido* a partir desses dados em execução automática em tempo real, «Aveiro» pôde ser lido nas séries coligidas publicadas em livro (Barbosa, 1977: 135-148) como «UM TEXTO COMPLETO: “AVEIRO”», precedido das seguintes informações: «Material: g. 1 -> Na, da, sem, uma; /g. 2 -> Água, ria, tristeza, alegria. / Elementos permutados: 8 /8! = 40.320 permutações /Filtragem: 98,5 % aprox. /Total de versos: 576 /Tempo de execução: 6 m 54 s» (Barbosa, 1977: 135).

Estes textos de «Aveiro» não esgotam todos os textos que «Aveiro» potencia. Nas versões impressas referidas temos uma visão embelezada mas parcial do resultado, porque a estrutura gerativa desse texto está codificada num cartão e apenas pode ser ativada dentro de uma configuração de *hardware* praticamente inacessível.

É certo que o programa pode ser traduzido, emulado, originando um sentimento de proximidade com o programa inicial, produzido em contextos de *hardware* e *software* muito

distintos dos atuais. A comprovar isso e justamente nesse sentido de compromisso, vejam-se as recentes retextualizações e recuperações levadas a cabo pelo Arquivo Digital da PO.EX e posteriormente publicadas no terceiro volume da Electronic Literature Collection (Barbosa, 2016).

A contribuir para esta revisitação, mas igualmente relevante para uma reflexão mais vasta, há que assinalar o facto de os programas informáticos que servem para a geração de textos como «Aveiro» terem sido também eles disponibilizados nos volumes impressos publicados por Barbosa. A opção de disponibilizar tais linhas de código naqueles livros pode ser vista como a abertura possível a uma rede que une autor, máquina e leitores, podendo estes últimos reproduzir e alterar o programa. Apenas com «Sintext»³, programa distribuído sob a forma de livro e disquete que se complementam em *Teoria do homem sentado* (1996), portanto aproveitando a evolução tecnológica da microcomputação que entretanto se deu, viria a ser possível dar um passo adiante: fazer coincidir o programa e os textos gerados, isto é, distribuí-los em conjunto, em lugar de publicar em papel os textos que resultam do processo de criação programada.

Barbosa parece ter sido um dos primeiros autores, senão mesmo o primeiro, a disponi-

bilizar os seus textos em suporte informático juntamente com o *software* que os gera. Tal opção assinala uma importante alteração da perspectiva do uso do computador enquanto ferramenta de criação para a do uso do computador enquanto meio de inscrição e edição. Philippe Bootz deu conta do carácter inovador desta opção de Barbosa nos seguintes termos:

Elles sont destinées à être exécutées en temps réel et lues sur écran, les textes générés n'étant pas imprimables, ce qui représente de fait une rupture radicale avec la littérature assistée par ordinateur. L'informatique constitue bien, ici le médium de l'œuvre. Cette version de Sintext constitue ainsi le premier générateur combinatoire de tradition oulipienne qu'on peut réellement qualifier de poésie numérique au sens où nous l'avons définie. (Bootz, 2006)

Até então, os geradores de texto automático de que havia registo tinham sido sempre usados apenas como ferramenta de criação. De facto, esta mudança só poderia dar-se depois da massificação dos microcomputadores que ocorreu entre as décadas de 1980 e 1990. Pedro Barbosa pode ter tomado a dianteira neste aspeto, mas as suas experiências da década de 1970 não surgiram do vazio. Podemos mesmo dizer que elas surgem em rede.

==

³ «Sintext» (SINtetizador TEXTual) foi elaborado em 1993, em colaboração com Abílio Cavalheiro, e consistiu na reconstituição em linguagem C++ da quase totalidade dos programas anteriores escritos em FORTRAN e em BASIC.

4. Antero de Alda:

a rede como palco de contestação

Em 1986, Antero de Alda programou num microcomputador Sinclair ZX Spectrum um texto combinatório intitulado «Conjeturas da Água». Desconhecido até recentemente, em 2016 o autor publica no livro *Oceanografias (a memória da água)* o código dessa operação poética, acompanhado de algumas das variações geradas, escolhidas e tratadas pelo autor. Muito diferente da retextualização em JavaScript que foi feita por essa altura (Alda e Torres, 2016), onde a variabilidade é evidente, já que todas as gerações (sempre que se abre a página *web* onde está alojada) são diferentes.

Em 2005, Antero de Alda deu início a *Script-poemas* (Alda, 2005), uma série de pequenos poemas digitais que acabaram por somar 75 trabalhos. Menos do que uma questão de quantidade, o conjunto caracteriza-se pela diversidade e coerência das suas propostas. Todos os poemas levam a designação de «poema» no seu título, seja o «Poema nas nuvens» (n.º 75 da série), «Poema ilegível» (63), «Poema zoom» (67) ou «O rasto do poema» (01). Além do título, em todos eles podemos encontrar a palavra «poema» como elemento central no seu conteúdo. Ora, se de uso fraco se tratasse, 75 poemas com a palavra «poema» como seu (quase único) conteúdo, correspon-

deriam a 75 poemas iguais. Acontece, porém, que assim não é. O primeiro poema da série não poderia ser mais diferente do último. Aquilo que temos vindo a designar por uso forte, no caso, é possibilitado pela linguagem JavaScript⁴, bem como pela integração de vários elementos multimodais (imagem, vídeo, áudio) e de programação e interação (movimento, variabilidade, geração automática).

No primeiro poema referido (75), sob um fundo que é o de uma fotografia de nuvens no céu, um sem número de palavras «poema» aglomera-se sob a forma de nuvem de palavras, numa mimese que faz coincidir a palavra com aquilo que ela designa. Já o «Poema ilegível» movimenta-se tão rápido no ecrã que não o podemos ler, mas sabemos, pelo padrão das letras e pela repetitividade incessante do seu movimento cinético, que tudo o que lá está é a palavra «poema» escrita numa disposição tipográfica circular e que, não parando de se centrar e descentrar, provoca desconforto à visão e à leitura. Enquanto isso, em «Poema zoom», não há da parte do leitor (utilizador) qualquer frustração: se ele quiser que a palavra «poema» se torne maior, basta colocar o rato sobre a opção «zoom in»; se pretender o inverso, seleciona a opção «zoom out». Alguns dos poemas desta série recorrem a música (maioritariamente clássica, mas também

⁴ Uma linguagem de programação interpretada estruturada, ou linguagem de *script*, possibilita que um programa seja escrito para um sistema que automatiza a execução de tarefas. As linguagens de *script* são normalmente interpretadas, em vez de compiladas.

erudita contemporânea, pop, folklore e MIDI) e a efeitos sonoros (maioritariamente simples e, tal como antes se dizia, ludicamente tautológicos). Além de JavaScript, Antero de Alda desenvolveu ainda trabalhos digitais noutras linguagens e formatos, como ActionScript e Flash, o que nos recorda, com Pedro Barbosa, que todas as linguagens e suportes estão ao serviço da criatividade, assim o autor veja neles esse potencial.

Estes poemas que são *scripts* ou estes *scripts* que são poemas parecem ter como fito mais profundo – ainda que sempre lúdico – a reflexão sobre a linguagem natural, as linguagens de programação e o uso conjugado de ambos nos cenários em rede das últimas décadas. Em rede e na rede, ao lermos e interagir com os *Scriptpoemas* de Alda, estamos sempre a lidar com as interfaces da escrita e da leitura, naquilo que verdadeiramente é uma metarreflexão sobre os processos de codificação de sentido da escrita e a sua decodificação e recodificação pela leitura.

5. Luís Lucas Pereira: a rede como *corpus* (e não o *corpus* na rede)

Máquinas do desassossego (Pereira, 2017a) são um conjunto de experiências textuais e visuais desenvolvidas por Luís Lucas Pereira, com Manuel Portela e Licínio Roque, utilizando o *Livro do desassossego* de Bernardo Soares / Fernando Pessoa como base de dados textual modular para uma série de aplicações que envolvem modalidades digitais. Em con-

creto, os dados que «alimentam» as operações destas *Máquinas* são os mesmos que estão integrados no Arquivo LdoD, já anteriormente referido. Sendo os seus objetivos e métodos completamente distintos, assim o são também os seus resultados: um conjunto de sintéticas experiências gráficas e textuais interativas marcadas pela jogabilidade e ludicidade. De facto, os autores apresentam estas *Máquinas do desassossego* simultaneamente enquanto jogo e texto:

When considered as a game experiment, the *Machines of Disquiet* allow us to define contexts for participation that model gameplay as a range of interactions with digital objects. When considered as a textual experiment, the *Machines of Disquiet* are about the disquiet of experience and imagination, and about the possibility of purely aesthetic enjoyment and the creation of meaning. (Pereira, Portela e Roque, 2018: 70)

Vejamos um exemplo. Quando abrimos o fragmento «TP06» – chamemos-lhe «fragmento» aderindo à terminologia muito própria do *Livro do desassossego* – lemos, não sem alguma dificuldade, a frase «Não consegui nunca ver-me de fora». A dificuldade advém do facto de que a frase não nos é dada na sua forma perceptível e integral. Temos de interagir com ela para a entender no seu todo, pois cada letra está programada num espaço tridimensional e é nesse espaço que ela roda, à medida que movimentamos o cursor. É certo que neste jogo

de interação que é requerido do leitor reside uma das características distintivas da ciberliteratura, tal como sublinhado por Espen Aarseth (1997), quando nos fala da necessidade de um esforço extranoemático que vai além do movimento do olho sobre a página e do próprio virar da página.

Ainda assim, aquilo que pretendemos destacar é que, quando o leitor deste artigo clicar no *link* para «TP06», outra frase se abrirá em lugar daquela que referimos. Pelo menos, a probabilidade de a frase ser a mesma é de uma em milhares, porque é realmente de estatística algorítmica que se trata quando falamos de operações textuais de combinatória e permutação.⁵

Os exercícios de apropriação e ressignificação destas *Máquinas* tanto tomam a frase enquanto unidade de trabalho, como a palavra ou a letra. A título de breve exemplo, sem ir além dos dois primeiros «fragmentos», veja-se como em «TP01» e «TP02» (Pereira, 2017a) é necessário juntar letras para formar palavras e, no último caso, juntar palavras para formar frases.

Se esse é sempre o mecanismo básico da leitura, a operação realizada sobre o texto em «TP01» realça a dificuldade da leitura, a fragmentação, o esforço para construir sentido, a indeterminação: onde começa e onde acaba o texto?; por onde entrar no texto?; qual o seu início, qual o meio, qual o fim? Assim é a rede.

Mesmo que estas perguntas não mudem o fundamental das convenções da leitura, o facto de ter de se ler letra a letra para, num jogo de acumulação das partes, se chegar ao todo, provoca o estranhamento que é o de vermos a leitura desnaturalizada, desconjuntada, dificultada. A rede é também isso.

Claro que as dimensões interativa, dinâmica e variável destes trabalhos não impedem a cristalização de alguns dos seus resultados, arquivando um uso forte através de um uso fraco da rede. Com efeito, Luís Lucas Pereira expôs também imagens com capturas de tela destas obras no Arquivo Digital da PO.EX (2017b), expôs versões de trabalhos semelhantes⁶ em MUIs, na cidade da Maia (2019a), além de outras imagens na conta de Instagram do autor (2019). E tudo isto, juntamente com ou-

⁵ Se o nosso ecrã nos devolveu a frase «Não consegui nunca ver-me de fora», outros exemplos passíveis de surgir nesse mesmo lugar de «TP06» são, por exemplo, «Se imagino, vejo», «Vivo-me esteticamente em outro» ou «Cansamo-nos de tudo, excepto de compreender». A lista completa das frases potenciais, na forma de array de JavaScript que serve de base à geração, pode ser consultada em: <http://mofd.dei.uc.pt/js/text-pt.js>.

⁶ Os trabalhos a que fazemos referência (Pereira, 2019b) são animações e interações similares àquelas produzidas a partir do semi-heterónimo de Fernando Pessoa, porém tomam como ponto de partida algumas obras do poeta experimentalista Abílio-José Santos. Estas animações, interações e MUIs foram realizados no contexto da exposição retrospectiva de Abílio-José Santos, *Revelação: Concretos e visuais*, com curadoria de Cláudia Melo e Rui Torres, e *re:A-JS (deve ler-se reage-se)*, com curadoria de Rui Torres, Bruno Ministro e Diogo Marques, no Fórum da Maia, em 2019.

tras mais imagens, é apresentado no perfil do autor no Instagram (2021). Acontece, porém, que estes *outputs*, se quisermos usar a linguagem da máquina, são isso mesmo: exportações fixa(da)s a partir de um *input* dinâmico e de uma interface variável.

6. Conclusão

A distinção entre uso fraco e uso forte invocada ao longo deste artigo assistiu-nos na identificação de diferenças significativas entre a literatura que *está* na rede, podendo a qualquer momento ser transferida para outros suportes sem que a sua estrutura seja alterada, e literatura que apenas pode ser lida na rede, já que, embora possa traduzir-se noutros suportes, essa transferência é sempre redutora e não corresponde ao «todo» implicado no programa da obra.

É certo que outras distinções poderiam ter sido aqui empregadas, como é o caso da proposta de Bernard Stiegler (2015) de diferenciar entre adaptação e adoção, no contexto do seu estudo da tecnologia como fármaco. De acordo com este autor, seguir os ditames do fluxo de novidades tecnológicas é ser escravo da lógica do mercado: a literatura na rede adapta-se ao meio. Trata-se, se quisermos recorrer a um outro diálogo, daquilo a que Friedrich W. Block (2007: 229) chamou «nova tecno-ontologia» (*new techno-ontology*), isto é, o fascínio acrítico

pelas novas tecnologias e pelas oportunidades que elas prometem oferecer.

Dito ainda de outra forma, e em diálogo agora com Marshall McLuhan (1964), não questionando o meio, ele torna-se quente (*hot*), confortável e conveniente. Pelo contrário, se adotarmos a tecnologia, em vez de nos adaptarmos a ela, usando-a como ferramenta e em diálogo, criamos bifurcações, novas estratégias ativas de transformação que permitem tornar o meio frio (*cool*), laborioso, mas desafiador.

Qualquer texto, literário ou não, uma vez escrito e publicado, estabiliza e fixa-se, estando desse modo pronto para ser interpretado de uma forma mais ou menos coordenada, que garante que os leitores têm acesso ao mesmo texto. Nesse sentido, poderíamos concluir que o uso forte do computador e da rede está apenas situado no momento presente e irreversível em que o programa, criado por humanos, mas adotando as possibilidades da computação em rede, executa o algoritmo textual das suas possibilidades, isto é, apenas quando ele for acedido por alguém (humano ou não), ele existirá, condição de flutuação, do estar a fazer-se, do estar a construir-se. É curioso, por isso, verificar que a única realidade que nunca é submetida à obsolescência é a própria experiência da leitura e da construção de sentido, no presente situado do leitor e da máquina, por via de todas as mediações que o tornam possível.

Bibliografia

Impressa

- Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore;
- Barbosa, P. (1977). *A literatura cibernética 1: autopoemas gerados por computador*. Edições Árvore. Porto;
- Barbosa, P. (1980). *A literatura cibernética 2: um sintetizador de narrativas*. Edições Árvore. Porto;
- Barbosa, P. (1988). *Máquinas pensantes: Aforismos gerados por computador*. Livros Horizonte. Lisboa;
- Barbosa, P. (1996a). *A ciberliteratura: Criação literária e computador*. Edições Afrontamento. Porto;
- Barbosa, P. (1996b). *Teoria do homem sentado*. [Livro e disquete]. Com a colaboração de Abílio Cavaleiro. Afrontamento. Porto;
- Block, F.W. (2007). Digital poetics or On the evolution of experimental media poetry. Em: E. Kac (ed.), *New Media Poetry: An international Anthology*. (2.^a ed.). Intellect Books. Bristol/Chicago: pp. 229-242;
- Bolter, J.D. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Lawrence Erlbaum. Hillsdale, NJ;
- Bootz, P. (1996). Un modèle fonctionnel des textes procéduraux. *Les Cahiers du CIRCAV*, **8**: 191-216;
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw Hill. Nova Iorque;
- Stallybrass, P. (2002). Books and scrolls. Navigating the Bible. Em: J. Andersen e E. Sauer (eds.), *Books and Readers in Early Modern England: Material Studies*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia: pp. 42-79;
- Stiegler, B. (2015). *Lo que hace que la vida merezca ser vivida*. Avarigani. Madrid.

Digital

- Barbosa, P. (2006). Aspectos quânticos do cibertexto. *Cibertextualidades*, **1**: 11-42. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <http://hdl.handle.net/10284/863>;
- Bootz, P. (2006). Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire. *Leonardo/OLATS*, «Les Basiques: la littérature numérique». Acedido em 23 de maio de 2021, em: http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php;
- Bouchardon, S. (2017). Towards a tension-based definition of digital literature. *Journal of Creative Writing Studies*, **2 (1)**. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <http://scholarworks.rit.edu/jcws/vol2/iss1/6>;
- Pereira, L.L., Portela, M. e Roque, L. (2018). Máquinas do desassossego: Experiência textual no Arquivo LdoD. *MATLIT: Materialidades Da Literatura*, **6 (3)**: 59-71. Acedido em 10 de junho de 2021, em: https://doi.org/10.14195/2182-8830_6-3_5;
- Portela, M. e Rito Silva, A. (orgs.) (2017). Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do *Livro do Desassossego*. Coimbra. Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://ldod.uc.pt/>;
- Torres, R. (ed.) (2005). Arquivo Digital da PO.EX. Porto. Universidade Fernando Pessoa. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://po-ex.net/>.

Ciberliteratura

- Alda, A. de (2016). *Oceanografias (a memória da água)*. GALÁPAGOS – fábrica de poesia. s. l.;
- Alda, A. de e Torres, R. (2016). *Oceanografias (a memória da água)*. [versão programada]. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/antero-de-alda-oceanografias-a-memoria-da-agua/>;
- Alda, A. de (2005). *Scriptpoemas*. Poesia em Javascript. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://anterodealda.com/scriptpoemas.htm>;

Barbosa, P. (1975). *Aveiro (elegia minimal repetitiva)*. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>;

Pereira, L.L. (2017a). *Máquinas do desassossego*. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <http://mofd.dei.uc.pt/>;

Pereira, L.L. (2017b). *Máquinas do desassossego*. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/luis-lucas-pereira-maquinas-do-desassossego/>

Pereira, L.L. (2019a). Sem título. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://luislucas-pereira.net/AJS/>;

Pereira, L.L. (2019b). Sem título [Imagens para MUPIs]. *re:A-JS (deve ler-se reage-se)*, exposição com curadoria de Rui Torres, Bruno Ministro e Diogo Marques. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://po-ex.net/exposicoes/exposicoes-individuais/abilio-jose-santos-revelacao-concretos-e-visuais/#re-ajs>;

Pereira, L.L. (2021). *humaginarium*. Acedido em 10 de junho de 2021, em: <https://www.instagram.com/humaginarium/>.

Transducciones mediales.

Del blog al video: la literatura fuera de los libros

Medial transductions. From blog to video: literature outside books

HERNÁN ULM¹

CARLOS HERNÁN SOSA²

Resumen: Este artículo problematiza la relación entre dos materialidades discursivas (el *blog* administrado por el escritor Rodrigo España, de Salta, Argentina, durante 2015, y la transducción audiovisual realizada por el cortometraje de Simón Baeza en 2016) y los vínculos transductivos que relacionan ambas producciones. La tesis que orienta el análisis nos permite reconocer, en este contraste, las formas de desborde y aberración de lo literario, reguladas por las experiencias globalizadas de una literatura que circula fuera de los libros, difundida en relaciones intermediales y transgenéricas.

Palabras Claves: Cibercultura; Rodrigo España; intermedialidades; transducción.

Abstract: This article problematizes from the relationship between two discursive materialities (the blog sustained by the writer Rodrigo España, from Salta, Argentina, during 2015, and the audiovisual transduction undertaken by Simón Baeza's short film in 2016) and the transductive links that connect both productions. The thesis that guides the analysis allows us to recognize in such contrast the forms of overflow and aberrancy of the literary, ruled by the globalized experience of a literature that circulates outside books, disseminated in intermediate and transgeneric relations.

Keywords: Cyberliterature; Rodrigo España; intermediates; transduction.

¹ Universidad Nacional de Salta (Argentina); CEG-UAb (Portugal).

² Universidad Nacional de Salta; CONICET (Argentina). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7251-8093>.

En un artículo anterior (Ulm, 2019), sosteníamos que, habiendo la literatura (ese sistema medial que desde finales del Renacimiento había encontrado en la forma libro un modo institucional de consagrar los géneros literarios) encontrado su final, se abría el espacio para la exploración de lo literario entendido como el trabajo de la escritura contra sí misma, contra sus propias limitaciones, contra las instituciones que la habían encerrado en fronteras bien delimitadas y contra las reglas que articulaban el «buen decir» de la palabra (Robin, 1993; McLuhan, 2015). En el presente artículo queremos retomar algunas de estas ideas, mostrando, por un lado, que este *desborde* de lo literario (en el doble sentido de lo que está fuera del borde y lo que deshace un bordado) pone en cuestión, desde una perspectiva situada, algunos aspectos de los devenires globales del neoliberalismo contemporáneo, a través del estudio de una parte de la obra de Rodrigo España, y, por otro, indicando cómo este *deslinde* institucional de la escritura tiene su correlato en la emergencia de nuevas materialidades de inscripción del sentido que nos exigen un enfoque intermedial y transductivo de lo literario.

En este sentido (como lo veremos enseguida, con la presentación autobiográfica de Rodrigo España), consideramos que lo global es un movimiento que tiende a la desidentificación de las experiencias de la vida contemporánea bajo el programa de una puesta en circulación de los afectos (en la forma de su digi-

talización). La experiencia de la globalización impugna las fronteras que establecían identidades fijas para los habitantes de un territorio: los territorios de la identidad nacional, pero también los de la identidad étnica, de clase, de género o de sexualidad. Desde entonces no nos queda sino aberrar, es decir, conducirnos siempre fuera de todo lo propio, atravesados por un movimiento que rechaza cualquier identidad (en este sentido, las exigencias de las nuevas disidencias son un subproducto del movimiento desidentitario de la globalidad, lo que traza la ambigüedad política de nuestra actualidad). En esta disolución global de las fronteras, *lo literario* nombra la experiencia transgénica de la práctica escritural. Por eso no puede llamar la atención que *lo literario* se disemine y emerja bajo formatos diversos y en espacios de inscripción que no se corresponden con la forma libro e, inclusive, alojándose en configuraciones que no son ya necesariamente escriturales, es decir, bajo la forma aberrante de una escritura que ya no se escribe. Por ello, entre los nuevos desafíos de la cuestión global se encuentra el pensar los modos de circulación disgregante de lo literario. Este desafío, como veremos enseguida, no está exento de ambigüedades, ya que las nuevas formas de circulación y el carácter transgénico de lo literario forman parte tanto de las estrategias de colonización neoliberal como de la resistencia a su fuerza centrípeta. Esta ambigüedad se inscribe en los trabajos de España que transitan las posibilidades de los

diferentes medios, de los diferentes formatos, de las diferentes modalidades de producción, pero que, al mismo tiempo, no deja de insistir en la pertenencia literaria de buena parte de su trabajo: el caso de la literatura cartonera nos permitirá mostrar los diversos matices en que se expresa esta ambigüedad.

Por otro lado, entendemos por *perspectiva situada* un modo de expresión singular (tal será el caso que queremos estudiar aquí) que constituye un pliegue en el interior del devenir globalizante de nuestra actualidad como un tránsito entre diferentes medialidades del sentido: lo que podemos llamar «aberrancia», es decir, un movimiento que se aleja incesantemente de cualquier «normalidad».³

Este desplazamiento de lo literario fuera del libro supone también un desplazamiento del lugar de inscripción del sentido: como lo sostienen Deleuze y Guattari (1995), el sentido no es algo abstracto que, sobreviviendo en

un cielo estrellado, se encarnaría con mayor o menor éxito en cualquier materialidad. Bajo esta premisa idealista, el sentido podía «adaptarse» a cualquier medio y la tarea crítica consistía en establecer cuánto de él había permanecido en un texto y cuánto había desaparecido en el pasaje hacia otra materialidad, por ejemplo, la materialidad audiovisual.⁴ Pero, como también señala en varias oportunidades Roger Chartier (2009), debemos recordar que solo existen los libros y que los libros imponen condiciones de sentido que no son exteriores a su materialidad.

Con la explosión de estos nuevos medios de expresión (que se inicia con la fotografía en el siglo XIX y se extiende hasta nuestro presente con la proliferación incesante de medios digitales de producción de sentido algorítmico), la prevalencia de lo escrito como modo reservado y de reserva del sentido parece haberse eclipsado.⁵ Con esta explosión, resulta bas-

³ Gilles Deleuze, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, mostraba que a través de un «movimiento aberrante» el cine posterior a la Segunda Guerra Mundial producía la emergencia de un tiempo no lineal que rechazaba, en la imagen, la estructura narrativa de la palabra: esta aberrancia será uno de los temas que desarrollaremos más adelante, con el video de Simón Baeza, a través de la tarea transductiva que emprende con el texto del *blog* de Rodrigo España.

⁴ Los llamados «estudios visuales» muestran, en una perspectiva decolonial, que la primacía del libro estaba vinculada a la expansión colonial de Occidente, que denegaba a las imágenes como modos materiales configuradores del sentido. De tal manera, las así llamadas culturas ágrafas eran consideradas «atrasadas» en relación a las culturas que podían contar su «historia» como una sucesión de hechos que encontraban su lugar en la escritura. Una presentación de las dispersiones críticas de los estudios visuales puede consultarse en el libro de Brea (2005). También los estudios sobre las experiencias audiovisuales de producción de sentido — Stam (2006), entre otros — muestran que este no se encuentra del lado de lo escrito, sino en el movimiento que corre entre la palabra y la imagen (lo que será especialmente relevante para nuestro trabajo).

⁵ Este proceso de destitución de la medialidad del libro es explicitado por el proyecto de digitalización de las bibliotecas y las consecuentes transformaciones estructurales de lo escrito en su movimiento de globalización. Una parte de la polémica de estos procesos puede encontrarse en las discusiones entre Kevin Kelly (2017), quien no cesa de elogiar estas transformaciones estructurales como una forma de expansión final de la democratización algorítmica de la palabra, y Roberto Calasso (2014), quien sostiene que este movi-

tante claro que el sentido no solo puede configurarse por y a través de la escritura, sino que encuentra modos de elaboración específicos según del medio material del que se trate (ya Nietzsche notaba que el pensamiento no es exterior al medio que lo produce: para decirlo simplemente, no se puede pensar lo mismo con una máquina de escribir que con una cámara de fotos). Ello exige que tengamos que analizar críticamente las condiciones de producción medial del sentido, tanto como las relaciones intermediales (y ya no intertextuales) en que se lo configura (en la intersección de los medios), las singularidades que tal intermedialidad supone y los límites que entre cada materialidad medial debemos (si es que es posible) trazar.

De esta manera, la experiencia intermedial es complementaria de la experiencia de la transgeneridad de lo literario (tal vez podríamos decir del arte): novelas, cuentos, poesías, producciones audiovisuales se interseccionan (el *blog* de España, como veremos, es un sitio de intersección medial), dando lugar a trabajos que explícitamente rechazan la identidad de los géneros. Hay si, se quiere, citas intermediales (no intertextuales), en el sentido amoroso y judicial que resuena en esta palabra. El video cita al libro, lo hace comparecer y se entrega a él, pero no para re-producirlo, sino

para producir a partir de este encuentro una nueva dimensión de sentido que lo escrito no podría producir. Hay una aberrancia productiva de la intermedialidad que estimula una relación erótica por la cual, entre un medio y otro, en el pasaje y en el encuentro entre dos medios desemejantes, surgen sentidos que no podrían estar ni en uno ni en otro. No se trata pues ya del carácter intertextual de medios homogéneos en los que el sentido se adapta, sino del carácter intermedial entre materialidades heterogéneas que producen un nuevo modo de existencia artístico-literario (el *blog*) que excede tanto a la escritura como al video. En todo caso, las relaciones intermediales no son ni adaptativas ni traductivas, sino, como lo señalara Gilbert Simondón (2009), transductivas: la transducción supone la transformación del sentido en el pasaje de un medio a otro: toda transposición es transformativa y generativa de un nuevo sentido. Como mostraremos luego, hay *zonas de deslinde* entre los medios. Zonas que, en su carácter impreciso (como quien dice «zona liberada» o «zona franca» o «zona roja»), no solo no admiten, sino que rechazan todas fronteras y toda legislación, y, en la ambigüedad del territorio que describen, permiten la emergencia de los seres más extraños y de las temporalidades y espacialidades más extra-vagantes (como lo

==

miento de expansión algorítmica de lo escrito producirá, por el contrario, un proceso de banalización de la cultura global y una borrada sistemática de las formas locales de expresión.

mostró en *Stalker (La zona)* el cineasta ruso Andrei Tarkovsky).

En este proceso de escalada neoliberal del capitalismo tardío a comienzos del siglo XXI, la producción literaria de lxs jóvenxs escritores de Salta, provincia ubicada en el noroeste de Argentina, comenzó a sintonizarse con la última esfera de la globalización de la literatura y sus procesos de migración transgénica (Sosa, 2019a; 2021). Una batería de estrategias y procedimientos experimentales (el registro desolemnizado de lo verbal, la modelización omnipresente de las industrias culturales y la cibercultura, el empleo desinhibido de géneros «menores» o la lisa y llana borradura de límites entre géneros y convenciones de escritura y otras materialidades artísticas, entre otros) se impone como una suerte de colección instrumental común para aprehender lo narrable y lo poético, aproximando el tratamiento de temáticas y recursos con usos cercanos de la producción contemporánea emprendida en otras latitudes del orbe. Es así, entonces, atendiendo a los cruces palpables de lenguajes narrativos, que nos interesa pensar las relaciones intermediales que pueden pautarse entre el texto *la emancipación de las bestias. diario de campaña con el soldado barea*, especie de bitácora experimental que el escritor Rodrigo España fue publicando de manera seriada en el sitio *web* de un *blog* durante el año 2015, el trabajo disgregante de los *links* incorporados en dicho texto y su (re)

versión audiovisual en el cortometraje homónimo de Simón Baeza.

Rodrigo España es un joven escritor, originario de Tarija, que reside en la ciudad de Salta desde hace varios años. La condición transnacional, transfronteriza, que se materializa en su biografía alcanza interesantes niveles especulares en las mismas discursividades que a lo largo de su trayectoria autoral ha venido produciendo. De hecho, en un gesto de desconfianza frente a los dispositivos económicos implicados en la circulación de las discursividades literarias, España ha puesto a disposición toda su obra en Scribd, un sitio *web* en el que hace unos años era posible compartir y difundir material de manera gratuita. Allí, incorporó también un bosquejo autobiográfico que resume mejor aspectos que aquí estamos indicando:

[...] nacido en tarija, bolivia, hogar de la cholonca y cuna de la erosión en 1985, justo en medio de la década del retorno a la democracia, el narcoestado y la nariz de reagan. luego de ver el cobarde escape de sánchez de lozada, comprendo que el delirio en mi país no daba para más y cruzo el río que dicen divide ambos países. desde entonces ando por salta, argentina. transcurriendo entre ambos lugares e intentando comprender el desvarío que hace de las fronteras una necesidad tanto como el uso de las mayúsculas. hasta ahora todo lo publicado ha sido de manera autogestionada y generalmente en ediciones artesanales o caseras junto con otras personas y amigos que andan por el mismo rumbo:

en plena asimilación de que a estas alturas de las modificaciones del consumo cultural se hace inútil el intento de lucro con cualquier obra que se pueda llegar a producir. entonces la intención es compartir aquello que producimos sin más ansias que las de hacer. el resto no es más que una falacia a la que tarde o temprano adheriremos nuestros cuerpos. esquivarla mientras se pueda, es la idea. (<https://es.scribd.com/user/238787786/clausquinsqui>)⁶

Tal como anticipamos, esta nota autobiográfica solo tiene relevancia en tanto espejo de un modo de producción de lo literario del cual España y sus autofiguraciones forman parte. Como integrante del colectivo Ya era, una de las formaciones culturales más relevante en el ámbito de la cultura local salteña a comienzos de la década del 2000, España publicó sus primeras obras por el sello de este grupo (Díaz Pas, 2011; Colina, 2018; Sosa, 2021), apareciendo en el *formato cartonero* que la editorial empleaba. Las editoriales cartoneras constituyeron un fenómeno que surgió en las principales ciudades de Argentina como estrategia para seguir editando literatura en el contexto de crisis sociopolítica iniciado en diciembre de 2001. El tipo de dinámica que las congregaban como acción colectiva se replicó luego en muchas capitales latinoamericanas. Estos pequeños emprendimientos funcionaban

básicamente como asociaciones de trabajo donde se compraba el cartón recuperado de la basura para ser empleado luego en la edición de obras de reducido formato y tirada breve. Con el apoyo de figuras autorales consagradas y emergentes, las editoriales cartoneras dieron a conocer un importante catálogo, enmarcado en otras tareas comunitarias donde, al tiempo que se editaba literatura, se daban talleres de reciclado de papel, de escritura y otras actividades cogestionadas (Moscardi, 2016).

En nuestra tesis, estas formas de producción y circulación de lo literario pueden ser consideradas como modelos para-institucionales de errancia de lo literario, en la medida en que no se registraban sus publicaciones y los autores cedían sus derechos para apoyar a comunidades marginalizadas de la economía global: de esta manera, lo literario circulaba de mano en mano, bajo un formato que toma su modelo de los despojos de la economía neoliberal (los «cartoneros» son miembros de la población sobrante, aquellos que trabajan entre la basura, separando el material que puede ser reutilizado). Así, lo literario pasa a ser un elemento reciclable, y las palabras y libros encuentran su estatuto como «chatarras» del mundo global («sucatas», al decir de Clarice Lispector), cuyo sentido va diseminándose de «edición» en «edición» y que se pueden citar

⁶ Al transcribir todas las citas tomadas de la obra de España, respetamos su modo peculiar de uso de la puntuación y las mayúsculas, un gesto reactivo a la normalización rígida de la gramática y la ortografía.

entre sí —amorosamente — como medio de crear intersticios en las formas normalizadas de circulación literaria. La circulación callejera de este modo de lo literario lo arranca también de los modelos comerciales globalizados y crea un espacio de resistencia en el que esta «palabra menor» encuentra un modo de penetración e inscripción que no puede (ni quiere) ser reconocida por los grandes emporios editoriales que «se cartelizan» desde fines del siglo xx (como en el caso de la compra por parte de los grandes *holdings*, verdaderos pulpos editoriales, de las pequeñas editoras locales de relativo éxito comercial).

Es en este proceso, con una proximidad a estas prácticas alternativas para la circulación de las discursividades literarias, que el «catálogo editorial» del grupo Ya era apostó en Salta por nuevas voces, entre ellas la de Rodrigo España. La publicación de su *opera prima*, el folletín inconcluso *los hombres verdaderos no matan coyotes. culebrón adelgazado por entregas*, se editó en forma seriada entre los años 2010 y 2013, y una de las tiradas de la novela apareció por aquel sello.⁷ En su debut narrativo con esta obra, la recuperación irrisoria de un género filo popular de vertiente decimonónica como el folletín — mediada por

los soportes materiales precarios con que las editoriales cartoneras intentaban quijotesca-mente seguir sosteniendo una forma de circulación de lo literario — tiene sus esperables extrañezas en la propia escritura de esta obra de España. Con un registro pleno de lo popular, rapiñando matrices de tradiciones literarias argentinas y bolivianas (de Roberto Arlt a Víctor Hugo Viscarra), la prosa de España avanza desdibujando los límites de la novela, de la crónica, del registro etnográfico, de la anécdota oral, todo ello encabalgado — para mayor desconcierto de un lector es- crupuloso — con la tónica del costumbrismo, el absurdo, lo escatológico, lo *kitsch* y el pas- tiche (Sosa, 2019b).

Pocos años después, la mezcla explosiva que esta novela fallida ponía en escena en el campo cultural salteño, todavía bastante reacio a digerir novedades escriturarias de este calibre, redoblaba sus apuestas. En *los hombres verdaderos no matan coyotes* — y en buena parte de la obra posterior de España, tanto en prosa como en verso —, al margen del omnipresente estilo paródico y su leve esce- pticismo, todavía se advierte la valoración de una concepción de escritura y de autor, de la legitimidad de una inscripción social para la li-

⁷ Otros títulos posteriores de la narrativa del autor, como *ardiles gambeteando nazis* (2012) y *fibonacci tenía un gato que se llamaba secuencia* (2013), también fueron publicados por distintas editoriales independientes locales o directamente compartidos en la Web. Mientras que sus libros de poemas — *los hilos que sostienen a los platos voladores en una película de edward d. wood jr.* (2010), *caballitos voladores entre los cables de alta tensión* (2014), *tigres de bengala* (2017) y *calavera no abduce* (2017) — aparecieron publicados por pequeños sellos alternativos, como Killa Producciones de Salta, o PBC Ediciones, en la ciudad peruana de Ica.

teratura, e incluso una idea estable y orgánica para la noción de obra, encaminadas según los parámetros tradicionales que prefijan una apreciación convencionalizada sobre los discursos literarios y sus prácticas satelitales. Sin embargo, hacia 2014, el autor comienza a indagar en formas de producción y circulación de la escritura más disruptivas, que avanzan desde percepciones alternativas hacia modos más laxos y menos estatutarios de los compartimentos artísticos, en filiación incestuosa con otras formas de producción cultural, como la música y la *performance*.

A lo largo de este nuevo recorrido experimental, España produce dos textos, mediante su participación en *ensambles* sonoros y de *performances* con otros artistas locales que dan cuenta de esta exigencia de escribir fuera de lo literario. En el caso de *el cabralito* (2015), se recupera una leyenda sobre la supuesta presencia de una criatura sobrenatural acuática — es decir, la versión local del monstruo del lago Ness —; estos *deslindes* de medios se inscriben en la introducción de la obra, donde se la presenta como «texto que forma parte de una presentación del desensamble sonoro integrado por Juan Soto, Migue Rossi,

Mili Carón, Pablo Soler y Rodrigo España entre 2014 y 2015 para homenajear al mítico ser del Dique Cabra Corral, en la provincia de Salta, Argentina» (España, 2015). Por su parte, en *el evangelio de Blacsotán* (2014) se presenta una parodia del discurso cosmogónico y religioso, retomando de manera volátil una lectura satánica y risible de algunos pasajes del Génesis bíblico y de la vida de Jesús. En este caso, los roles de los participantes también aparecen delineados: «la misa blacsotanil suena con: milagro Carón: platos, kaos, etc. Juan Soto: guitarra, flauta y voces de ultratumba. Rodrigo España: textos y otra guitarra» (España, 2014). Como en muchos otros casos, en la experiencia de lo literario la palabra resulta ahora citada por sus dimensiones sonoras antes que por sus dimensiones de autosuficiencia significativa y se produce en el encuentro entre estos medios, en principio disímiles, una intersección que da lugar al acontecimiento de lo literario donde este no se podía esperar, no parecía ser posible. En el caso de España, esta experiencia se verá nuevamente duplicada en el *blog* en el que aparece (tal vez ya no podremos decir que «se publica» *la emancipación de las bestias*).⁸

⁸ Un caso particularmente interesante de esta intersección entre lo literario y lo musical, que devuelve la palabra a su dimensión meramente sonora, lo podemos encontrar en las experiencias del grupo chileno Orquesta de Poetas. Se puede asistir a algunas de sus presentaciones en Youtube y también puede hallarse mayor información en el sitio *web* de grupo: <https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>. A modo de ejemplo, remitimos con este *link* a la obra *Pacos*, en la que no solo se juega con las dimensiones sonoras, sino también con los efectos de visibilidad propios de las palabras que, en este punto, evidentemente se dan a ver más que a leer: <https://www.youtube.com/watch?v=juMML3SYvZ8&list=PLNvxFMOjRj9-7sL2HMKzRHHoT5r0a3Ld1&index=12>. Se puede acceder a toda la producción de este colectivo en el *site* <https://www.orquestadepoetas.cl>.

En ambas producciones (en las que la figura autoral erra en el interior del movimiento de lo colectivo en el que también erra la palabra) cobran relieve algunos de los aspectos que Peter Bürger (2010) destaca al momento de caracterizar a las producciones artísticas de neovanguardia. Pues pueden ser apreciadas como modalidades donde la novedad en la instancia material de la categoría de obra privilegia lo inorgánico, explotando los matices disonantes de la fragmentación y el montaje, y donde las asignaciones unívocas e hiperprotegidas que enlazaban la tríada obra-productor (individual)-receptor (individual) se retraducen en prácticas disociadas habilitantes de experiencias colectivas, tanto para las tareas de producción como para el consumo. Sin la presencia de programas de acción genuinos de ruptura, lo artístico decanta en una forma levemente cínica de rechazo social, como un festival lúdico donde cuesta encontrar una idea tangible de lo comunitario, y sobrevive además en modalidades de inscripción socio-cultural donde se camufla, apenas, el abrazo amoroso a las nuevas mascaradas desde las cuales seduce el mercado.

De manera coetánea a estas incursiones experimentales que constituyen antecedentes in-

mediatos para su producción posterior, España empezó en 2015 a administrar la página *web* de un *blog* donde fue subiendo, nuevamente de manera seriada, aunque en este caso a partir de la dilación que la publicación en la *web* permite, otra historia fragmentada por entregas que en su conjunto conformaron el texto de *la emancipación de las bestias*, con un formato discursivo particular y derivas sucesivas hacia relaciones transductivas que nos interesa analizar.

Como expresión de la ciberliteratura, *la emancipación de las bestias* descentra los cánones de lectura y acerca nuevos protocolos de recepción donde lo hipermedial y los modos de tránsito por el espacio virtual se asocian a inscripciones refundadoras de la lectura. Se redimensiona, asimismo, la técnica de la escritura bajo convenciones otras, donde la palabra y sus posibles significaciones alcanzan nuevos confines, a partir de la reversibilidad linkeable que ofrece la pantalla para la lectura o las formas de diferir – y reensamblar – dichas acciones – es decir, las nuevas formas de lectura – en la temporalidad inestable de una experiencia escandida.⁹ Desde entonces, el intercambio (erótico) entre los medios literarios y visuales no ha cesado de crecer y

⁹ Experiencia que, de hecho, todo espectador de video pudo comenzar a tener cuando la reproducción de un filme pudo ser parado, retrocedido o adelantado, según los deseos y los estados de ánimo del momento del visionado: con la videocasetera doméstica, las formas de la temporalidad de la experiencia estética moderna se vieron derrumbados por una operación que dejaba del lado del receptor los mecanismos por los que se operaba la dimensión temporal del filme (que podía, mediante la presión de una tecla, quedar pausada, suspendida).

de poner al receptor en la condición de un co-autor que regula y participa de los modos en que la obra aparece o deja de aparecer. La estructura del *blog*, que aquí apenas indicamos, supone también que la lectura procede ahora creando espacios de vecindad digitales que la medialidad del libro no permitía: lo literario se lee, se escucha y se ve en el *blog*. Una palabra puede sugerir el visionado de un film, puede lanzarnos a una búsqueda de citas en otros textos (gracias al «motor» de búsqueda, etc.), en un recorrido que difumina hacia el infinito las posibilidades aleatorias de circulación de sentidos. Así, el *blog* decanta en una estructura intermedial que disloca lo literario y lo pone en movimientos dispares, con otras experiencias expresivas (es en este sentido que lo literario ya no es «algo que se lee», sino una experiencia inmersiva que excede el simple acto de descifrar los signos de lo escrito). No se «entra» a un *blog* como se abre un libro. No se *navega* en la red como se *hojean* las páginas (la hoja, ese resto vegetal de la escritura, desaparece en la materialidad digital de los algoritmos que conectan formas expresivas diferentes): navegar es siempre abrirse a la posibilidad de la deriva (es decir, a las fuerzas de un flujo que continuamente nos deshace), mientras que hojear es seguir, siempre, el ritmo impuesto por el autor.

Si nos ponemos ortodoxos y ensayamos una reconstrucción de lo que el texto presenta, es decir, si recategorizamos sentidos en una versión posible sobre una instancia que, en tér-

minos generales, continúa siendo una entidad virtual inaprensible y dislocada, fragmentaria, y que en el fuero temporal contó con distintos niveles de disponibilidad para su consulta en la *web*, es posible aventurar — con su margen de ganancia y pérdida — un restablecimiento provisorio del relato de España.

En la historia que, en términos bastante canónicos, va organizando *la emancipación de las bestias*, se oficializa la voz de dos parias sociales. Un narrador innominado, no se sabe bien a ciencia cierta por qué razón, decide hacerse cargo del acompañamiento y tutela de un vecino desquiciado, esquizofrénico, que queda desvalido tras la muerte de la madre. Mediante una narración (des)organizada como una suerte de diario íntimo o bitácora de la supervivencia cotidiana — tal como el subtítulo *diario de campaña con el soldado barea* nos anticipa —, este personaje va tramando la historia de la vida del loco (y retratando especularmente la suya propia). Precisamente, la pérdida de la madre, que cobra dimensiones de acto iniciático porque perfila desde la inversión de la muerte de la mujer el nacimiento del hijo desvalido a una vida sin protecciones, es la razón del comienzo del relato en el día 0. Como toda pérdida no deja de ser también en algún punto una ganancia, la muerte de la madre es también el alumbramiento del relato:

[...] a barea le han amputado la madre. hace rato. pero es como que recién ahora ha comprendido lo que eso significa. cada quien lidia

con la distancia que implica la muerte de los seres queridos. pero no todos pueden hacerse cargo de lo que implica que te amputen la madre.

barea grita y putea y quiere matarnos a todos. a mí, al perro, a los vagos que chupan al frente, al vecino gitano, a dios, a todos porque somos culpables de su muerte. (España, 2015b: entrada del 5 de abril)

Entre el día 0 (del 5 de abril de 2015) y el 987 (del 23 de septiembre de 2015), con una diversidad irregular entre los intervalos, se fueron subiendo a la *web* 17 entradas, que escenifican la rutina de la vida del narrador con el personaje. Atendiendo las tareas de asistencia básicas del cuidado de la casa y Barea, de las tramitaciones para proveerse de atención médica y medicamentos en la maraña burocrática del sistema de salud público, la narración avanza a veces por lugares comunes de la representación de la locura (como una versión más de la alienación que el neoliberalismo impone a todos) y la supervivencia de los sectores populares pauperizados en una pequeña ciudad de provincia como Salta (el trabajo precario, la necesidad de los subsidios estatales, las miserias del día a día, la angustia por «llegar a fin de mes»). El absurdo es un componente central en la intriga, oxigena permanentemente el desconcierto vital, al punto que las interpretaciones sobre los sentidos del mundo se adelgazan tanto que las disquisiciones del esquizofrénico devienen argumentos plausibles para explicar la realidad:

[...] mientras volvemos caminado a la casa pasa a nuestro lado una pareja de mormones, un gringo y otro local. barea me dice que pararemos a comprarle pilas a la radio y cuando lo hacemos me cuenta la historia de los mormones que junto a los nazis refugiados por perón planeaban construir una bomba atómica en el obelisco porteño. (España, 2015b: entrada del 27 de abril)

En este sentido, no en vano el cierre de la narración parece obedecer a una instancia en que el narrador consigue un trabajo mejor pago, en una imprenta. El entusiasmo con que el personaje arriba a esta situación, con ánimo para aprender el oficio, termina siendo corroído por la rutina de las labores manuales. Allí, donde anidaba una posible imagen de la escritura y la literatura (el lugar posible en el que se imprimen libros), el narrador termina, embrutecido, armando talonarios de facturas, y en algún sentido entregándose con leve cinismo a las exigencias del mercado laboral: «el trabajo dignifica. el trabajo. la dignidad. voy a extrañar las siestas de tres horas por la tarde» (España, 2015b: entrada del 23 de septiembre). Doblegarse ante el mercado laboral es, naturalmente, la vía de clausura que enmudece la narración.

Ofreciendo una propuesta explícita de experimentación por la vecindad digital, cada entrada del *blog* trae alguna palabra o frase que puede linkarse para acceder a un tema musical. Lejos de la expectativa atendible de pensar en relaciones de continuidad o en

algún punto especulares de lo musical frente a lo narrado, entre lo que la frase o el contexto discursivo sugiere y las relaciones propuestas desde lo musical se entrañan vínculos disruptivos. Por ejemplo, en el día 2 se presenta una de las primeras reflexiones del narrador sobre las potencialidades que aporta la inercia para sobrevivir en comunidad:

[...] algo ha cambiado en la manera que percibo lo que me rodea y no es el grado mayor de sospecha que me aleja de una solemnidad constante, sino es como parte de una modificación paulatina, de una pelotudización que crece por dentro y me hace ser cada día un hombre más apto para este tipo de sociedades en las que quedarse en el molde es la mejor de las respuestas si uno quiere pasar desapercibido, sin tantas penas y con alguna que otra gloria. (España, 2015b: entrada del 27 de abril)

La frase que concentra la sensación de frustración del personaje, «una pelotudización que crece por dentro», linkea al tema «Lungs full of karma», incluido en el álbum *Cold phase online* de la banda norteamericana Hollow Run. La propuesta musical de tipo fusión del *digital truck*, en la que se advierten deudas con la improvisación instrumental del *jazz* y la fuerza de los ritmos metaleros, está lejos de sobreimprimir un sentido de frustración

como el que el pasaje proponía. Esta es una opción que parece sugerir una administración desautomatizada por el recorrido de lectura del *blog*, en tanto que los cruces intermediales ensayados propician aquí instancias de significación que tienen que ver mayormente con lo disociativos y la fuga de los sentidos. De modo que la nueva inscripción de lo literario desde el *blog* — ya no un libro — se conecta, o, podríamos decir, se aberra, con otras regiones que no se escriben: para cada día de la bitácora de su existencia con Barea, el narrador propone un *link* que nos lleva a un nuevo *site* en donde podemos oír música que, eventualmente, tampoco se corresponde con la música del video que elaboró Baeza.¹⁰

Simón Baeza es salteño, estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina. En el año 2016, dirigió una versión transgénica e intermedial de *La emancipación de las bestias* que, catalogada como cortometraje de no ficción, fue exhibida en el espacio de derechos humanos del Centro Cultural España de Córdoba y en el festival Invicines. Continuó con su labor trabajando como guionista, asistente de dirección y productor en *Drias*, un cortometraje experimental de ciencia ficción del año 2018, y, al año siguiente, formó Atama Audiovisual, un estudio de animación independiente donde trabaja como director,

==

¹⁰ Preferimos no decir «página», ya que un *site* no responde a la estructura material de aquella. Más bien, un *site* es un sitio, un lugar donde se alojan, gracias a su reducción algorítmica, formas expresivas diversas.

productor y guionista. Desde el año 2020, ha venido concretando varias propuestas, pues fue convocado como guionista y productor en *El oro del monte morado*, un cortometraje de animación/*stopmotion*, y como co-director, junto a José García Bes, de *Tiempo aciago*. Actualmente trabaja como asistente de dirección en dos proyectos, *Cuentos de la luna* y *Candelario Mamani*.

Cuando se revisa el panorama de la producción de Baeza hasta el presente, *La emancipación de las bestias* presenta aspectos de composición preliminares, aproximativos en la búsqueda de una impronta personal y de mayor destreza técnica, donde se atisban embriones que su obra posterior logra expandir con mayores aciertos. Por eso, en líneas generales, la configuración videográfica de esta *opera prima* del realizador se sostiene en los aspectos más costumbristas de la tradición audiovisual argentina, que en verdad aparecía menos acentuada en la escritura de España, gracias a los recursos de distanciamiento crítico que la mediación de una voz narradora y las estrategias retóricas del pastiche, la parodia y el humor aportaban. Esta situación puede advertirse en algunos contrastes previsibles, en especial en el recorte encarado por el video sobre la temática de la locura, cuyos ambientes (el neuropsiquiátrico) y sus personajes colaterales (médicos y enfermeros) no logran romper los estereotipos culturales sobre el asunto. Algunos otros aspectos directamente desplazan hacia la ausencia toda su riqueza de matices, como

en la instancia a todas luces irrecuperable de la voz del narrador — en turbia crisis existencial, con un escepticismo patafísico ante las mezquindades del mundo — como catalizador de sentidos, o, en otros tratamientos, como los referidos al recuerdo de la madre o las representaciones de la religiosidad popular, que en España entrañaban una composición más compleja y en la reconfiguración intermedial de Baeza no avanzan más allá de la caricatura de una voz atormentadora para el hijo o de la tipificada expresión del loco desaforado zamarreando una *Biblia*. Tal vez el aspecto más obvio de este pasaje interseccional afecte a la estructura del «diario», ya que en la propuesta videográfica el tiempo no se corresponde con la serialización del *blog*, lo que termina por dar una atmósfera, si se quiere, onírica a toda la realización

El *blog* de Rodrigo España configuraba lo literario como una experiencia de la pérdida, pues, como dijimos, no en vano se da así inicio a la primera de las entradas del *blog*: la madre — pero ¿no será también la literatura? — ha sido «amputada» de la vida de Barea — pero ¿no ha sido también «amputada» la escritura de sus libros? Por lo mismo, en su pasaje al registro videográfico lo literario gana un estatus de visibilidad que ya no remite al acto de lectura por el que la sucesión de las palabras construía una historia: en el espacio entre el ver y el leer se producen fricciones que resaltan el carácter migrante del sentido: el video no ilustra, no re-presenta lo que se ins-

cribió en el *blog*, sino que, por procedimientos que no responden a la lógica escritural, hace visible y configura un sentido que la escritura no puede siquiera nombrar (la superposición de las sombras de los personajes sobre una pared derruida, su espera vagabunda en el espacio cerrado del hospital psiquiátrico...).

¿Dónde, cómo, quién escribe? ¿Dónde, cómo, quién lee? Nos encontramos atrapados en una retícula que ya no teje los puntos de un hilo infinito, sino que conecta, en la intersección de planos diferentes, encuentros y desencuentros (que como todas las citas son a veces apasionantes y a veces simplemente previsibles). El *blog* de Rodrigo España, con sus *links* y sus formas seriadas y su transducción al registro videográfico de Simón Baeza, nos ha servido para interrogar un nuevo modo de experiencia de lo literario que se aloja en esa red que le promete a la escritura una eternidad de algoritmos (lo que vale decir, una eternidad numérica). En el devenir global de nuestro presente, lo que no está «en red», lo que no aparece a través de un *link*, no tiene lugar ni sitio donde cobijarse. La paradoja del movimiento global es que debamos, en esa misma red, hacer la errancia múltiple de los pliegues desviándonos de los procesos de homogeneización global frente a los cuales sucumben nuestras singularidades. Una perspectiva situada nos permite pensar lo literario atravesando sus propias fronteras, afirmándose como exigencia perentoria de continuar escribiendo. Aunque

la escritura ya no esté impresa, aunque lo literario no se retenga en las letras, aunque lo que se lee ya no sea parte de una historia común. Lo literario pervive en muchas partes fuera del libro: en las paredes que se llenan de grafitis imponiéndose a los amoldamientos de la vida urbana, en el sonido de las voces que enuncian palabras en un *eslam* de poesía, en las visiones digitales que revelan su distancia con lo escrito, en los *blogs* que desarticulan las sucesiones de las letras y vuelven hipermedial al infinito la lectura. Lo literario termina aberrándose entonces en la experiencia donde la escritura se ve, se escucha y, también, eventualmente, se escribe y se lee.

Bibliografía

Impresa

- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós. Barcelona;
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal. Madrid;
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Las Cuarenta. Buenos Aires;
- Chartier, R. (2009). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*. Gedisa. Barcelona;
- Calasso, R. (2014). *La marca del editor*. Anagrama. Barcelona;
- Colina, J. (2018). Se hace poesía al publicar. Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta. En: Guzmán, R. (coord.). *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Teseo. Buenos Aires;
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós. Barcelona;

Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama. Barcelona;

Díaz Pas, J. M. (2011). Infames patrañas. En: Massara, L., Guzmán, R. y Nallim, A. (dirs.). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*. EdiUnju. San Salvador de Jujuy;

España, R. (2014). *el evangelio de blacsotán*. S.n. Salta;

España, R. (2015a). *el cabralito*. S.n. Salta;

Kelly, K. (2017). *Lo inevitable. Entender las 12 fuerzas tecnológicas que configurarán nuestro futuro*. TEELL. Zaragoza;

Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). Poesía actual y cualquierización. En: AAVV. *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Libros del Rojas. Buenos Aires;

McLuhan, M. (2015). *Inédito. La marca*. Buenos Aires;

Moscardi, M. (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Puente Aéreo. Mar del Plata;

Quignard, P. (2016). *Butes. Sexto piso*. Madrid;

Robin, R. (2009). Extensión e incertidumbre de la noción de literatura. En: Angenot, M., Besiére, J., Fokkema, D. y Kushner, E. *Teoría literaria*. Siglo XXI. México;

Simondón, G. (2009). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo. Buenos Aires;

Sosa, C. H. (en prensa). Al fin una hidra en el Valle de Lerma: Literatura reciente y jóvenes escritors en Salta. *Estudios del ISHIR*, **31 (11)**;

Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação. Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do deserto*, **51**: 19-53;

Digital

Baeza, S. (2016). *La emancipación de las bestias*. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <https://vimeo.com/147016815>;

Clausquinski [España, R.]. Scribd. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <https://pt.scribd.com/user/238787786/clausquinski>;

España, R. (2015b). *la emancipación de las bestias. diario de campaña con el soldado barea*. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <https://emancipaciondelasbestias.wordpress.com/2015/04/05/dia-0/>;

Sosa, C. H. (2019a). Bagayero de ahicito: Tráfico escriturario entre Rodrigo España y Víctor Hugo Viscarra. *Argus-a. Artes y humanidades*, **32 (VIII)**: 1-14 [Versión electrónica]. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <http://www.argus-a.com.ar/publicacion/1418-bagayero-de-ahicito-trafico-escriturario-entre-rodrigo-espana-y-victor-hugo-viscarra.html>;

Sosa, C. H. (2019b). Sobre algunas derivas de la narrativa salteña reciente. *Confabulaciones. Revista de literatura argentina*, **1 (1)**: 65-75 [Versión electrónica]. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/308>;

Ulm, H. (2019). La experiencia Lispector de la literatura. El tiempo como acontecimiento inexpressivo. *Heterotopías*, **2 (3)**: 1-21 [Versión electrónica]. Accedido el 8 de junio de 2021, en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24799/24063>.

Miscigenação de linguagens Miscenation of languages

ISABEL PONCE DE LEÃO¹

Resumo: De uma tentativa de concetualização da arte, apoiada em vários teóricos, surge a constatação da interação das suas linguagens enquanto forma de otimização da mensagem. A arte presentifica-se como forma de resposta à situação da sociedade contemporânea sem obliterar dimensões retroativas e prospetivas, aqui adiantadas através de exemplos concretos com enfoque no pós-colonialismo.

Palavras-chave: Concetualização; arte; literatura; pós-colonialismo.

Abstract: From an attempt to conceptualize art, supported by several theorists, emerges the observation of the interaction of its languages as a way to optimize the message. Art presents itself as a form of response to the situation of contemporary society without obliterating retroactive and prospective dimensions, advanced here through concrete examples focusing on post-colonialism.

Keywords: Conceptualization; art; literature; post-colonialism.

==

¹ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa; CEG-UAb (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0680-9164>.

Quando José Régio afirmou que «A arte é só uma — idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema» (*Presença*, 27: 6), quando assim o fez, chamou a atenção de forma retrospectiva e prospetiva para a importância do diálogo entre a literatura e as diferentes artes, tentando sempre a sua atualização face aos desafios que se colocam no mundo atual.

O materialismo da sociedade contemporânea oblitera bastante o prazer estético, para tornar a arte num produto rentável face ao consumismo imanente. Não nego que a obra de arte seja, atualmente e também, moeda de troca, e investimento lucrativo, e, nesse particular, não será despiciendo uma análise do público consumidor das diferentes artes. Contudo, ao referir o mercado de arte, não negligencio a arte enquanto fruição estética, gozo e prazer. Atrevo-me mesmo a admitir que uma das estratégias de *marketing* para tornar uma obra rentável no mercado² obedeça a uma divulgação massiva que tem como objetivo a formatação da opinião pública.

Tudo isto requer, contudo, uma cauta conceptualização de arte, a aplicar com alguma prudência, fazendo-se a distinção entre o objeto artístico, integrador do seu mundo, daquilo a que Rosenberg (1964-2004) chamou «objeto

ansioso». Longe de receitas, ou conceitos fechados — o dinamismo da arte não o permite —, algumas teorias há que ajudam a incluir ou excluir o objeto do mundo artístico. Estas teorias não dão resposta cabal ao problema — se é que alguma vez ele a terá, posto que o conceito de arte seja aberto e dinâmico —, mas prestam um contributo a uma eventual conceptualização da natureza da obra de arte. Também não as considero em plano de igualdade, mas creio e defendo que a boa pragmática se sustenta em consolidados suportes teóricos a que há que estar atento. Refiro-me às Teorias Essencialistas, Estético-Psicológicas, da Indefinibilidade da Arte, Institucionais e quedo-me na Simbólica.

Quanto às Teorias Essencialistas³, elas tentam descobrir e evidenciar as condições necessárias e suficientes imprescindíveis a um objeto para que este seja considerado arte, entendendo por condições necessárias aquelas que são imprescindíveis à obra de arte, mas que não são bastantes para a identificarem como tal; suficientes serão aquelas que, por si só, a definem. A arte mais não é que a imitação de modelos tornados inquestionáveis — ainda que, por vezes, os negue — e deve ser definida na sua essência.

==

² Ao referir-me à rentabilidade da obra de arte, não me circunscrevo à sua comercialização, outrossim à forma como se consegue ou não divulgá-la e atrair o público. Se a transação é importante, não menos importante é a atenção dada à arte enquanto veículo cultural.

³ Saul Kripke é o principal defensor do essencialismo substancial.

Já as Estético-Psicológicas se centram no sujeito, posto que a mesma obra possa sugerir leituras diferentes. Se se encontrar um denominador comum nas experiências vivenciadas pelo sujeito que lê a obra de arte, talvez se chegue a uma definição. Clive Bell, entre outros, apela à emoção estética que só a obra de arte pode causar, e conclui que a forma significativa é inerente a todas as obras de arte. Defende mesmo que a estética parte de uma experiência pessoal de uma emoção individual. Denomina-a emoção estética, dizendo-a diferente de todas as outras emoções e afirmando que a única causa da sua existência é a obra de arte.

As Teorias da Indefinibilidade da Arte preocupam-se com a meta-estética, ou seja, tentam definir claramente o que é arte. Morris Weitz foi quem mais pugnou por esta teoria, concluindo que a arte não se pode definir de forma essencialista, isto é, em termos de propriedades intrínsecas, pelo impedimento lógico que se prende com as regras usadas na aplicação da expressão obra de arte, cujo perigo está na mera análise dessas regras. Weitz defende que o objetivo não é o de chegar a uma definição de arte, mas o de dilucidar o conceito de arte, descrevendo a forma como se usa corretamente a expressão obra de arte.

Entre outros, George Dickie pugna pelas Teorias Institucionais, defendendo que «Uma obra de arte no sentido classificativo é um artefacto, sobre um conjunto de aspetos ao qual foi conferido o estatuto de candidato para apreciação por uma pessoa ou pessoas atuando em nome de uma certa instituição social (o mundo-da-arte)» (Dickie, 1976: 23)⁴. Terá, portanto, que reunir as condições necessárias e suficientes.

A Teoria Simbólica de Goodman distingue-se por se preocupar com a natureza da arte e defender que o seu funcionamento é simbólico. A arte opera como um símbolo que desempenha uma função simbólica. Na sua obra *Modos de fazer Mundos*, Goodman levanta a questão de outra forma: «Quando há arte?», apontando o carácter e a função simbólica de toda a obra de arte. Ao ser contestado por nomes como o de Clive Bell, Goodman argumenta que a simbolização que refere é intrínseca à obra de arte. Elimina qualquer tipo de representação e recorre ao funcionamento simbólico de objetos vulgares, desenvolvendo o funcionamento da arte por conexão com eles. Assim, releva que as propriedades que contam numa obra de arte são aquelas que a mesma possui e exemplifica relegando para o crítico de arte a sua deteção. Destarte, um objeto é uma obra de arte quando tem uma

⁴ É justamente Georges Dickie que tenta uma definição do mundo-da-arte, dizendo que se trata de uma instituição específica com agentes autorizadas. A ele se juntaram outras vozes, como as de Danto, Marcuse, Croce, que nunca conseguiram definições consensuais. Uso esta expressão de forma globalizante, seja, para indicar o artista, o leitor, o crítico, o *marchand*..., mas nunca descurando a perspectiva estética e o contexto criativo. Tudo afinal que se relaciona com o objeto estético.

atividade simbólica estética, ou quando é um símbolo estético. A verdade é que Goodman não se preocupa em definir arte, antes em saber «Quando há arte?» A flexibilidade desta teoria confere-lhe capacidade explicativa, constitui-se como unificadora da arte, e pode-se conciliar com a de Clive Bell.

Naturalmente que cada teoria de *per si* é incompleta e redutora; mas a associação do que defende Clive Bell — um dos grandes opositores de Goodman — à teoria simbólica deste, por paradoxal que pareça, pode abrir novas perspectivas. De facto, os diferentes campos da arte vivem mais de uma comunicação de ideias do que de acções conceptuais, não renegando, embora, contextos sociais, filosóficos, estéticos, emocionais... O ponto de partida do sistema estético é a experiência pessoal de uma emoção peculiar, aquilo que Clive Bell (1993) chama «emoção estética». Ora, esta emoção resulta da significação autónoma da obra de arte o que parece colidir com Goodman (2006), não fora este afirmar que a simbolização se refere a algo intrínseco. Por isso, prefere a pergunta «Quando há arte?» à tentativa da sua definição, ensaiando, assim, um sistema de funções simbólicas e de mecanismos de legitimação correlativos a obras, espaços e relações estabelecidas com o chamado mundo da arte a quem compete a

avaliação dos objetos artísticos. Deixa, assim, para o crítico de arte a sua definição.

A caracterização da arte deverá fazer-se com base nas experiências do sujeito e dos atores do mundo da arte, mas também a partir dos «sintomas do estético»⁵ que mais não são que as propriedades dos símbolos a que alude Goodman. Uma coisa será «ser arte» e outra «funcionar como arte». A conciliação destes dois postulados abre novas perspectivas, viabilizando desejáveis posturas pessoais sobre esta questão, por agora ainda não resolvida. De facto, deverá haver a consciencialização de que a definição de arte atravessa vários campos, como sejam a sociologia, a filosofia, a história, a economia, a estética... e que todos têm sido exímios na fuga a qualquer enunciação chegando a admitir que qualquer coisa é arte. Por isso me é tão grata a reformulação proposta por Nelson Goodman.

Há, obviamente, a percepção de que a leitura da obra de arte parte dum caos inicial para uma existência completa, singular e concreta, e que aquela, antes de ser materializada, já existia procurando a corporização nem sempre estática. Há artes que dão às suas obras um corpo único e definitivo (quadro, estátua...) e outras que se corporizam de forma múltipla e provisória (literatura, teatro...). Por isso, as primeiras são dependentes do autor, já as

==

⁵ A saber: «densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa» (Goodman, 2006, p. 9).

segundas podem ser reativadas por quem as lê. Na leitura de qualquer obra de arte, dever-se-á ter em conta a sua existência fenomenológica (antecede a materialização), comparada (identificação com objetos concretos não se confundindo com eles, exceção feita ao abstracionismo) e transcendente (emergência de um mundo de ideias e de sentimentos vagos, misteriosos, enigmáticos), porque a leitura da obra de arte «consiste à nous conduire vers une impression de transcendance par rapport à un monde d'êtres et de choses qu'il [qu'elle] pose par le seul moyen d'un jeu concertant de *qualia* sensibles, soutenu[e] para un corps physique aménagé en vue de produire ces effets» (Souriau, 1969: 96).

Face à leitura da obra de arte, acalento uma perspectiva baudelairiana, mas não esqueço que as condições de produção se prendem com questões contextuais e não ignoram tendências estéticas. Esta liberdade não gera consensos, mas põe em evidência que a leitura da obra de arte «por una parte reivindica la subjectivade del juicio de valor, y, sin embargo, expresa una autorreflexión apreciativa; por outra, finge reencontrar los valores directamente en los fenómenos, aunque lo niega en teoría» (Calabrese, 1986: 15). De facto, a obra de arte

Existe independentemente de sentimentos variáveis. Dirige-se ao fruidor não como um convite para estabelecer uma relação primeiro que tudo sentimental, mas para a com-

preender. Não se dirige a um só aspecto do homem, mas ao homem total, às suas faculdades. [...] é criada para o público e o artista deseja necessariamente que a obra permita um diálogo entre ele e o público; foi criada com a exigência de que todos a compreendam igualmente. E se bem que esta exigência seja somente ideal e praticamente irrealizável, é uma propriedade fundamental da arte e um estímulo essencial da criação artística (Calabrese, 1993: 63).

Ora, a existência do objeto artístico está na dependência da sua divulgação. Por isso a arte se institui uma mercadoria que pretende circular procurando o seu mercado. Quem compra arte compra um produto oriundo de um processo de produção, circulação e valorização idêntico a qualquer outro bem transacionável. Isto relega o autor da obra de arte para simples produtor, sendo as livrarias, os galeristas e os *marchands* os distribuidores que a fazem chegar ao consumidor. Este nem sempre a adquire por prazer estético, fazendo-o, muitas vezes, por investimento a médio-longo prazo, por mera especulação ou por modismos, para o que contribuem, no caso da literatura, os mais que discutíveis tops de vendas divulgados por livrarias e publicações periódicas. Tudo isto gera um inconformismo dos artistas na convivência com o poder exterior à arte. Compreende-se, mas o artista sabe que, se vive da sua produção, tem que entrar e pactuar com o chamado mundo da arte e estabelecer relações de convivência pacífica com críticos, jornalistas, curadores, programadores

culturais, editores, compradores, comerciantes, intermediários, revistas, fundações, galerias e museus... E também sabe que ser bem relacionado é uma das garantias de divulgação da obra. Uma coisa é o ato criativo, resultante de pulsões interiores que se materializam, outra é a divulgação e comercialização dessa materialização. A verdade é que são todos os agentes culturais acima referidos que colocam no mercado as obras, procurando atingir os públicos consumidores das diferentes artes. Não será o ideal, mas por agora é o possível.

O artista atualmente é um profissional liberal, portador de uma mercadoria, e precisa – como todos os outros profissionais liberais – do mercado para sobreviver. Por isso, nascem os mediadores e orientadores do consumidor enquanto intermediários, bem como todos os outros agentes acima referidos. Assim sendo, o mercado de arte depende da conjuntura econômica geral, o que pode gerar algum desconforto, em termos materiais, para os artistas. Contudo, ele é indispensável para o sistema de circulação da arte, porque, acima de tudo, lhe compete procurar o público certo para cada obra.

De facto, o criador da obra de arte parte da concetualização, passando pela semiotização e pela enunciação, para chegar ao produto artístico, em função de um «eu» e de um «tu»,

condicionadores de toda a atividade, e de um conjunto de signos, enquanto o interpretante segue o caminho exatamente inverso: parte do produto que percebe, passa por um processo de identificação e compreensão dos signos que lhe são dados observar, para, finalmente, reagir, em função de outros saberes, de outras informações, da sua cultura, em sentido lato ou em sentido restrito. É através da experiência que se consegue gizar a caracterização do público que consome⁶ as diferentes artes.

A arte configura-se, assim, como último baluarte, o garante da harmonia comunicacional propiciadora de uma inequívoca, verdadeira e intemporal perenidade. Sendo um significante singular, não se reduz à convenção, outrossim se torna um ícone que persegue e incorpora a realidade transmitida pela sensibilidade. Volto a Régio (*Presença*, 27: 5), que reitera: «A Arte é o ponto de acôrdo (*sic*) de tôdas (*sic*) as artes, que não são senão meios de chegar ao mesmo fim».

Na arte literária há, como nas outras artes, a preocupação de veicular mensagens, ainda que tal também se realize em expressivos silêncios que, economizando ou expandindo signos verbais, exibem linhas, planos, volumes ou cores. A literatura, no sentido restrito de *belles-lettres*, é a arte da palavra ou, perseguindo Ezra Pound, a linguagem carregada

==

⁶ Ao utilizar a expressão «consome as diferentes artes», refiro-me não só ao comprador ou ao crítico de arte, como ao mero fruidor, ou seja, aquele que por prazer estético frequenta exposições, bibliotecas e museus.

de significado, que requer um estudo de dois objetos reais ainda que operacionalmente diferenciados, mas correlatos. É preciso, por um lado, estudá-la enquanto «sistema semiótico», atendendo, para tal, aos «mecanismos do funcionamento da semiose literária» e, por outro, encará-la como «texto literário, isto é, como realização concreta e particular daquele sistema» (Silva, 1982: 40). Ao longo do século XX,

ganhou consistente fundamentação teórica [...] a ideia de que a literatura se pode e deve definir como modalidade específica da linguagem verbal, tendo-se desenvolvido a partir de então, em estreito relacionamento com a linguística, estudos sobre os caracteres peculiares e diferenciados da linguagem literária, numa procura persistente e rigorosa de literariedade, ou seja dos elementos e valores que configurarão singularmente aquela linguagem. (Silva, 1982: 45)

Seja como for, a literatura pode interpretar inteligentemente a realidade física e abstrata do meio envolvente ou metafísico e veiculá-la através dos agentes que são os códigos linguísticos, tornando-se numa frase magnífica e extremamente versátil. O artista parte das suas próprias experiências para recriar a realidade, originando uma supra-realidade ficcional. Por ela transmite os seus sentimentos e ideias ao mundo real, também estes vulneráveis a uma recriação do leitor.

Não postergando uma feição hedonística, a literatura estabelece um jogo com palavras,

ritmos, imagens e sons, que fazem o leitor penetrar num mundo outro, que lhe afaga os sentidos e estimula a sensibilidade. Cabe ao artista escolher e manipular as palavras para que elas ultrapassem a sua significação objetiva e conquistem novos espaços e novas hipóteses de, pelo imaginário, entenderem a realidade.

A arte literária, mesmo se enraizada em factos reais, é fruto do imaginário, da captação da realidade através de uma aguda percepção dos sentimentos e/ou dos sentidos que, explorando as capacidades linguísticas, as controla aos níveis semântico, fonético e sintático, entre outros. Trata-se de uma manifestação artística que tem na palavra a sua matéria-prima. Nela coexistem determinadas características que agilizam a finalidade estética da linguagem.

Quanto às artes plásticas, elas são um suporte da comunicação em que se materializa um fragmento do universo percetivo e que prolonga a sua existência no tempo. Um quadro é um texto, produtor de sentido coerente, e nunca mera soma de significados parciais. A coerência, enquanto elemento de expressão, distribui a informação visual e, enquanto elemento de conteúdo, autoriza a atualização do seu significado. São a ambiguidade (enquanto violação de regras do código ligada ao contexto) e a autorreflexão (a individualidade chama a atenção para a sua própria organização) que reivindicam para a imagem o epíteto de texto estético com um determinado estilo, quer dizer, a assunção, por parte

do autor, dos universos semânticos individual e coletivo.

O desenho e a pintura configuram uma forma de comunicação ancestral, porventura mais maleável e inconsciente do que outras. Prova-o o valor que os alemães, italianos e flamengos lhe deram, o papel que teve na produção de Rembrandt ou, posteriormente, nas de Toulouse-Lautrec e Picasso. A composição pictórica pode expressar uma realidade evocada ou imaginada, ou pode deter-se no automatismo e na abstração, competindo ao artista a seleção da técnica evidenciada pelo gesto. É uma expressão artística que atravessa toda a história da humanidade numa perspectiva intercultural. O homem sente apelo / fascínio perante o fenómeno estético e exprime-se através dele, constituindo os instrumentos que usa um prolongamento da própria mão que assim corporaliza visualmente o pensamento. O artista regista a sua visão subjetiva da realidade, usando um processo de descodificação que associa automaticamente o representado ao conhecimento que tem do mundo. Por seu lado, o leitor da obra só verá nela o que conseguir ou quiser entender, estando na direta sujeição da sua própria enciclopédia cultural. Cultura, sensibilidade e impressionabilidade simbólica são, assim, condicionantes das dinâmicas interpretativas da obra de arte e contribuem para uma tentativa da sua definição tal como preconizaram Clive Bell e Nelson Goodman.

A sensibilidade do ser humano concretiza-se numa rede de impulsos que pode ser a obra de arte. Os artistas plásticos reformulam e reinventam, de forma imediatista e visível os aspetos basilares das suas práticas postural e reflexiva; quanto aos escritores, ao usarem símbolos próprios conceptuais, dão resposta a algo psíquico que querem representar, com o recurso à linguagem verbal.

Ora, a objetividade material de qualquer obra de arte presentifica-se num texto; como tal, há que explicar os objetos plásticos a partir de uma teoria semiótica do discurso. O princípio que gere a plurifuncionalidade dos sistemas descritivos baseia-se na «*homologación pragmática* que regula los sistemas de expresión y comunicación de unos e outros textos, además de las semejanzas estructurales establecidas precisamente por la *condición textual*» de ambos (Berrio e Fernández, 1988: 13). Ignorar o diálogo que as artes mantêm entre si é subestimá-las e empobrecer o teor das suas mensagens.

Convergências, cumplicidades e afetos enformam a condição autónoma e endorreferencial, a polissemia imagética da literatura e das artes, respeitando os pré-requisitos estruturais da comunicação estético-artística, porque a literatura «participa como la pintura en la expresión del espacio como categoría antropológica esencial de la experiencia humana» (Berrio e Fernández, 1988: 212).

Os textos presentificam-se, habitualmente, num suporte material. A materialidade do quadro impõe-se de *per si*. Desperta, instintivamente, vários sentidos e é, enquanto objeto, facilmente degradável; isto não significa que não haja elementos prévios à sua materialização. Quanto ao texto literário, existe antes de se formalizar pela escrita, podendo quedar-se num enunciado oral. Isto não inviabiliza o paralelismo textual, estrutural e genético que os une, garante outrossim que

los presignificativos plásticos del cuadro como los fonoacústicos del poema, participan del carácter de modelización secundaria que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes en la significación práctica-conceptual del language, signos poderosamente necesarios y endo-deíticos en su articulación concreta del enunciado artístico. (Berrio e Fernández, 1988: 178)

Interessa-me esta comunicação articulada que ressalta da interação das duas linguagens. As suas identidades estética e comunicativa geram a substancialidade existencial e levam ao predomínio da *dispositio* sobre a *inventio*. Textos plástico e literário não podem ser restringidos a mera significação material, antes a um princípio aberto à comunicação que pressuponha tantas leituras quantos os rumos propostos pelas réplicas estética da receção.

Jung, Bachelard, Durand... infringindo certas doutrinas preconceituosas, viabilizaram a

compreensão de que tanto o quadro como o texto literário têm, no poder idiossincrático formal da sua estrutura material, os preceitos objetivos da sua esteticidade, nunca descuidando a dupla dimensão génese / receção subliminais. O diálogo entre estas formas de arte deleita, subjuga e induz a desmesuradas confidencialidades solidárias, porque traduz «a espacialidad convencional el universo de ritmos móviles de la orientación antropológica humana» (Berrio e Fernández, 1988: 189).

Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identificação imaginária, através das quais a inventiva humana constrói as representações artísticas da sua identidade antropológica. É esta componente onírico-imaginativa que outorga à materialidade a sua orientação poética e estética. É assim que idiossincrasias estruturais e antropológico-imaginárias relativas à criação e à receção ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra de arte.

O relacionamento das diferentes artes é algo inato e instintivo, admitindo-se, como admito, que a arte configura reações à simbiose de elementos extrínsecos e intrínsecos ao ser humano. Por tal, se não se pode alhear do mundo interior do artista, também não pode ignorar os fenómenos políticos, sociais, históricos... locais e mundiais, na senda da multi / interculturalidade, que, ainda que implicitamente, estão na sua génese.

São vários os exemplos do relacionamento intersemiótico das artes. O relato da Anunciação do Anjo a Maria, indicando-a como Mãe de Deus, aparece em textos antiquíssimos, como a *Bíblia* (Lc 1, 28-49) e o *Al-Corão* (3: 46-49; 19: 17-22). Enquanto texto linguístico, é recreado, sobretudo, para um público infantil. Contudo, é a pintura que, com mais frequência, dialoga com esse passo bíblico de diferentes formas, mas sem nunca trair o cânone; são exemplos pintores como Filippo Lippi, Piero de la Francesca, Lorenzo di Crepi, Beato Angelico, Leonardo da Vinci, Botticelli, Alesso Baldovinetti, ou Jorge Barradas. No *Petit Palais*, em Paris, há um tríptico do fim do século XV, cuja autoria ainda se discute (Carlo Braccasco?), que representa a mesma passagem bíblica numa Nossa Senhora de formas torneadas e erotizadas, visitada por um anjo esvoaçante em jeito de cupido. Esta pintura, pertencente à escola de Milão, faz-nos repensar as possíveis leituras desse monumento dinâmico que é a *Bíblia*, bem como as relações que estabelece com as diferentes artes.

Outros exemplos interessantes são os diálogos que José Saramago estabelece com as pinturas de Albrecht Dürer em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ou os que Agustina Bessa-Luís mantém com Rembrandt em *A ronda da noite*.

Contudo, os diálogos entre as artes não se quedam só neste tipo de relações geradas no seio do texto. Eles são, as mais das vezes,

produtos casuais e intuitivos que começam por chamar a atenção do leitor. Fruto de modas, de preocupações geracionais ou de correntes estéticas, otimizam a compreensão da mensagem e conduzem dum caos inicial a uma existência completa, singular e concreta na sua presença fenomenológica e transcendente.

A verdade é que temas e motivos adjacentes às diferentes artes coincidem em termos espaço-temporais e são gerados por condicionalismos pessoais, sim, mas também sociais, históricos, filosóficos, estéticos e políticos... Importa ainda salientar que esta comunhão não requer o artista polifacetado, tão só aquele consciente de que a otimização da mensagem estética resulta da complementaridade das artes de que são corolário, entre outros, a geração órfica e a geração presencista de 1927-1940, sobretudo Régio e Júlio (Saúl Dias), que complementaram através do desenho a sua própria produção literária, o movimento neorrealista através de nomes como Alves Redol, Fernando Namora ou Júlio Pomar, ou o chamado movimento surrealista presentificado em obras de António Pedro, Vespeira e Alexandre O'Neill.

Sendo as artes subsidiárias umas das outras, muitos outros exemplos se instituem paradigma, podendo servir de reflexão e verificação não só à existência das relações de complementaridade e cumplicidade entre as artes, como também à consciencialização de que não há no mundo das artes momentos

isolados e independentes, outrossim um *continuum* pactuante com as inevitáveis alterações.

Também por isso há que recuar ao passado artístico como forma de chegar à contemporaneidade que, naturalmente, tem uma dimensão mais pragmática para a vida. Refiro, a título de exemplo, o corte radical com a ancestralidade anunciado pelos futuristas que, afinal e felizmente, nunca se concretizou.

É, sobretudo, no século xx que a interação das artes começa, de facto, a fazer parte de vários projetos estéticos que refletem, eles mesmos, sobre a linguagem artística. Tal é o caso de Picasso e Braque, que desconstroem e reconvertem a sua pintura numa espécie de campo de escrita, servindo-se assaz de colagens de letras e de palavras. É evidente que, na segunda metade deste século, a incorporação das novas tecnologias — néon, televisão, Internet — criou espaços fecundos para a interação das artes, ligadas estas a uma nova imagem do homem que não pactua com o isolamento entre corpo e mente. O novo homem, as suas angústias e utopias só se representam por uma relação intersemiótica.

Desde a década de 90 do século xx que a arte sai à rua através de jovens artistas que, vivendo a Guerra do Golfo e uma atmosfera de crise universal, sem quaisquer complexos de inferioridade, escrevem e escrevem-se,

expõem e expõem-se dentro e fora do país, viajam, estudam numa demanda de permuta de experiências. Trata-se de uma geração cosmopolita, nascida depois do 25 de Abril, que encara a movimentação internacional como uma inevitabilidade; perseguem o multiculturalismo onde convivem todo o tipo de tendências e temáticas, revelando um território ilimitado e plural, em que os valores portugueses se podem e devem consolidar.

A primeira década do século xxi legitimou, sem cortes nem ruturas traumáticas, a afirmação de novos percursos e novos autores, bem como a sua boa convivência com todas as tendências passadas, presentes e as que sensibilizam uma memória prospetiva. Por outro lado, os artistas deixaram de ser artesãos de uma só arte para se dedicarem à Arte⁷ — os arquitetos pintam os pintores realizam filmes, os cineastas escrevem, os escritores esculpem...

Os acontecimentos de 11 de setembro nos Estados Unidos suscitaram novas perspetivas globais que se imiscuíram na arte conferindo um lugar de destaque aos artistas não ocidentais bem como aos seus objetivos e ideais. Começa-se, cautamente embora, a falar de Pós-Colonialismo, movimento estimulado pela obra *Ocidentalismo* (1978) de Edward Said, que defende a teoria de que as sociedades coloniais ocidentais erigiram uma ideia de

⁷ Cf. José Régio in *Presença*, 27, p. 6, acima citado.

oriente conotada com exotismo, perigosidade e subalternidade.

Justamente, o objetivo do Pós-Colonialismo «é igualar o estatuto económico e cultural das sociedades não ocidentais, contra as imposições de atividades coloniais ocidentais presentes e passadas» (Newall, 2008: 172). Identidade, etnia, classe e género convertem-se em temas primordiais da expressão artística. Ainda que as preocupações do Pós-Modernismo pareçam agora anacrónicas, porque tão só apostas ao ocidentalismo, a verdade é que este movimento viabilizou certas liberdades de expressão artística que se expandiram por todo o mundo. Está, pois, posta de lado a palavra *rutura*. Poder-se-á, sim, falar de diferentes preocupações e objetivos, mas igual uso de recursos materiais e mesmo formais.

O pós-colonialismo reveste-se ainda de um carácter híbrido, pois artistas, tanto ocidentais como não ocidentais, procuram inspiração em formas artísticas que ultrapassam as fronteiras culturais. Trata-se de uma tentativa de leitura do mundo contemporâneo com vista à estruturação de uma cidadania multicultural, igualitária e emancipatória de formação humanística cosmopolita. A arte caracteriza-se agora pela multiplicidade e pela transversalidade tentando, sistematicamente, superar o paradigma moderno precedente, bem como o momento cronológico, porque «o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo sobrevive onde sempre existiu, numa

espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas ideológicas e sociais» (Said, 2003: 40). Identidade e diferença são conceitos que apontam para um espaço contínuo, sem fronteiras onde o eu e o outro partilham crenças e estéticas fazendo desmoronar posições dominantes e subalternas, como tão bem o demonstram textos literários e plásticos de Eugénio Lisboa, António Lobo Antunes, João de Melo, Dulce Maria Cardoso, Afonso Cruz, Leonor Xavier, Alberto S. Santos, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny, Eleutério Sanches, Malangatana, Dília Fraguito Smarth, João Garcia Miguel, Pancho Guedes, Balbina Mendes, do também realizador Gabriel Abrantes, ou do jornalista polaco Ryszard Kapuscinski, em *Mais um dia de vida – Angola 1975*.

Na senda do pós-colonialismo e, por vezes, nele se inserindo, surge uma arte de rua que transforma a cidade contemporânea em artefacto cultural sistematicamente mutável por dinâmicas socioculturais díspares. Por vezes, o espaço metropolitano torna-se palco de contendias simbólicas onde os diferentes atores e interesses colidem alheando-se de princípios estéticos. Refiro-me às linguagens visuais ilegais, que não prescindem do código linguístico – o *graffiti* e a *street art* –, visíveis, normalmente, nas zonas antigas das grandes cidades ou nas suas periferias, e que acentuam as dinâmicas conflituais. Pretendendo ser autênticos exercícios estéticos e políticos, introduzem, em grau elevado, ruídos na pai-

sagem pela escolha indevida dos *spots*; não deixam, contudo, de ser elementos preciosos para a construção da história da arte e da humanidade, conquistando aos poucos os seus espaços em museus, murais e outros espaços culturais, onde entram no domínio das artes decorativas. Este tipo de linguagem, inicialmente marginal e destrutivo, tem vindo a depurar-se e, do anonimato, passou ao autoral instituindo-se arte verdadeira. Agora os vários níveis desta linguagem pelejam entre si, e estabelece-se uma interação convivial das diferentes artes através de uma permuta sistémica, reflexo da vida humana, pois que, sendo a leitura da obra de arte uma reativação do sentido, a subjetividade de um Clive Bell ou de um Nelson Goodman será sempre bem-vinda.

Convocar uma inteligência visual capaz de construir estruturas do entendimento, que vão além dos processos racionais e dedutivos puros, será a melhor forma de repensar a arte porquanto modos sensoriais reclamem, necessariamente, a perceção e o pensamento de acordo com a interpretação de um meio profundamente alterado pelo progresso tecnológico. Régio, sem o saber, antecipou-o.

Bibliografia

Impressa

- Bell, C. (1993). Opiniões. *Presença*, 1. Edição Facsimilada Compacta. Contexto: 3. Lisboa;
- Berrio, A. e Fernández, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Tecnos. Madrid;
- Calabrese, O. (1986). *A linguagem da arte*. Presença. Lisboa;

Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra. Madrid;

Dickie, G. What is Art? (1976). Em: Aagaard-Mogensen, L. (ed.). *Culture and Art*. Humanities Press. Atlantic Highlands;

Goodman, N. (1978). *Modos de fazer Mundos*. Asa. Porto;

Goodman, N. (2006). *Linguagens da arte – Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Gradiva. Lisboa;

Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Blackwell. Oxford;

Newall, D. (2008). *Compreender a arte*. Editorial Estampa. Lisboa;

Ponce de Leão, I. (2019). *Pro Litteris*. Fundação Engenheiro António de Almeida. Porto;

Presença (1993). Edição Facsimilada. Contexto. Lisboa;

Rosenberg, H. (2004). *Objeto Ansioso*. Cosac & Naify. São Paulo;

Said, E. (2003). *Cultura e imperialismo*. Companhia das Letras. São Paulo;

Silva, V. de A. e (1982). *Teoria da Literatura*. Almedina. Coimbra;

Souriau, E. (1969). *La Correspondance des Arts*. Flammarion. Paris.

Digital

Almeida, A. (2000). O Que é Arte? Três teorias sobre um problema central da estética. [Em linha] Disponível em <https://pt.scribd.com/document/93883480/O-que-e-a-arte-Aires-Almeida> [Consultado em 09/11/2021].

Artigos Multitemáticos

**Chamas reveladoras: O fogo de Santelmo
e outros fenômenos naturais na literatura portuguesa de viagens**
**Revealing flames: Saint Elmo's fire and other natural
phenomena in Portuguese travel literature**

JORDAN JONES¹

Resumo: Neste texto, analiso as descrições e interpretações de vários fenômenos naturais que aparecem na literatura portuguesa de viagens dos séculos XVI e XVII: a tromba marítima, o fogo de Santelmo, a bioluminescência e o «*halos* lunar». Este trabalho emprega o *Roteiro de Lisboa a Goa* de D. João de Castro como arcabouço, comparando suas descrições destes fenômenos às de *Os Lusíadas*, *História trágico-marítima* e *The first voyage round the world* (de Antonio Pigafetta), entre outras. Ao analisar essas fontes históricas e literárias, pretendo demonstrar que o tom da descrição dos fenômenos naturais pode ser uma indicação clara do propósito do autor em cada texto — um microcosmo da abordagem adotada e dos argumentos criados pelo autor, refletindo sua ótica política ou social no Portugal dos séculos XVI e XVII.

Palavras-chaves: Literatura portuguesa de viagens; fogo de Santelmo; fenômenos naturais; D. João de Castro.

Abstract: In this text, I analyze the descriptions and interpretations of various natural phenomena that appear in the Portuguese travel literature from of the 16th and 17th centuries: waterspouts, St. Elmo's fire, bioluminescence, and lunar halos. This text employs D. João de Castro's *Roteiro de Lisboa a Goa* as an outline, comparing Castro's descriptions to those in *Os Lusíadas*, *História trágico-marítima*, and Antonio Pigafetta's *The first voyage round the world*, among others. By analyzing these historical and literary sources, I intend to show that the tone used in describing the natural phenomena can be a clear indication of each author's purpose in his text — a microcosm of the approach adopted and of the arguments created by the author, reflecting his political or social outlook in sixteenth or seventeenth-century Portugal.

Keywords: Portuguese travel literature; St. Elmo's fire; natural phenomena; D. João de Castro.

¹ Brigham Young University (USA). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0249-174X>.

«Look aloft!» cried Starbuck. «The corpusants! the corpusants!»
 All the yard-arms were tipped with a pallid fire;
 and touched at each tri-pointed lightning-rod-end
 with three tapering white flames, each of the three
 tall masts was silently burning in that sulphurous
 air, like three gigantic wax tapers before an altar.
 [...]
 «Aye, aye, men!» cried Ahab. «Look up at it; mark
 it well; the white flame but lights the way to the
 White Whale!
 (Melville, 1851: 119)

O Corpo Santo, também conhecido como o «fogo de Santelmo», é um fenómeno natural registrado em muitos textos literários e históricos, inclusive nesse famoso trecho de *Moby Dick*, o texto épico de Herman Melville. Esse e outros fenómenos naturais aparecem na literatura portuguesa de viagens dos séculos XVI e XVII e são retratados de perspectivas divergentes. Um dos textos em que mais abundam referências a esses processos naturais é o *Roteiro de Lisboa a Goa*, publicado por D. João de Castro no final dos anos 1530 e relançado com notas e observações adicionais antes de sua morte, em 1548. Este trabalho emprega o texto de Castro como arcabouço, já que é o único texto que aborda todos os fenómenos discutidos neste trabalho: a tromba marítima, o fogo de Santelmo e alguns outros fenómenos naturais vistos nas suas viagens. Ao analisar essa e outras fontes históricas e literárias, pretendo demonstrar que a abordagem adotada na descrição dos fenómenos naturais pode ser

uma indicação clara do propósito do autor em cada texto – um microcosmo da abordagem adotada e dos argumentos criados pelo autor.²

Começemos por analisar a tromba marítima, fenómeno em que ventos fortes criam uma espécie de tornado na superfície do mar. No seu *Roteiro de Lisboa a Goa*, Castro descreve uma tromba marítima que aparece rumo à Índia. Ele a descreve de maneira muito científica, descrevendo em muito detalhe o que a água faz e como sua aparência muda ao longo da sua existência – de «hum quarto de hora» (Castro, 1882: 284). Ele inclui no *Roteiro* um desenho da tromba marítima, o que é muito útil para o leitor e lhe dá (o quanto possível) a sensação de ter visto o fenómeno pessoalmente (ver Fig. 1).

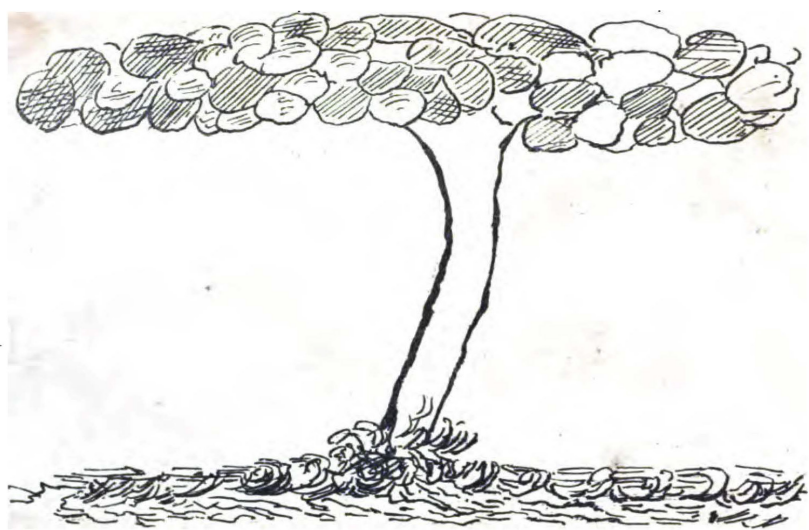


Fig. 1 – Desenho da tromba marítima incluído no *Roteiro de Lisboa a Goa*, por D. João de Castro (1882: 284).

² Agradeço a Nuno Crato pelo excelente trabalho «St. Elmo's fire in the literature of journeys» (2005), encontrado no site do Instituto Camões, que enumera muitas das referências históricas ao fogo de Santelmo que analiso aqui.

O estudioso Vasco Graça Moura, escrevendo em 1987, alega que a descrição de Castro é tão pormenorizada e visual que permitiu que Camões escrevesse n'Os *Lusíadas* a famosa linha «Vi, claramente visto», ao descrever a tromba marítima — a «roxa sanguessuga» que «[c]hupando mais e mais se engrossa e cria» antes de se fartar e desfazer-se em chuvas fortes (Camões, 1572: V, 18-23). Graça Moura questiona a suposta originalidade de Camões, explicando que a linguagem dele é muito parecida à de Castro e afirmando que Camões usou o *Roteiro* como fonte de inspiração, mesmo que não seja possível comprovar isso.³ Independente de Camões ter usado o texto de Castro ou não, a inclusão do fenômeno no seu poema épico é importante, pois representa um desvio da narração e do estilo do autor em outras partes do texto. Os *Lusíadas* está cheio de referências mitológicas e de façanhas grandiosas, mas a descrição da tromba marítima (e a do fogo de Santelmo, que será discutido mais tarde) é diferente, pois Camões afirma que ele realmente viu esses fenômenos e que existem de verdade, enquanto não tenta seriamente convencer o leitor de que Vénus e outros deuses realmente tenham ajudado

Vasco da Gama e os portugueses na sua viagem.⁴ Entendemos que o enredo d'Os *Lusíadas* é em grande parte uma alegoria e que as lutas dos deuses greco-romanos são metafóricas. Mas, no Canto V, Camões muda seu tom e se baseia na experiência vivida e vista (com a exceção do episódio com Adamastor, é claro). Ele descreve várias «Coisas do mar, que os homens não entendem» (V, 16) e afirma que os que não viram essas coisas «Julgam por falsos, ou mal entendidos» (V, 17). Aqui a experiência é valorizada acima de outras formas de conhecimento e é usada para reiterar que esses acontecimentos são verídicos, o que separa e distingue esse canto dos outros.

Camões afirma que, «se os antigos filósofos» tivessem visto estes fenômenos, “Que grandes escrituras deixaram!”» (V, 23). Não existe (que este autor saiba) nenhum outro registro da tromba marítima na viagem de Gama, nem do fogo de Santelmo. Então por que é que Camões decide incluir esses fenômenos no seu poema épico? Não podemos saber com certeza, mas é possível que ele tenha querido embelezar o poema com acontecimentos naturais, além dos supostos acontecimentos divinos que aconteceram durante a viagem de Vasco da

³ Graça Moura escreve o seguinte: «É natural que Camões tivesse contactado com o texto durante a própria viagem e assim, aferindo a realidade pelo documento (e vice-versa), fosse adquirindo e registando dados para uma epopeia que, salvo um ou outro pormenor e como creio já ter sido observado, ele afinal poderia ter escrito sem sair de Lisboa. E não deixa de ser paradoxal que, cantando a experiência deslumbrada do *novo* por oposição à fatigada sabedoria livresca, o poeta tenha dependido tanto do *já escrito* para a sua criação...» (Graça Moura, 1987: 157; reticências originais).

⁴ Apesar do Canto V ser narrado na perspectiva de Vasco da Gama, me refiro a Camões por causa da ideia geralmente aceita de que Camões se insere na narrativa e usa Gama como porta-voz para descrever muitas de suas próprias experiências marítimas.

Gama. Ele inventa a participação de Vénus, a Ilha dos Amores, a máquina do mundo e o confronto com Adamastor, então por que é que usa estes fenómenos em vez de inventar novos fenómenos sobrenaturais? Por que é que ele sente a necessidade de incluir tais acontecimentos num poema épico? Será que ele não sabe que incluir tais fenómenos no poema convidaria ao ceticismo quanto à sua veracidade? Segundo José António Saraiva e Óscar Lopes, Camões inclui fenómenos naturais para mostrar seu conhecimento do mundo natural e enfatizar «a contraposição da experiência e da observação directa à ciência livresca da Antiguidade» (Saraiva e Lopes, 1955: 328). Ou seja, Camões quer mostrar sua superioridade em comparação com os Antigos com base na sua experiência própria do mundo marítimo.

Enquanto Castro escreve um texto altamente científico (ou pelo menos tenta atingir esse nível de fidedignidade), ele também receia que outros não acreditem no que ele descreve. No prefácio a seu texto, ele explica o seguinte:

[N]este roteiro vão escritas muitas cousas que parecem estranhas e impossíveis, as quaes escreui medrosamente, não porque dellas não fosse muy certificado, mas por receo que tuiue de sahir fora da openião comum; uendo de hũa parte que, escreuendoas, poria espanto nos que as lessem, e doutra que, dissimulandoas, caheria em culpa e negligencia. (Castro, 1882: 11-12)

Castro teme que suas descrições sejam desacreditadas por parecerem impossíveis. Apesar disso, ele decide manter esses trechos para poder comunicar o máximo possível sobre a viagem e sobre o que os mareantes enfrentam ao seguir a carreira da Índia. De um lado, Castro descreve e ilustra maravilhas que parecem ser (e de fato são) um desvio estimulante da monotonia de centenas de páginas de medidas de navegação e posicionamento no mar. Ou seja, a inclusão desses fenómenos naturais representa uma exceção ao tom do resto de seu texto, e esses fenómenos não parecem ser possíveis aos que não os viram.

Como disse acima, a inclusão desses fenómenos é também uma exceção ao resto d'*Os Lusíadas*, pois difere do tom e da abordagem do resto do texto. É uma breve seção de realismo, entre cantos e cantos de misticismo e intervenções divinas de deuses nos quais Camões não acredita de verdade. Estes trechos de Castro e Camões são, mesmo que narrados e descritos de forma semelhante, espelhos opostos — enquanto em um são momentos fantásticos num texto altamente realista, no outro são momentos realistas num texto altamente fantástico, em que abundam referências sobrenaturais.

Curiosamente, Camões, que vê agouros em tantas ações e momentos d'*Os Lusíadas*, não oferece nenhuma interpretação da tromba

marítima nem do fogo de Santelmo⁵. Isso é surpreendente, pois o fogo de Santelmo é visto e descrito como agouro na maioria dos demais textos que analisaremos. Na citação de *Moby Dick* no início deste trabalho, é visto por uns como agouro do mal; nos demais textos é visto como sinal de intervenção e proteção divina. Mas Camões, que atribui os desvios do perigo a Vénus e suas Ninfas, e as tormentas a Adamastor, não diz nada a respeito do fogo de Santelmo a não ser que «a marítima gente [o] tem por santo» (Camões, 1572: V, 18). Por que essa falta de atribuição divina? Talvez para que seja diferente do resto do texto e para que o leitor entenda que é de fato um fenómeno natural e real; Camões pode não querer confundir o leitor e lhe dar mais trabalho em separar o mítico do real. Neste trecho, tudo é afirmado e descrito de maneira científica, revelando seu propósito de defender sua fidedignidade como mareante e como observador do mar.

Tendo analisado um fenómeno descrito por Castro e Camões somente, passamos a um dos fenómenos que aparece em vários textos da época: o «fogo de Santelmo» (ou «Corpo Santo», dependendo da linguagem da fonte), que é uma descarga elétrica no ar que geralmente vem acompanhado de uma forte tempestade e se manifesta na forma de uma luz —

que parece uma chama — no topo de objetos pontiagudos, como os mastros, por exemplo (ver Fig. 2).

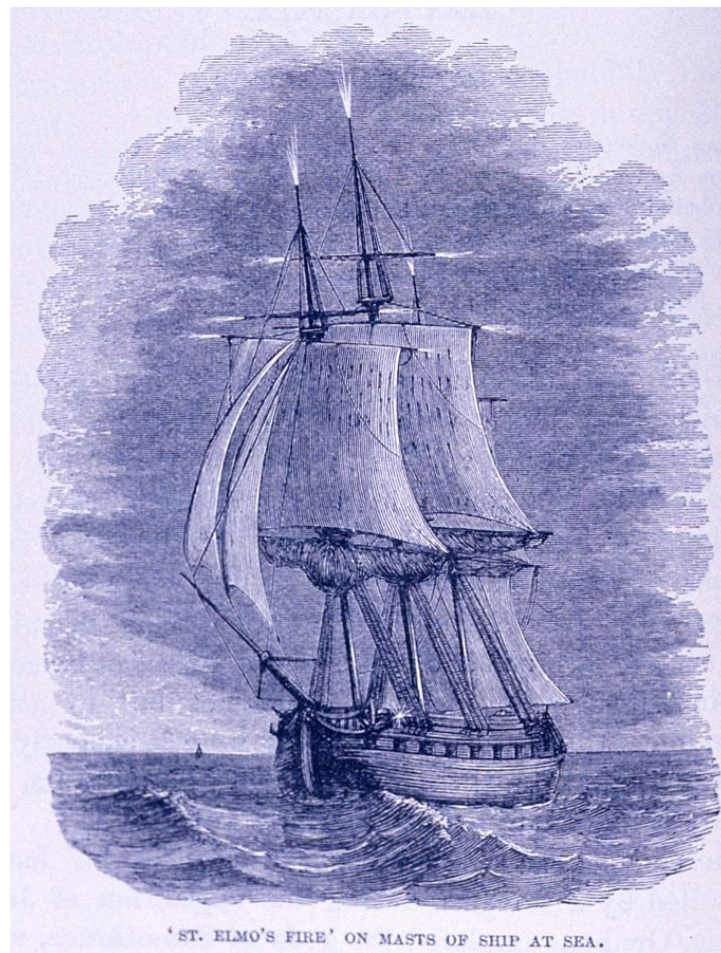


Fig. 2 — Desenho do fogo de Santelmo em Hartwig, G. (1886). «St. Elmo's fire on mast of ship at sea», em *The Aerial world*. Acedido em 17 de janeiro de 2019, em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elmo%27s_fire.jpg.

Antonio Pigafetta menciona o fogo de Santelmo pelo menos quatro vezes no seu texto *The first voyage round the world*, explicando que a aparência da luz «comforted us greatly» (Pigafetta, 1874: 42). No ver de Pigafetta, o fogo de Santelmo é sinal de aprovação divina

⁵ Entre os demais textos-chave da literatura portuguesa de viagens, não encontrei nenhuma outra menção da tromba marítima, o que apoia o argumento de Graça Moura de que Camões tenha lido e usado o texto de Castro como fonte de inspiração para *Os Lusíadas*.

e de salvação; quem vê o fogo de Santelmo no meio de uma tempestade confia que ela vai passar e que já não há perigo mortal. Vários outros autores parecem ter a mesma atitude sobre esse fenômeno. O autor da *Relação do naufragio da nao Santa Maria da Barca* de 1559 (parte da *História trágico-marítima*, organizado por Bernardo Gomes de Brito) explica o seguinte:

Tem todos os homens do mar tamanha devoção e veneração ao Bemaventurado S. Frey Pero Gonçalves, e o tem por tão seo Advogado nas tormentas do mar, que crem de todo seu coração que aquellas exalaçoens, que nos tempos fortuitos e tormentosos apparecem sobre os mastros ou em outras partes das Naos, são o Santo que os vem visitar e consolar. E tanto que acercaõ de ver aquella exhalação, acòdem todos ao convès ao salvar com grandes gritos e alaridos, dizendo: Salva, salva, oh Corpo Santo. E affirmaõ, q̃ quando apparece nas partes altas, e são duas, tres, ou mais aquellas exhalaçoens, que he sinal que lhes dà de bonança: mas se apparece huma só, e pelas partes baixas, que denuncia naufragio. (Brito, 1735: 313)

Aqui, o autor descreve detalhadamente as atitudes dos marinheiros quanto ao fogo de Santelmo, dizendo que eles acreditam que é um sinal divino. O autor não se inclui neste grupo, porém — ele diz que nunca viu a cera verde que o fogo supostamente deixa nos navios, e nunca usa o termo «nós», quando está des-

crevendo a crença no fogo de Santelmo como sinal divino de salvação.

Contudo, Henrique Dias, autor da *Relação da viagem, e naufragio da nao S. Paulo* (que também faz parte da *História trágico-marítima* e que descreve a viagem de 1560) se inclui na atitude religiosa dos marinheiros — ele explica que «nos apparecêrão humas candeinhas, que todas foraõ vistas pelas vergas, e mastros, e bordos da Naõ; ao que, segundo os Mareantes, chamaõ o Corpo Santo» (Dias, 1735: 423). Depois de inicialmente sugerir uma distinção entre o comportamento dos mareantes e seu próprio comportamento, Dias apaga essas divisões e explica o seguinte:

Assim que toda a noite se foy nestes gritos e brados, andando sempre estas luzes com-nosco, naõ cessando nunca a gente de seos continuos rògos e clamores (que eu entendi na verdade ser algum Anjo mandado de Deos para nossa guarda e guia) pois em tal noite como esta, de tamanha escuridade e tempestade, com os focinhos em terra no rollo das ondas, nos sosteve, sem dar à Còsta, e passámos, sem o vermos, nem sabermos o como, por cima de restingas de meya legoa, em que o mar quebrava terribilissimamente; o que vendo-o despois, nem de dia muito claro, quieto, e sereno, vento em popa e galerno, hum Navio bem pequeno pudera mal passar. (Dias, 1735: 424)

Enquanto o autor da narrativa anterior (a da *Santa Maria*) explica detalhadamente a atitude tradicional entre os marinheiros deste fenô-

meno, ele não chega a se incluir no grupo dos supersticiosos e crentes no poder do santo. O autor deste relato, porém, se junta aos crentes e declara que é verdadeiramente um sinal de salvação divina e de que tudo daria certo.⁶

Frei João dos Santos, em seu texto *Ethiopia oriental* (publicado em 1609), vai ainda mais longe que os outros. Tal como o autor da narrativa sobre a *Santa Maria*, ele descreve a superstição dos marinheiros, mas toma cuidado para separar-se de «toda a mais gente da ná», na descrição da atitude geral de adoração de «S. Pero Gonçalvez Telmo», que «nomeiam ou por S. Pero Gonçalvez, ou por S. Telmo, ou por Corpo Santo» (Santos, 1891: 177). Mais adiante, Santos descreve «um soldado, que [o autor] presumia de prudente, e exforçado», que se ajoelha e ora ao santo, dizendo: «Adoro-vos meu Senhor S. Pero Gonçalvez, vós me salvae n'este perigo por vossa misericordia» (p. 178). Enquanto o marinheiro inicialmente parecia ao autor ser «prudente» e «exforçado», Santos implica que tal comportamento revela sua tolice e falta de entendimento. Santos admoesta o marinheiro, dizendo que ele não

deveria falar assim — que «aquella adoração só a Deus se fazia» (p. 178). Contudo, apesar de criticar este marinheiro e insinuar que ele seja ingênuo (e um tanto herético, por louvar a um santo em vez de louvar a Deus), Santos explica na mesma página que «Com a vista do Corpo Santo cobrámos todos muito esforço e confiança de nossa salvação» (p. 178). Ao incluir-se no grupo dos que interpretam o fogo de Santelmo como sinal de salvação, Santos revela sua atitude ambivalente quanto ao fenómeno. De um lado, ele critica a crença supersticiosa dos marinheiros e da «gente» do navio; de outro, ele mesmo se consola na vista de tal «figura de luz mui resplandecente» (p. 177), mas sempre tomando cuidado para dar graças a Deus, não ao santo (p. 178).

Em todos os relatos analisados até agora, elemento constante na descrição do fogo de Santelmo é a atitude dos marinheiros, que creem no poder de S. Frey Gonçalves e na interpretação positiva do fogo de Santelmo. Onde esses relatos divergem é na atitude do autor quanto aos marinheiros — uns se juntam aos marinheiros na crença firme de que estão

⁶ Eles de fato sobrevivem em meio a muitos perigos, mas no outro dia, como escreve Dias, «se nos deo salvação e vida no Cabo de Boa Esperança, aqui no la tornou a tirar, pois nos destruiu, e matou a todos, huns acabando logo, e fugindo de trabalhos desta vida, outros morrendo por mil maneiras de cruzezas, e os mais estillados, consomidos com inescrutaveis e incrediveis trabalhos, e experimentando todas as miserias humanas» (Dias, 1735: 424-25). Enquanto o navio naufraga, o autor afinal de contas mantém sua atitude religiosa e moralizante, concluindo sua narrativa assim: «Muitos e differentes são os açoutes do peccador; e todas estas fortunas, e fadigas, e outras differentes destas, estão profetizadas para todos aquelles que navegaõ, e andaõ sobre as agoas do mar» (p. 478). O autor afirma que os que são fiéis a Deus ouvirão as seguintes palavras: «Vem bom servo e fiel porque em pouco foste fiel, sobre grandes couzas te porey; entra em o prazer e contentamento de teo Senhor, que he a Gloria. A qual elle por sua bondade nos queira dar» (p. 479). Apesar de todas as dificuldades pelas quais passou, o autor afirma a supremacia de Deus e seus propósitos em testar — mas afinal de contas preservar — os justos.

sendo protegidos e outros distanciam-se do grupo, enquanto Frei João dos Santos tenta convertê-los a outro entendimento doutrinal. Em contraste com esses autores, D. João de Castro e Camões descrevem o fenómeno sem nenhuma suposição quanto à significância de tais fenómenos naturais – eles se ocupam em registrar somente, não em interpretar.

O fogo de Santelmo não foi observado na primeira viagem de Castro; foi observado na viagem de 1545, sete anos depois da viagem principal descrita no texto. Ao descrever o fogo, Castro adota um distanciamento dos marheiros, dizendo que «nos apareceu a apparencia ou signal a que os navegantes chamam Corpo Santo» (Castro, 1882: 281). Como discutido acima, a sutil diferenciação entre o «chamam» e «chamamos» implica uma interpretação menos supersticiosa do fenómeno, em favor de um olhar mais crítico. Enquanto outros autores enfocam as origens religiosas da interpretação do agouro e os termos usados para descrever o fenómeno, Castro se ocupa em descrever nitidamente o acontecimento:

Primeiramente o vimos na ponta do mastareo da gavia, e depois no lays da verga, e depois na ponta do mastro da mesma e depois na enxarcea. Esta apparencia a que chamão Corpo Santo era hũa claridade tamanha como a que costuma fazer uma candea ou vella, mas a sua luz não era vermelha como fogo, mas prateada a semelhança da que se vê na lua; e quando dava algum relampago não apparecia este sinal, Porẽ como passava o resplendor

do relampago, tornava apparecer, quando nos appareceo este sinal chuvia, e o céu estava escuro e cerrado, e foi cousa muito patente e sem nenhũ engano da vista, e parecia misterio e segredo da natureza. (Castro, 1882: 281-282)

Nesta descrição não podemos identificar nenhum traço de interpretação, senão de descrição diligente e integral – o fenómeno «*parecia* misterio e segredo da natureza», mas Castro não afirma que o é (cf. p. 282; itálicos nossos).

Aqui vale acrescentar algumas observações sobre a atitude de Castro. Ao discutir as contradições das medidas e o dilema que ele enfrenta, ao tentar localizar-se na rota à Índia (tema que ocupa a maioria das páginas do texto), Castro explica que «não podemos alcançar» a explicação do movimento do sol em relação ao esperado (p. 355). Ele não entende esse fenómeno por completo, mas sabe que alguém pode entender. Não atribui isso à mágica nem ao poder de Deus; ele sabe que deve ter uma explicação científica e, embora ele não a tenha, sabe que pode ser encontrada. O trecho sobre o fogo de Santelmo é mais uma amostra da abordagem científica e fria de Castro, não ousando interpretar os fenómenos senão ao descrevê-los, e deixar a interpretação a homens mais instruídos, tal como o matemático e cosmógrafo Pero Nunes, a quem Castro se sujeita: «mas parece que nos enganaria esse dia algũa apparencia, a qual não podemos alcançar, como nos acontece nas maes das cousas e segredos da natureza; mas, como

quer que seja, fique a soltura desta duvida pera o doctor pero nunez» (pp. 355-356).

Camões segue o comportamento de Castro, embora dedique menos espaço a sua descrição do fogo de Santelmo: «Vi, claramente visto, o lume vivo / Que a marítima gente tem por santo / Em tempo de tormenta e vento esquivo, / De tempestade escura e triste pranto» (Camões, 1572: V, 18). Isso parece distinguir sua visão do fenômeno da visão dos marinheiros – enquanto nos outros momentos do texto ele parece estar se inserindo no grupo da «marítima gente», aqui ele distancia sua identidade da dos mareantes. Porquê? Talvez seja mais uma tentativa de parecer objetivo e dar mais credibilidade a sua descrição desse fenômeno. Aceitar a explicação religiosa ou supersticiosa do fenômeno seria sancionar explicações não-científicas e arriscar sua

imagem de observador culto e imparcial. Ou, como Vasco Graça Moura explica,

Camões não se opõe todavia ao enquadramento racional, e até científico, dos dados empíricos – e nisto coincide com D. João de Castro, menos no facto de não formular tal enquadramento como imprescindível – pois este pode também ser o sentido de V, 23: «Se os antigos Filósofos [...] as maravilhas que eu passei passaram [...] que grandes escrituras que deixaram!». Mas, enquanto aqui se trata de uma *não-oposição* de princípio, em D. João de Castro estamos perante uma *exigência* de princípio. (Graça Moura, 1987: 152; itálico original)

Ao afirmar que viu «claramente visto», Camões prioriza o empirismo e a experiência acima dos textos dos antigos filósofos, que também tinham conhecimento do fogo de Santelmo.⁷

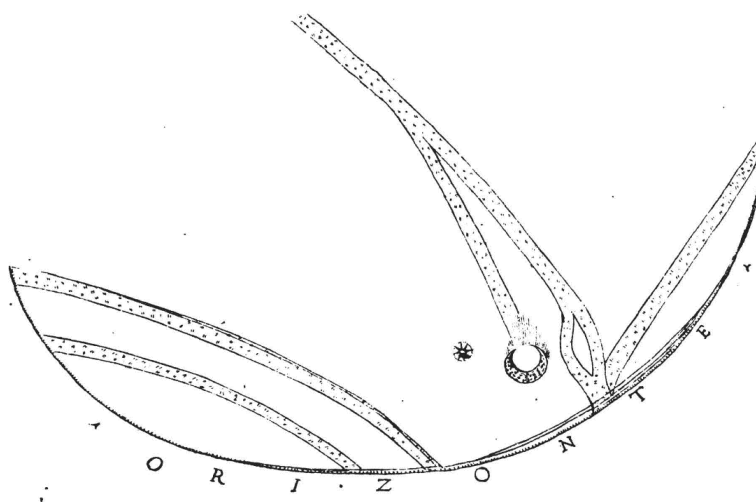


Fig. 3 – Desenho do «halos lunar», incluído no *Roteiro de Lisboa a Goa*, por D. João de Castro (1882: 344).

⁷ O fato de Camões não ter recorrido a Plínio para comprovar a realidade do fogo de Santelmo enfraquece o argumento de Graça Moura de que Camões usou o texto de Castro como base para sua descrição do fogo de Santelmo, pois Castro explica: «D'este signal falla Plinio no livro II, cap. 37 e Arist. no *Metauros*» (Castro, 1882: 282). Se Camões realmente tivesse se inspirado no *Roteiro* de D. João de Castro, ele teria sabido dessa referência clássica e talvez a teria usado como fonte de apoio para sua descrição.

Analiseemos brevemente dois outros fenômenos naturais descritos por Castro no *Roteiro*.⁸ O primeiro é a bioluminescência de «manga de peixe que auia pouco desouara» e que se vê quando a água fica agitada (Castro, 1882: 113). Este fenômeno, tal como os outros no texto de Castro, é descrito de maneira científica, ainda que brevemente: «esta noite no quarto da prima vimos muitas malhas brancas pello mar, que parecião de leite, e tomou grande espaço» (p. 112). Enquanto para alguns são motivo de «muito espanto», para Castro são mais um fenômeno a ser registrado no seu texto, mesmo que ele não saiba como chamar ou descrever essa bioluminescência. Há também no *Roteiro* a descrição de «hũas listras ou barras muito compridas» que parecem sair da lua, e que o editor João de Andrade Corvo, na edição de 1882, chama de «*halos* lunar» e explica em muito detalhe (p. 344; ver Fig. 3). Castro descreve esse fenômeno assim: «a lũa estaua antre estas duas listras e a muito grande, e da mesma lũa sahia outra listra, que se hia acabar na grande; erão estas mostras tão fermosas e dignas de se contemplarem, que mandey aquy pintar a mostra que fazião» (p. 344). Mais uma vez, Castro não consegue explicar o fenômeno, mas quer registrá-lo para que outros possam explicar e interpretá-lo.

Afinal de contas, o que podemos sintetizar dessa comparação toda é que fenômenos naturais são um elemento recorrente na literatura portuguesa de viagens nos séculos XVI e XVII. A atitude dos que escrevem sobre esses fenômenos varia de um autor para outro, mas a atitude de cada um perante esses episódios nos dá indícios sobre seu projeto literário. No caso de Camões, a descrição dos fenômenos naturais o ajuda a estabelecer sua autoridade como conhecedor do mar e de seus mistérios, graças à sua experiência no mar e às coisas que viu «claramente visto» (Camões, 1572: V, 18). Discutindo o projeto de Camões, António José Saraiva e Óscar Lopes escrevem que

Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressivamente regiões, situações estranhas e fenômenos naturais mal conhecidos e expôs uma visão geral do universo segundo a concepção ptolomaica, ainda corrente na sua época. [...] [O] poeta procura avivá-las [suas descrições] recorrendo a imagens muito vivas: tal a descrição [...] da tromba marítima, comparada nas suas várias fases a uma sanguessuga chupando o sangue, a uma coluna, em pé, um cano, um «vaporzinho». [...] Esta capacidade de notação do mundo sensorial faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista

⁸ Entre os textos desta época, não encontrei descrições destes dois fenômenos a não ser no texto de Castro.

portuguesa de Quinhentos. (Saraiva e Lopes, 1955: 321)⁹

Não me atrevo a afirmar que este projeto naturalista seja o único ou o principal projeto de Camões ao escrever *Os Lusíadas*, mas a análise desses fenômenos mostra claramente que é um dos vários projetos camonianos centrais.

No caso de D. João de Castro, a descrição nítida dos fenômenos naturais evidencia sua dedicação a contar as coisas como realmente são (ou parecem ser). Castro admite quando não entende algo, e ao longo do texto persiste em registrar informações imperfeitas em termos das medidas navegacionais, para todos verem. Ele se desculpa pelos erros afirmando que «atee o dia de oie [os caminhos e os mares] não são acabados de nauegar» (Castro, 1882: 86). Num trecho que considero ser emblemático do livro inteiro, Castro explica: «e por o sol andar mal visto o não tomei nem o

piloto, porém o mestre e o calafate *o tomarão o melhor que pudérão*» (p. 122; itálicos nossos). A preocupação de Castro em medir as coordenadas e em registrar todas as medidas é impressionante (e um pouco insosso, às vezes). Mesmo reconhecendo que suas medidas são imprecisas devido a vários fatores, Castro sente a importância de registrar tudo que vê da melhor maneira possível, para que outros consigam usar essas informações e aperfeiçoá-las, tal como ele faz com as noções de Ptolomeu ao longo do *Roteiro*.¹⁰ Seu compromisso em contar o que vê se nota vez após vez na abordagem adotada na descrição dos fenômenos discutidos. Castro não interpreta ou atribui um significado divino a esses processos; ele apenas descreve e deixa a interpretação a outros.¹¹

No caso dos autores incluídos na *História trágico-marítima* (e até certo ponto no caso de Pigafetta), seu propósito de descrever os perigos

⁹ Mais adiante, os estudiosos discutem a «contraposição da experiência e da observação directa à ciência livresca da Antiguidade. Trata-se de uma ideia característica dos grupos ligados à actividade marítima — astrónomos, pilotos, construtores de barcos, viajantes — que, para possibilitar a navegação no alto mar, tiveram de criar uma técnica apropriada com base na experiência, visto que nos livros não encontravam a chave do problema; e que, por outro lado, tiveram ocasião de verificar a falsidade de noções correntes na literatura geográfica medieval e antiga [...]. N'Os *Lusíadas* encontra-se, mais de uma vez, a observação de que os Antigos ignoraram regiões descobertas pelos Portugueses, e descrevem-se fenómenos a que os livros não se referem, como a tromba marítima, cuja descrição termina com este repto: «Digam agora os sábios da Escritura / que segredos são estes de natura.» [...] A verdade é que as descrições camonianas de fenómenos meteorológicos, regiões geográficas ou da cosmologia ptolomaica subentendem uma atitude bem mais contemplativa do que inquisitiva (Saraiva e Lopes, 1955: 328-29).

¹⁰ Outro episódio interessante sucede quando Castro afirmam a certa altura, que «o mestre tomou o melhor que pôde, mas por lhe eu dar pouca auctoridade, o não ponho aquy» (Castro, 1882: 203). Nesta passagem é-nos apresentada uma humanização dos marinheiros, e o compromisso que Castro sente em registrar tudo que é principalmente confiável (ainda que suas informações possam ser imperfeitas ou imprecisas) e rejeitar tudo que não é muito confiável.

¹¹ Embora Castro mencione Deus várias vezes no seu texto e conclua a narrativa afirmando que chegaram a Goa «maes por a bondade de nosso senhor que por nossos merecimentos, arte e saber» (Castro, 1882: 375), sua perspectiva no texto é prioritariamente científica, com relativamente pouca menção de Deus, quando comparada com a predominância de medidas científicas e matemáticas.

do mar e de expressar fé em Deus é fortalecido pelo aparecimento de fenômenos que carregam simbolismo cristão nos olhos dos marinheiros. O estudioso Steve Mentz explica que em narrativas de naufrágios, «Human skill fails, leaving divine power – “as God pleased” – in total control. Seamanship cannot endure naked encounters with the sea» (Mentz, 2015: 16). Mais adiante ele afirma que, na *História trágico-marítima*, «Religion and maritime experience coexist uneasily», pois após invocar a vontade de Deus nos naufrágios narrados, vemos explicações empíricas dos naufrágios, o que é um tanto contraditório (p. 12). Mentz também discute a visão providencialista dos naufrágios, que depende de

a hermeneutic process according to which eternal or panhistorical truths exist but lie hidden behind a veil that renders them invisible to human knowledge. Thus, events in the world appear contingent, to mortal eyes, but really are Providential, in terms of God's plan. (Mentz, 2015: 6)

Para os autores incluídos na coleção de Bernardo Gomes de Brito (*História Tragico-Marítima*), vemos uma clara invocação da vontade de Deus nas explicações do fogo de Santelmo e nos acontecimentos que seguem esses sinais divinos de salvação. Seguindo essa mesma linha, para João dos Santos (*Ethiopia oriental*) – padre católico com a meta de ensinar e inspirar as pessoas ao seu redor – o fogo de Santelmo representa uma oportunidade

de mostrar sua superioridade espiritual e sua capacidade de corrigir e ensinar as pessoas mesmo nas condições mais extremas, fortalecendo sua imagem de servo de Deus fiel.

Escrevendo sobre narrativas de viagens marítimas da América do Norte durante o século XVII, Julie Sievers afirma o seguinte: «Sea providence narratives [...] reveal how individuals' wondrous experiences at sea were presented to politically and socially validate the English colonies in New England» (Sievers, 2006: 746). Podemos afirmar o mesmo sobre a literatura portuguesa de viagens? Esta pergunta merece mais estudo e pesquisa cuidadosa, mas por enquanto creio plausível concluir que, de modo geral, a resposta é «sim» – o autor de cada uma das narrativas analisadas apresenta (ou consciente ou inconscientemente) os fenômenos naturais de maneira a validar sua ótica política ou social no Portugal dos séculos XVI e XVII. Para João dos Santos e os autores das narrativas na *História trágico-marítima*, o propósito parece ser o de demonstrar a onipotência de Deus e persuadir os leitores (e os marinheiros) a confiarem Nele. No caso de Camões e de Castro, suas descrições apoiam a tese de que a experiência é insubstituível na busca do conhecimento e que ler livros não basta para conhecer o mundo.

Comecei este trabalho citando a famosa passagem de *Moby Dick* em que Ahab vê o fogo de Santelmo e grita «Look up at it; mark it well; the white flame but lights the way

to the White Whale!» (Melville, 1851: 119). No fenómeno elétrico, Ahab vê o símbolo de seu desejo mais íntimo: o de matar Moby Dick. Para os textos analisados neste trabalho, há um processo análogo: a interpretação daquela «white flame» – a chama branca do fogo de Santelmo (e a interpretação dos outros fenómenos discutidos) – ilumina o caminho para entender o cerne de cada uma dessas obras, junto com pelo menos um dos argumentos fundamentais de seus autores.

Bibliografia

- Brito, B.G. (org.) (1735). Naufragio da nao Santa Maria da Barca. *História trágico-marítima*. Lisboa Occidental. Lisboa: pp. 309-350;
- Camões, L.V. (1572). *Os Lusíadas* [versão electrónica]. Acedido em 17 de janeiro de 2019, em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/3333>;
- Castro, D. João de (1882). *Roteiro de Lisboa a Goa*. (Ed. João de Andrade Corvo). Academia Real das Sciencias. Lisboa;
- Crato, N. (2005). St. Elmo's fire in the literature of journeys. *Instituto Camões*. Acedido em 17 de janeiro de 2019, em: http://cvc.instituto-camoes.pt/ciencia_eng/e39.html;
- Dias, H. (1735). Relação da viagem, e naufragio da nao S. Paulo. Em: Bernardo Gomes de Brito (ed.), *História trágico-marítima*. Lisboa Occidental. Lisboa: pp. 351-479;
- Graça Moura, V. (1987). *Os penhascos e a serpente, e outros ensaios camonianos*. Quetzal. Lisboa;
- Melville, H. (1851). *Moby Dick; or, the whale* [versão electrónica]. Acedido em 17 de janeiro de 2019, em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/2701>;
- Mentz, S. (2015). *Shipwreck modernity: Ecologies of globalization, 1550-1719*. University of Minnesota Press. Minneapolis;
- Pigaffeta, A. (1874). *The first voyage round the world* [versão electrónica]. (Trad. Lord Stanley of Alderley). Acedido em 17 de janeiro de 2019, em: https://en.wikisource.org/wiki/The_First_Voyage_Round_the_World/Pigafetta%27s_Account_of_Magellan%27s_Voyage;
- Santos, J. (1891). *Ethiopia oriental*. vol. 2. (Ed. Mello d'Azevedo). Bibliotheca de Classicos Portuguezes. Lisboa;
- Saraiva, A.J., e Lopes, O. (1955). *História da literatura portuguesa*. (3.^a ed.). Porto Editora. Porto;
- Sievers, J. (2006). Drowned pens and shaking hands: Sea providence narratives in seventeenth-century New England. *The William and Mary Quarterly*, 3.^a série, **63** (4): 743-776.

A geografia mítica e real do Atlântico, na visão de Leonardo Torriani **The mythical and real geography of the Atlantic, in the vision of Leonardo Torriani**

JOSÉ MANUEL AZEVEDO E SILVA¹

Resumo: Em 1584, Filipe II convidou o arquiteto militar italiano Leonardo Torriani a reorganizar o sistema defensivo das Canárias, ameaçadas pelos corsários e piratas ingleses e franceses. Torriani aí permaneceu até 1593. Não se limitou a cumprir a incumbência régia. Apoiando-se na observação direta e em todo o tipo de informações escritas e orais, deixou-nos o manuscrito 314 da Secção de Reservas da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, importante fonte documental de natureza histórica, geográfica, cartográfica, arquitetónica, artística e linguística, ilustrada com belíssimas aguarelas.

Palavras-Chaves: Torriani; Canárias; Atlântico mítico e real; arquitetura e história.

Abstract: In 1584, King Philip II of Portugal invited the Italian militar architect Leonardo Torriani to reorganize the defensive system of the Canary Islands, threatened by English and French privateers and pirates. Torriani remained there until 1593. King Philip II did not limit himself to fulfilling his royal duties. Based on direct observation and on all kinds of written and oral information, he left us the manuscript 314 of the Reserve Section of the General Library of the University of Coimbra, an important documental source of historical, geographical, cartographic, artistic and linguistic nature, illustrated with the most beautiful watercolors.

Keywords: Torriani; Canary Islands; mythical and real Atlantic; architecture and history.

==

¹ Centro de História da Sociedade e da Cultura, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8592-7021>.

1. Nota preliminar

O intento da publicação do manuscrito em italiano de Leonardo Torriani,² que será a matriz deste estudo, exigiu-nos uma preparação prévia e aturada. O trabalho de leitura paleográfica do códice italiano e a sua tradução em português levaram-nos a aprofundar os nossos conhecimentos da língua italiana, frequentando, durante três anos, as belíssimas aulas da doutora Rafaella Longobardi Ralha, do Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que nos ajudou, depois, com as dúvidas de tradução de alguns termos ou expressões que nos foram surgindo. A grata recompensa de todo este esforço adveio com a publicação bilingue (português e italiano) do aludido códice (Silva, 1999, *passim*), versão que citaremos a partir de agora. Vejamos o pensamento de Torriani ao chegar às Canárias, em 1584, durante a sua estada naquele arquipélago e depois dela, até à conclusão do referido códice, em 1594.

Para as antigas civilizações mediterrâneas, nomeadamente para o mundo greco-romano, o Atlântico era um mar truncado (Ferreira, 1999, *passim*). Esses povos da Antiguidade Clássica conheciam uma faixa atlântica marginando a costa europeia e a parte norte da costa africana, navegavam entre a Escandinávia e o cabo Bojador, entre as Cassitérides (ilhas Bri-

tânicas) e as Fortunatae (Canárias), numa navegação de costa à vista ou de costa consabidamente próxima, mas não conheciam a contracosta oceânica a ocidente. É claro que, ao navegarem nas águas do Atlântico Oriental, os mareantes gregos e romanos fixaram no seu espírito e no dos seus povos dois níveis do conhecimento desse mar sem fim: um Atlântico real e um Atlântico imaginário. Vamos tentar captar esse conhecimento dos antigos e confrontá-lo com o dos modernos, partindo da visão quinhentista que o engenheiro militar italiano, ao serviço de Filipe II, Leonardo Torriani expressa no seu manuscrito supracitado.

Convirá esclarecer que Torriani foi incumbido por Filipe II de reorganizar o sistema defensivo das Canárias (restaurar as fortalezas existentes e, se necessário, construir novas, cada vez mais ameaçadas pelos corsários e piratas ingleses e franceses). Aí permaneceu entre 1584 e 1593 e aí trabalhou nos projetos de construção de novas fortificações e na restauração das existentes. Ao mesmo tempo, baseando-se na interpretação dos autores gregos e romanos, recolhendo todo o tipo de informações escritas e orais e apoiando-se na observação direta (revelar-se-á um bom observador), escreveu e deixou-nos o manuscrito já referido, importante fonte documental de natureza histórica, geográfica, cartográfica, ar-

==

² Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Secção de Reservados, Leonardo Torriani, *Códice 314. Descrittione et historia del regno de l'isole Canarie gia dette le Fortunatae con il parere delle loro fortificationi*, 1594. Está catalogado como um dos tesouros desta biblioteca.

quietetónica, antropológica, artística e linguística. E não deixemos de apreciar as belíssimas aquarelas, saídas do seu punho. Estamos, sem dúvida, perante um dos últimos humanistas de saber enciclopédico, característico dos grandes homens da Renascença.

2. As ilhas Afortunadas e o Atlântico mítico-real

Já habitadas e conhecidas dos antigos, que as consideravam o fim do mundo a ocidente, as ilhas Makáron, dos gregos, ou ilhas Fortunatae, dos romanos, são geralmente identificadas com as modernas Canárias. A real bondade do seu clima e a sua presumível fertilidade, lugar de delícias, onde manava o leite e o mel, fizeram destas ilhas um mítico Paraíso terreal e também o Paraíso celeste, os Campos Elísios da mitologia clássica, onde as almas dos heróis iam repousar, a partir do momento em que as parcas lhes cortavam o fio da vida.

Começando por questionar se estas ilhas seriam ou não as verdadeiras Afortunadas, Torriani invoca as referências que delas fizeram Estácio Seboso, Juba, Plínio, Solino, Pompónio Mela, Ptolomeu, Estrabão, Plutarco e muitos outros, para concluir que eram realmente as ilhas Felizes, embora assinalando certos erros dos antigos (Silva, 1999: 7). Porque nesses primeiros tempos elas eram pouco frequentadas pelas longínquas gentes greco-romanas, «os ditos escritores, um após outro, seguiram o que a mentirosa fama ditou aos primeiros que sobre elas fabulosamente escreveram»

(Silva, 1999: 7-8). Concretamente, referindo-se à localização que Plínio fez da ilha de Lançarote, Torriani diz ser «de abandonar a falsa distância que indica de setecentas e cinquenta milhas de Cádiz para poente, porque não são mais de setecentas e trinta» (Silva, 1999: 12). Aliás, o nosso autor procura corrigir não só os antigos, mas também os modernos, ao esclarecer que aqueles fazem menção a sete ilhas e estes falam de dez, «mas, na verdade, elas são onze, sete habitadas e cinco desertas» [sic]. Note-se que Torriani também se enganou nas contas, ao indicar um total de 11, em vez de 12 (sete mais cinco). Quer dizer, os antigos identificaram sete ilhas, que são as maiores e as habitadas (Lançarote, Forteventura, Grã-Canária, Tenerife, Gomera, Ferro e Palma), os modernos referenciaram mais três pequenas não habitadas (Aleganza, Santa Clara e Graciosa) e Torriani acrescentou mais duas (no manuscrito regista a ilha de Lobos, mas esqueceu-se de indicar uma ilhota que, aliás, assinala no *Mapa do Caranguejo*, com o nome de Roccha del Leste).

Segundo a interpretação de Torriani, no capítulo II, que titula «Do número das Canárias e dos seus nomes», Plínio apenas faz menção a seis Afortunadas, identificadas como as atuais Canárias, do seguinte modo: a Ombrion (Ferro), a Junonia Major (Palma), a Junonia Minor (Gomera), a Capraria (Forteventura), a Nivaria (Tenerife) e a Canaria (Grã-Canária). Como vemos, na interpretação que Torriani faz de Plínio fica estranhamente de fora a ilha de Lançarote. Mas Torriani esclarece que, ao princípio, o

Procurando referenciar a sua localização geográfica e sob que signo do zodíaco estavam colocadas, Leonardo Torriani diz

OVERO FORTUNATE

OCEANO ATLANTICO

P

T

O

L

PALMA

FERR

GOME

RA

TENE

RIFE

GRAN CA

NARIA

LANCA

ROTE

Isola de louos

FORTEVENTVRA

Turucuo

Mella

Algrinca

C. sonca

Dena

ATLANT. MINORE

S. Bartholameo

PARTE DELLA MAVRTANIA

C. deluyador

C. canos

Inspirado na influência do signo a que estas ilhas estão sujeitas, o nosso engenheiro militar desenhou, com mestria e imaginação, o mapa das Canárias sobrepondo a figura do caranguejo a todo o arquipélago (fig. 1). Inscreve todas as ilhas nesse mapa e descreve o conjunto do seguinte modo:

na cabeça tem Tenerife (que com dois portos e duas pontas quase forma o rosto com os olhos) e no ventre a Grã-Canária. (Silva, 1999: 24)

172

Interpretando os autores antigos, Torriani parece pretender sugerir que as Afortunadas foram colocadas por Deus naquelas coordenadas geográficas para colherem todos os benefícios dos elementos e da conjugação astral. Dedicou todo o capítulo XLII do seu *Códice*, intitulado «Da qualidade e costumes dos canários», a demonstrar que os 12 signos do zodíaco têm particular força e domínio sobre toda a Terra habitada, bafejando uns espaços e desprotegendo outros.

Os antigos clássicos dividiram o mundo então conhecido em quatro partes e o signo do zodíaco em quatro triplicidades, fazendo corresponder, pela mesma ordem, cada uma dessas partes a uma triplicidade astral. Ptolomeu, por exemplo, fez essa divisão da Terra pelo cruzamento de duas linhas ortogonais, uma no sentido leste-oeste, na latitude do Mediterrâneo, outra de polo a polo, passando pelo mar Vermelho. Assim, segundo Ptolomeu,

a partir do primeiro meridiano fixo que passa pela mais ocidental destas ilhas, estende-se para leste na distância de 180 graus, passando uma linha pelo Estreito de Gibraltar para leste, equidistante do Equador, e a outra do Polo Ártico ao Antártico, pelo meio do Mar Roxo. (Silva, 1999: 111-112)

Nessa distribuição quadripartida da Terra, os dois quartos orientais compreendiam a Ásia e os dois ocidentais, um a Europa e o outro a África. O primeiro quarto era o oriental meri-

dional (Ásia do Sul), da primeira triplicidade do zodíaco: Carneiro, Leão e Sagitário. O segundo quarto, oposto ao primeiro, era o ocidental setentrional (a Europa), da segunda triplicidade: Touro, Virgem e Capricórnio. O terceiro quarto era o oriental setentrional (Ásia do Norte), da terceira triplicidade: Gêmeos, Balança e Aquário. O último, o ocidental meridional (a África e as Fortunatae), da quarta triplicidade: Caranguejo, Escorpião e Peixes. Torriani acrescenta que do signo do Caranguejo é senhora a Lua, de Escorpião Marte, e de Peixes Júpiter (Silva, 1999: 111). Portanto, as Canárias estão sob o domínio da quarta triplicidade, a que corresponde a conjugação da Lua, de Marte e de Júpiter, e sob a influência direta da Lua, porque estão concretamente sob o signo de Caranguejo. E esclarece o nosso autor que, «por a triplicidade do Caranguejo ser feminina, nascem ali muito mais fêmeas que machos e elas têm tal império sobre os homens que bem se pode crer que não é em vão que sobre este zénite passa uma estrela da cabeça de Andrómeda», a qual, segundo os astrólogos, «transporta consigo o cesto de Vénus. Tão-pouco fingiram os poetas que ela nasceu da espuma das ondas fecundíssimas deste Oceano, chamado Pai dos Deuses» (Silva, 1999: 115).

Sem deixar de acreditar na influência dos astros sobre a vida dos humanos, Torriani não retira aos homens o exercício da sua vontade, o seu livre-arbítrio, a capacidade de tomar decisões. Essa sua convicção é apoiada na auto-

ridade dos antigos, nomeadamente na palavra do príncipe dos astrólogos (refere-se a Ptolomeu), quando disse que «o sábio dominará os astros». Em suma: o homem pode procurar dominar os astros, mas, por mais que o faça, é sempre influenciado por eles, mesmo quando se aplica ao estudo e à tentativa de domínio desses mesmos astros.

Já vimos que as Afortunadas estão sob a influência direta da Lua. Procurando conferir credibilidade ao seu discurso, escreve Torriani no seu *Códice*: «os filósofos platónicos afirmam que todas as coisas que estão debaixo da órbita da Lua têm o governo e disposição do movimento do céu e do calor e da influência das estrelas»³, os quais filósofos, seguindo os astrólogos, nos dão a entender que as inclinações dos mortais, sejam boas ou más, são primeiramente movidas e alteradas pelas causas celestes e que cada um de nós é inclinado àquelas coisas que são da natureza do nosso ascendente e segundo a mistura das virtudes celestes que visam o benigno ou o mau aspeto, deixando a nossa vontade livre para que se possa agarrar, apesar das fortes inclinações, «àquelas coisas que mais sejam do seu agrado, forçando todas as ditas causas naturais, quer com o vício, quer com a virtude» (Silva, 1999: 112).

==

³ Esta teoria pertence à física aristotélica, e não à platónica.

⁴ Ver, para cada ilha, os capítulos que tratam dos habitantes e seus costumes.

Como vemos, os homens são livres na ação da sua vontade, mas as suas inclinações não escapam nem à natureza do seu ascendente, nem de serem «movidas e alteradas pelas causas celestes». Embora o arquipélago das Canárias estivesse globalmente sob o signo do Caranguejo, cada uma das suas ilhas tinha influências celestes particulares, incidindo no carácter (vícios e virtudes) e no comportamento dos habitantes. Assim, no dizer de Torriani, os de Lançarote eram ágeis, amorosos e hospitaleiros; os de Forteventura, fortes, fiéis e folgazões; os da Grã-Canária, animosos, prudentes, astutos, ambiciosos e mentirosos; os de Tenerife, ladrões e gentios; os de Gomera, robustos, ágeis, belicosos, pouco atilados, idólatras e melancólicos; os de Ferro, melancólicos (mais do que os das outras ilhas), pacíficos e cobardes; os da Palma, bárbaros, tristes e vis.⁴

Apesar de considerar que os primitivos habitantes destas ilhas eram bisnetos de Noé, netos de Jafet e filhos de Gomero (Silva, 1999: 18 e 23), ao referir-se aos autóctones da Grã-Canária nota a diferença que existia entre estes e os das outras ilhas, nomeadamente no modo de trajar das mulheres e dos homens (Figs. 2 e 3).



Fig. 2 – Modo de trajar da mulher e do homem da Grã-Canária.



Fig. 3 – Modo de trajar da mulher e do homem da ilha do Ferro.

Questionando por que é que estas ilhas foram chamadas Afortunadas, Torriani assevera, evocando a opinião dos clássicos, que elas foram assim nomeadas pelos antigos poetas, historiadores e geógrafos

[...] pela grandíssima fertilidade e abundância de frutos, pela constância do clima, pelos suaves e húmidos ventos e pela pureza e temperança do ar, das quais Plutarco cria ser tal a humidade que bastava para alimentar suficientemente a todos, sem plantar nem cultivar. (Silva, 1999: 13)

Por isso, não é de estranhar que os antigos tenham crido serem ali os verdadeiros Campos Elísios, «no fim da Terra então conhecida e na mais calma e tranquila estância». Homero, ao fazer Proteu vaticinar a morte de Agamémnon, pensando que as almas depois da morte dos corpos aqui vinham receber o prêmio que em vida mereceram por suas obras, assim disse:

Mas aos *Campos Elísios* e ao extremo da Terra
Os imortais te enviassem onde está o louro
[Radamanto,
Onde a vida dos homens é fácilima:
Em tempo algum há neve ou frio e chuva em
[demasia,
Mas sempre o sopro do Zéfiro, fortemente
[sibilante,
O Oceano envia para refrescar os homens.
(Silva, 1999: 14)

O mesmo dirá, por outras palavras, Torcato Tasso, no dizer de Torriani, seu contemporâneo, o segundo Homero, que na Grécia talvez tivesse sido o primeiro. Aludindo àquilo que o príncipe dos poetas cantou e outros escreveram acerca das ilhas Afortunadas, fez falar a Fortuna do seguinte modo:

Ali, nunca em vão floresceram as oliveiras,
E dizia pingar o mel das azinheiras ocas
E escorrer pelas encostas das suas montanhas
[os riachos,
Com águas doces e murmúrio suave:
E zéfiros e orvalhos os raios estivais
Retemperavam de tal maneira que nenhum
[calor vos é pesado;
E aqui pôs os *Campos Elísios* e as famosas

Estâncias das bem-aventuradas almas.
(Silva, 1999: 14-15)

Ao contrário das Gorgónias das mulheres monstruosas que nelas viviam, das Purpúrias, das Hespérides, das Cassitérides e das Baleares, as Afortunadas eram bafejadas pela «clemência e favor do Céu». Os ventos suaves, as temperaturas amenas, as cantantes águas dos riachos e o benéfico ar marítimo do Atlântico não deixam dúvidas de que estamos no sexto Paraíso terreal, situado pelos antigos no extremo do mundo, a ocidente.

A nosso ver, Torriani é, ao mesmo tempo, um mitófago e um mitófano. Com efeito, por um lado, verbera os antigos e esforça-se por devorar o mito, quando nos vem dizer que eles, os antigos, «erraram tanto nos seus escritos que posteriormente alguns duvidaram serem estas as Ilhas Felizes»; que «os ditos escritores, um após outro, seguiram o que a mentirosa fama ditou aos primeiros que sobre elas fabulosamente escreveram» (cap. I); que, falando do vulcão da ilha da Palma (Fig. 4), «destes incêndios terrestres lemos coisas maravilhosas nos escritores antigos, os quais até o cair de Fáeton querem que tenha sido incêndio natural, depois coberto pela antiguidade com fabuloso véu» (cap. LXIX); que Aristóteles e Alexandre Magno, e muitos outros filósofos, creram, como os poetas, que a zona tórrida era inabitável, contra a opinião de Avicena e a experiência dos modernos» (cap. IV).

Canárias «bisnetos de Noé, netos de Jafet e filhos de Gomero» (caps. IV e LVIII).

Mesmo quando disserta sobre questões a que pretende conferir carácter científico, como é o caso do vulcanismo, não consegue libertar-se totalmente do peso dos antigos e da explicação mitológica ou sobrenatural. Entre o êxtase e o medo de que se sente possuído, ao presenciar a violenta erupção do vulcão da Palma, em 1585, apaixona-se pelo vulcanismo e esforça-se por procurar a explicação de tais fenómenos telúricos. Dedicá-lhes, inteirinho, o mais longo capítulo do *Códice* (cap. LXIX) e trata constantemente o tema noutras partes do manuscrito, nomeadamente nos capítulos VII, XI, XVIII, XIX e L, onde expende a teoria de que não só o fogo mas também os ventos comprimidos no interior da Terra originam os vulcões e outros movimentos telúricos. É ainda notória esta sua paixão ao manifestar o propósito de aprofundar a explicação da etiologia destes fenómenos, quando nos diz que «a causa disto se dirá no *Tratado dos Vulcões* que nós, se Deus

quiser, daremos à luz» (cap. LXIX), sonho que, tanto quanto se sabe, não conseguiu realizar (rever Fig. 4).

Ressalve-se que, quando se trata do domínio da sua formação específica e do exercício da função de engenheiro militar, Torriani abandona completamente a atitude especulativa e a explicação mítica. Vemos isso nos capítulos que dedica ao sistema defensivo das Canárias, aliás o motivo central da sua estada naquele arquipélago. A sua filosofia de defesa militar assenta na forma como devem ser construídas as fortificações, o que vemos nos três pressupostos que enuncia assim: «trataremos de fortificar estas ilhas, tendo em conta o sítio, a força dos inimigos e o número daqueles que as hão de defender» (cap. XIV). Propõe mesmo ao rei a mudança da Fortaleza de Guanapai e da vila de Teguisse para o Arrecife, na ilha de Lançarote, por considerar este sítio mais apropriado quanto à salubridade e às condições de defesa (Fig. 5).



Fig. 5 – Projeto de reedificação da Fortaleza de Guanapay, no Arrecife (em baixo), e planta da mesma, para a qual se propõe mudar a vila de Teguisse (em cima), na ilha de Lançarote.

Pelo recurso ao método regressivo, isto é, partindo das modernas Canárias para as antigas Fortunatae, facilmente se conclui não ter este arquipélago feito realmente parte do Império Romano, muito menos dos mundos helénico, fenício ou cartaginês. Não há marcas linguístico-culturais nem vestígios arqueológicos que atestem a presença da romanização nestas

ilhas do Atlântico. Não houve, portanto, uma navegação regular e sistemática das antigas civilizações do Mediterrâneo para os mares deste espaço insular, ao contrário do que se sabe ter acontecido na faixa oceânica a norte das Colunas de Hércules, bordejando a costa atlântica da Europa e integrando as ilhas Britânicas. Tal significa que houve navegação, co-

municação e recolha de informações por parte desses povos da Antiguidade Clássica a respeito destas ilhas, como atestam as referências registadas pelos autores greco-romanos, evocados por Torriani, mas não se processou a sua colonização. Dito de outro modo, navegou-se nestas águas, pode até considerar-se esta faixa do Atlântico Oriental um mar greco-romano, houve conhecimento deste espaço insular, mas não houve interesse na sua integração efetiva, isto é, na fixação das gentes do Mediterrâneo nestas ilhas.

Como refere Leonardo Torriani, Ptolomeu considerou as Afortunadas e o mar que as envolve o limite do mundo romano a ocidente. Por isso, no seu *Mapa do Caranguejo*, faz passar pela ilha da Palma o primeiro meridiano fixo (Silva, 1999: 113), a partir do qual se contavam 180 graus para levante até ao antimeridiano. No capítulo em que se refere a esta ilha, diz ser «assim chamada pela abundância de palmas, é a última das Afortunadas a Ocidente, pelo

meio da qual passa o primeiro meridiano fixo, com o qual o alexandrino Ptolomeu começou a descrição da Terra» (Silva, 1999: 173). Pela mesma ilha faz passar uma outra linha, perpendicular ao meridiano de referência, assinalando deste modo no mapa os quatro pontos cardeais: o norte, com a letra “T” (tramontana); o sul, com o “O” (ostro); o este, com o “L” (leste); e o oeste, com o “P” (poente) (rever Fig. 1).

Entre as ilhas que constituem o arquipélago das Afortunadas, Torriani destaca as duas maiores e as mais populosas: a Grã-Canária e Tenerife.

Quanto à Grã-Canária, diz ser «favorecida por particular influência das estrelas». Não admira, pois, que a sua população aumentasse tanto que chegaram a escassear os produtos da terra para se alimentarem (Silva, 1999: 66 e 87). Acrescenta que, em algumas partes da ilha, particularmente nas cercanias da cidade de Telde, os campos «são ricos em açúcar, vinho, trigo, cevada e outros tesouros da terra» (Fig. 6).

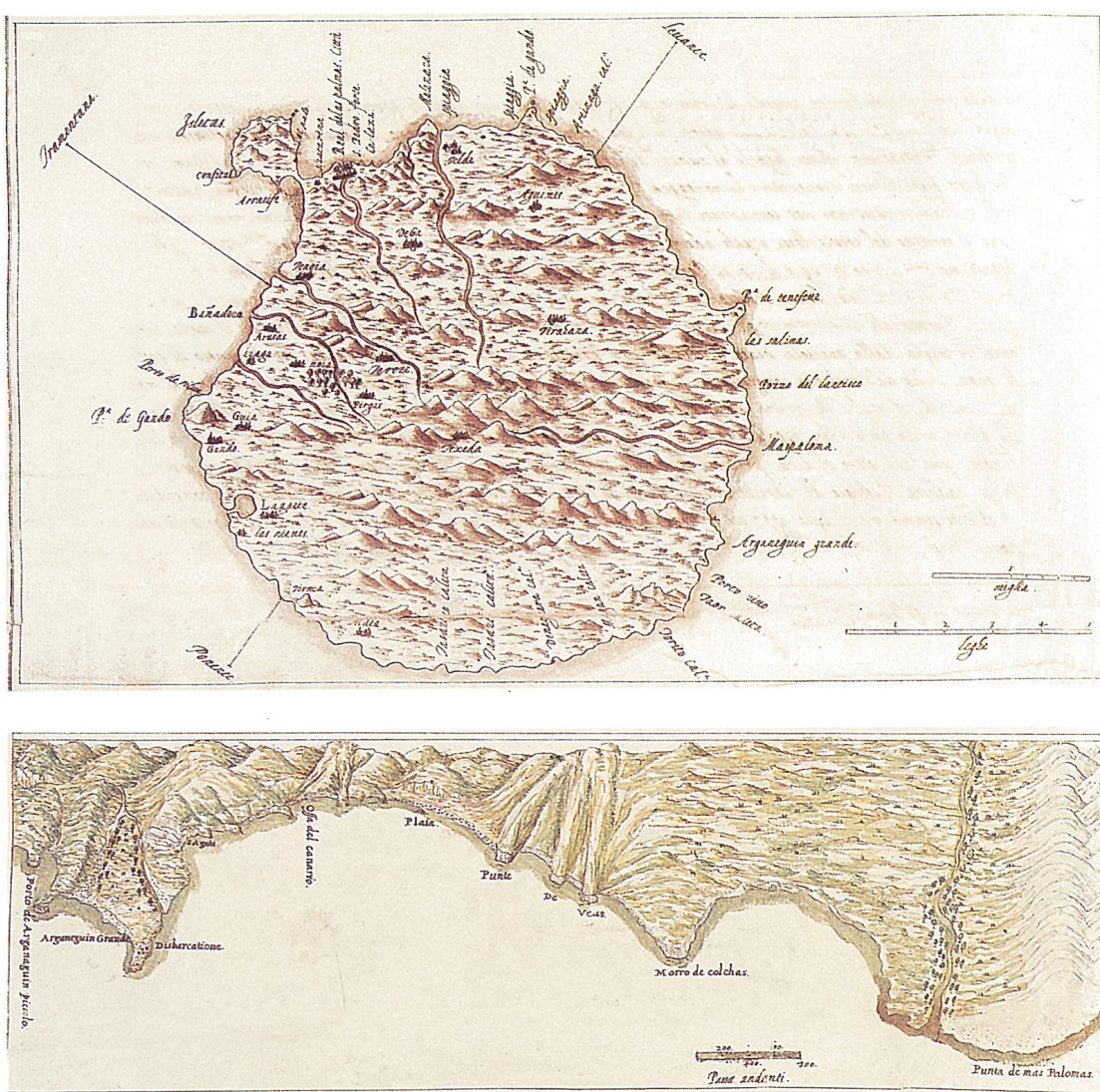


Fig. 6 – Mapa da Grã-Canária e perspectiva da sua costa.

Relativamente a Tenerife, afirma Torriani que «é a maior das Afortunadas e a mais soberba, a qual se situa no meio das outras». Informa ainda que «é, de longe, mais rica que as outras, em açúcar e em vinhos excelentes que são exportados para diversas partes do Mundo». «Tem muito comércio, porque é mais povoada que a Canária e o dobro da Palma. A maior parte da gente é portuguesa, a qual, superando as demais nações espanholas na indústria da agricultura, tem dado a esta ilha maior fertilidade e riqueza» (Silva, 1999: 136).

E continua: «Da banda do Norte, está cheia de belíssimas vilas de 300 e 600 casas cada uma. E tem fertilíssimos terrenos, espessíssimos e altíssimos bosques, o que é coisa de maravilha para a construção de navios e edifícios» (figura 7). Retenha-se a curiosidade de Torriani ao observar que o singular desenvolvimento da «indústria da agricultura» e da demografia da ilha de Tenerife se devia ao facto de a maior parte da gente ser portuguesa, sendo de supor que a maioria desta gente portuguesa era madeirense.

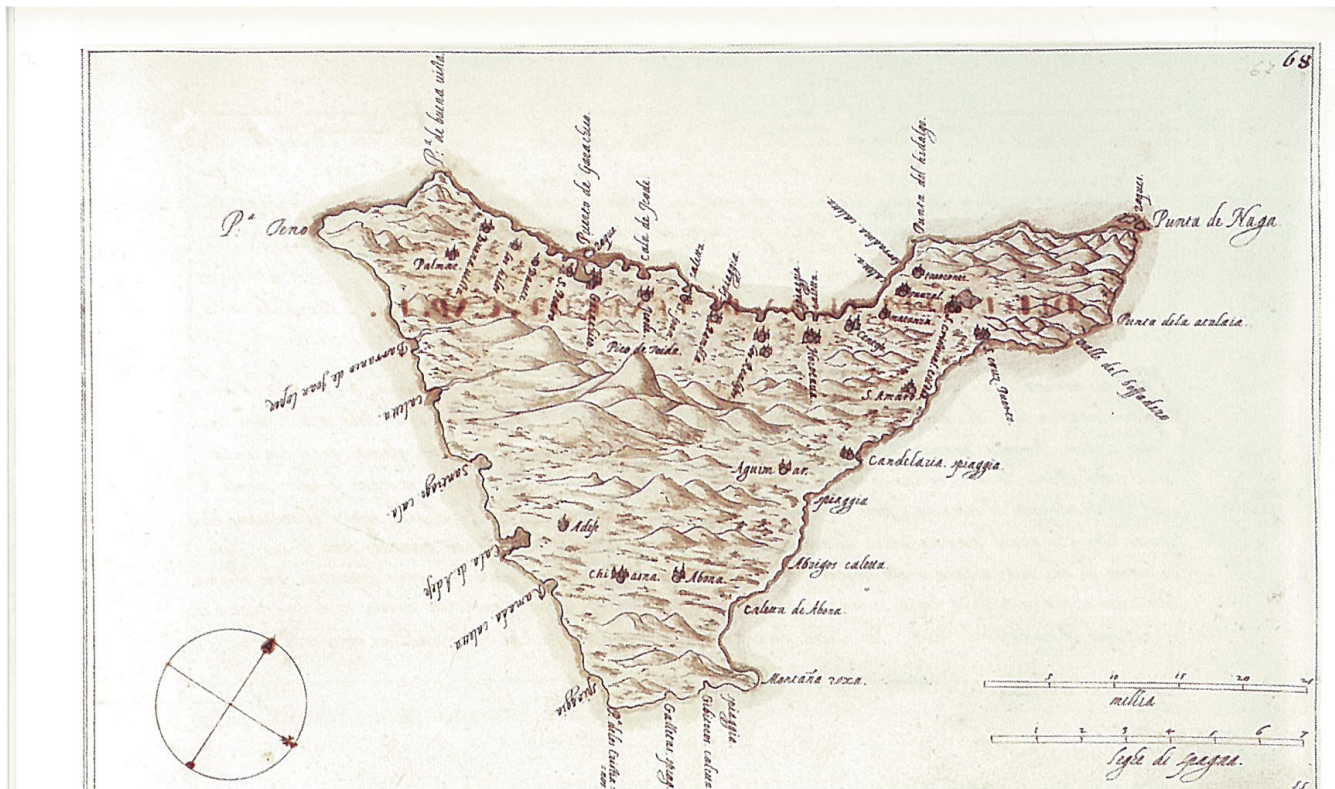


Fig. 7 – Mapa da ilha de Tenerife.

3. A ilha Antília, ou de São Brandão

Na sua *Aggiunta* (Apêndice), Torriani trata dos seguintes temas: da ilha Antília, ou de São Brandão; da descrição do mar Atlântico; da ilha do Porto Santo; da ilha da Madeira; das ilhas Selvagens; e da costa da Berberia. Vejamos.

Evocando informações de vários navegantes que aportaram nas Canárias, Torriani trata, no capítulo I do «Apêndice», «Da Ilha Antília ou de São Brandão que não se encontra». Des-

creve com presumível rigor a dita ilha, fazendo-a acompanhar, inclusive, de um mapa que ele próprio elaborou (Fig. 8), atribuindo-lhe, «segundo as mais dignas observações», o comprimento de 264 milhas e a largura de 93 milhas, estendida no sentido norte-sul, entre as latitudes norte de 34 graus e 29 graus e 17 minutos, e localizada pelos 3 graus e 43 minutos oeste do meridiano da Palma, como vimos o primeiro meridiano fixo do mundo greco-romano.

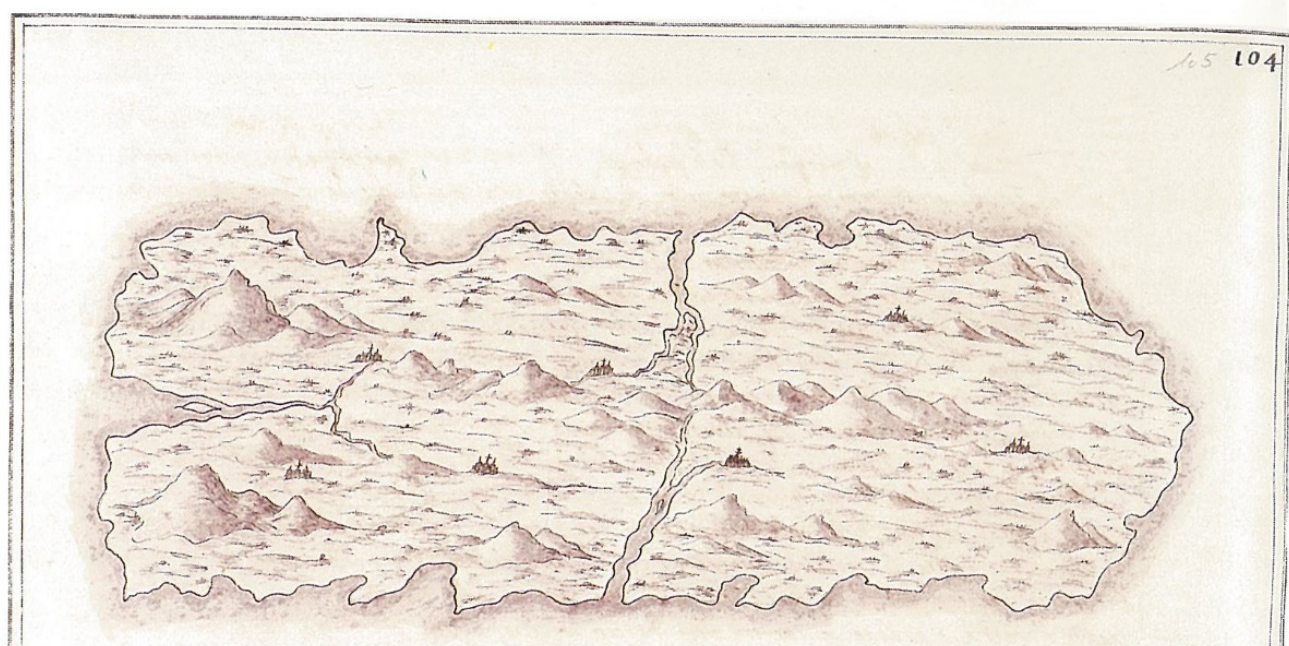


Fig. 8 – Mapa da mítica ilha Antília, ou de São Brandão.

Para ilustrar as suas afirmações, Torriani faz referência a várias viagens, realizadas no século XVI, cujos marinheiros terão avistado ou desembarcado na dita ilha «Antília ou de São Brandão». Assim, em 1525, marinheiros portugueses afirmaram que, indo de Lisboa para a Palma, desembarcaram nesta ilha para consertar o navio, a qual referenciaram a 220 milhas da Palma, na quarta entre o poente e o oes-noroeste. Entusiasmados com esta notícia, os palmenses Fernando Tróia e Fernando Álvares partiram em sua busca, mas, tendo navegado durante alguns dias na direção que lhes tinha sido indicada, voltaram a casa sem jamais terem avistado tal ilha (Silva, 1999: 201-202).

Em 1550, o português Roque Nunes, juntamente com dois filhos seus e com o padre Martinho Aranha, partiu da Palma à descoberta da dita ilha e afirmou tê-la avistado.

Porém, tendo surgido entre o padre Martinho e Roque Nunes a dúvida sobre qual dos dois deveria desembarcar primeiro, e não se tendo chegado a acordo, regressaram à Palma sem terem concluído os seus objetivos (Silva, 1999: 202-203). No mesmo ano, o franciscano frei Bartolomeu Casanova, ao passar da Palma a Tenerife e estando em frente da Ponta de Teno, afirmou ter avistado a ilha de São Brandão. Se nos restantes casos Torriani não põe em causa a veracidade das informações, neste adverte ser impossível a referida ilha ser avistada daquela posição, estando à distância de mais de 300 milhas, por ficar encoberta pela curvatura das águas, não deixando porém de registar o facto (Silva, 1999: 203).

Segundo informações que Torriani diz terem-lhe sido prestadas por Pedro de Medina, sacristão-mor da Catedral de Canária, um fidalgo espanhol, chamado Zaballos, afirmara ter

estado na ilha de São Brandão várias vezes, em 1554 e em anos anteriores, na última das quais nela substituiu os mastros do seu navio. A ilha tinha espessos bosques, onde viviam muitíssimas aves de tanta simplicidade que se deixavam apanhar à mão. Na grande e belíssima praia vira rasto de gigantes, pedaços de tijolos, pratos vidrados e fumo à distância (Silva, 1999: 202).

Em 1560, arribou à Palma, com tempestade, um navio francês, cujos marinheiros referiram terem estado nessa ilha, na qual tinham feito o mastro do navio. Acrescentaram terem deixado ali uma cruz grande, juntamente com uma carta e algumas moedas de prata, afirmando igualmente que a dita ilha não distaria da Palma «mais que a navegação de um dia e uma noite (Silva, 1999: 203). No ano seguinte, saindo da Palma, Fernando de Vilalobos foi com outros procurar a misteriosa ilha e, «tendo navegado alguns dias sem que a tenha avis-

tado, voltou a casa com a trombeta no saco» (Silva, 1999: 204).

4. Madeira e Porto Santo – Dos mitos à realidade

No que respeita ao Porto Santo, Torriani apoia-se em Cadamosto, mas atualiza certos dados, ao registar que «a vila tem trezentos fogos e jaz sobre o porto, e por toda a ilha não há outra povoação, salvo algumas casas de lavradores». Acrescenta que «é plana, exceto que, sobre o porto, tem um morro de tão difícil acesso que serve para a retirada das gentes, quando se suspeita de inimigos». Diz ainda que «tem pouquíssimas águas e quase salgadas e, quando faltam as chuvas, é estéril e de pouco fruto, porque, em nossos dias, não se colhe nela outra coisa que trigo, que a basta, e uvas que, por serem tão poucas, não se faz vinho» (Fig. 9). Porto Santo, na voz inconfundível de Max — acrescentamos nós —, «És a jóia mais antiga das jóias de Portugal»!

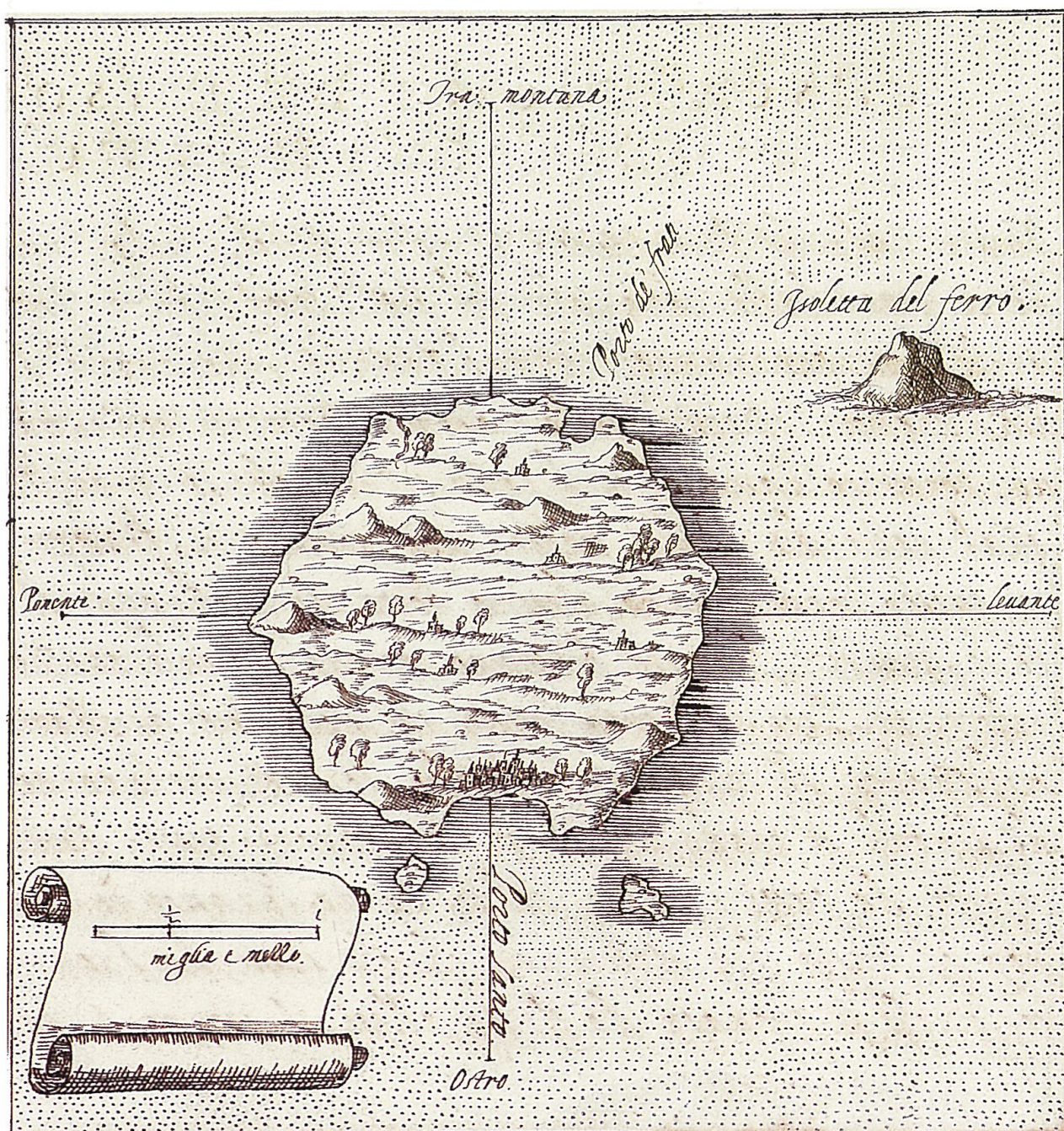


Fig. 9 – Mapa da ilha do Porto Santo.

Quanto à ilha da Madeira, depois de transcrever a descrição de Cadamosto, diz que «é áspera e montuosa, à imagem da Palma, mas tão cheia de infinitas ribeiras que, com elas e com a força

da antiga fertilidade da terra e da indústria dos habitantes, tornou-se a mais bela, rica e povoada ilha de todas quantas, da Inglaterra para cá, se encontram neste mar» (Fig. 10).

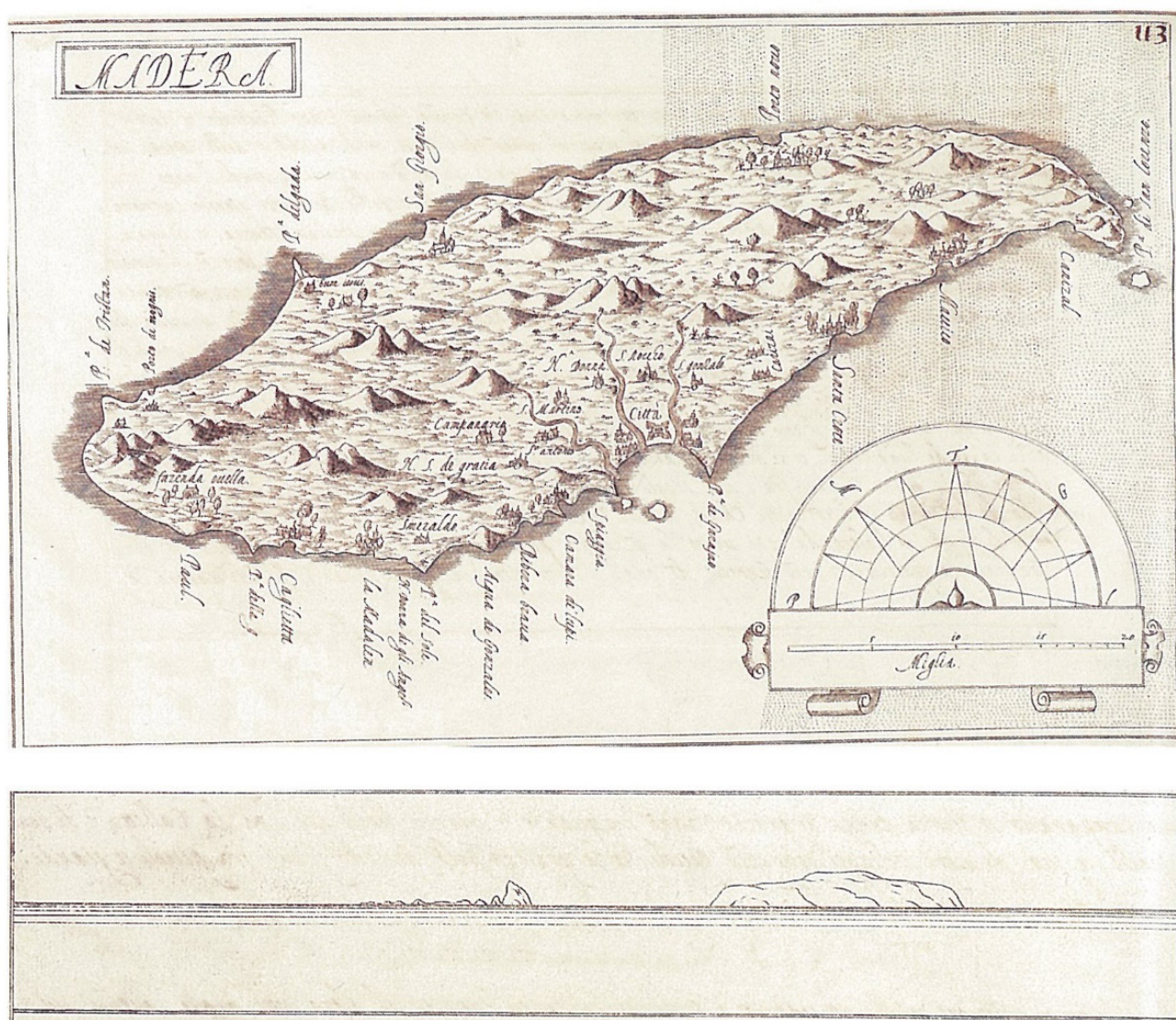


Fig. 10 – Mapa da ilha da Madeira e perfil das Desertas e das Selvagens.

Referindo-se à cidade do Funchal, diz que foi assim chamada «pelos funchos de que o dito lugar estava cheio, antes de ser edificada». Afirmava ainda que, pelo importante comércio externo feito em navios que vêm das partes da África dos cristãos, da Itália, da Espanha, da França, da Alemanha e da Escócia, é chamada pelos mercadores «Pequena Lisboa». Realça que a ilha «produz muitíssimos açúcares e os melhores do Mundo e vinhos em abundância».

Regista a demografia da Madeira, nos finais do século XVI, com os seguintes dados: a cidade do Funchal tinha 2500 fogos; Machico, 200; Santa Cruz, 300; Caniço, 200; as paróquias de São Gonçalo, São Roque, Nossa Senhora, São Martinho, Santo António, Campanário e Nossa Senhora da Graça, 50 a 60 fogos cada uma; Calheta, 300; e todas as outras aldeias eram mais pequenas.

No que diz respeito à defesa da Madeira, refere que «agora atinge nove mil homens de guerra,

sem contar três companhias de soldados castelhanos que el-rei⁵ ali tem para guarda da fortaleza da cidade».

Estranhamente, não se refere às ilhas Desertas.

6. As Selvagens e a costa da Berberia

As Selvagens são duas ilhotas situadas, segundo Torriani, a «80 milhas das Canárias, a 150 da Madeira e a 300 da Berberia». Têm muitas e «grandes aves marinhas e de coelhos». Na verdade, se as Selvagens, geograficamente, fazem parte das Canárias, politicamente estão integradas no arquipélago da Madeira, nas quais, no tempo de Torriani, os nossos povoadores já tinham introduzido «muitos coelhos».

Quanto à costa da Berberia, escreve o nosso autor que «está frente ao mar das Canárias, entre os Montes Atlas, é despovoada, baixa, arenosa melancólica e cheia de moitas». Ali crescem «tamargueiras e anafis que é uma espécie de árvores que produz certos grãos vermelhos, pequenos... os quais os mouros comem. Tem cevada e pouco trigo, porque estes bárbaros não são dados à agricultura».

Bibliografia

Manuscrita

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Secção de Reservados, Leonardo Torriani, *Códice 314. Descrittione et historia del regno de l'isole Canarie gia dette le Fortunate com il parere delle loro fortificatione*.

Impressa

Barros, J. (1945). *Ásia — Década I*. (6.^a ed., atualizada e anotada por Hernâni Cidade e Manuel Múrias). Agência Geral das Colónias. Lisboa;

Boémia, M. (1597). *Relato do descobrimento da Guiné e das ilhas*. Feito por Diogo Gomes, publicado por Valentim Fernandes, em versão latina, sob o título *De prima inventione Guine*. S. n. S. L.;

Camp, L. (s.d.). *Continentes perdidos. A Atlântida, na história, na ciência e na literatura*. Livros do Brasil. Lisboa;

Cortesão, A. e Mota, A. (1960). *Portugalia monumenta cartographica*. Comissão para as Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Lisboa. 6 vols.;

Ferreira, I. (1999). *Mitos e utopias na descoberta e construção do mundo atlântico*. Centro de Estudos de História do Atlântico. Funchal;

Frutuoso, G. (1873). *Saudades da terra. História das ilhas do Porto Santo, Madeira, Desertas e Selvagens* (anotado por Álvaro Rodrigues de Azevedo). Typographia Funchalense. Funchal. Livro II;

Galvão, A. (1987). *Tratado dos Descobrimentos*. (4.^a ed.) (reprodução diplomática, com versão atualizada por César Pegado, com estudo bibliográfico, anotada e comentada pelo visconde de Lagoa, com colaboração de Elaine Sanceau). Livraria Civilização. Porto;

Godinho, V. (1990). *Mito e mercadoria, utopia e prática de navegar*. Séculos XIII-XVIII. Difel — Difusão Editorial, L.^{da}. Lisboa;

⁵ Filipe II de Espanha, Filipe I de Portugal.

Grimal, P. (1951). *Dicionário da mitologia grega e latina*. Difel – Difusão Editorial, L.^{da}. Lisboa;

Marques, J. (Dir.) (1944-1971). *Descobrimientos portugueses. Documentos para a sua história*. Instituto de Alta Cultura. Lisboa. 3 vols.;

Mieiro, E. (2001). *A atlantização mítica do Éden. Novos mundos, novos paraísos*. Centro de Estudos de História do Atlântico. Funchal;

Silva, J. (1995). *A Madeira e a construção do mundo atlântico (séculos XV-XVII)*. Centro de

Estudos de História do Atlântico/Secretaria Regional do Turismo. Funchal. 2 vols.;

Silva, J. (Ed. e Trad.) (1999). *Descrição e história do reino das ilhas Canárias, de Leonardo Torriani*. Edições Cosmos. Lisboa;

Silva, J. (2021). *Portugal, segundo a Beira Alta*. Theya Editores. Lisboa;

Tasso, T. (1590). *Gerusalemme liberata*. S. n. Génova.

As implicações do ensino durante a pandemia The implications of teaching during the pandemic

APARECIDA DE LOURDES PEDROSO DE ANDRADE¹

ANA PAULA ANDRÉ²

PEDRO ALVES³

Resumo: O presente trabalho parte de observações e vivências dos autores, professores e de um levantamento bibliográfico acerca da temática abordada, no intuito de colaborar com as discussões sobre o ensino e a utilização das tecnologias durante o período de pandemia mundial causada pela Covid-19, a qual alcançou uma dimensão transnacional, afetando o cenário global. Os anos de 2020/2021 se caracterizaram por diversos sentimentos provenientes da conjuntura pandêmica. Adequações e protocolos de segurança foram criados para evitar a disseminação do vírus. Em meio a isto, crises estruturais foram sendo projetadas com maior intensidade e atingiram o sistema econômico, a saúde, as relações interpessoais, a educação e todos os outros aspectos da existência humana. De forma mais específica, no campo educacional, professores e alunos precisaram se adequar ao momento de substituição das aulas presenciais pela nova configuração das aulas remotas e de en-

Abstract: The present work is based on observations and experiences of the authors, professors and a bibliographical survey on the topic addressed, in order to collaborate with discussions on teaching and the use of technologies during the period of the world pandemic caused by Covid-19, which is reverberated in a transnational dimension, affecting the global scenario. The years 2020/2021 were characterized by different feelings arising from the pandemic situation. Adequacy and security protocols were created to prevent the spread of the virus. Amidst this, structural crises were being projected with greater intensity and affected the economic system, health, interpersonal relationships, education and all other aspects of human existence. More specifically, in the educational field, teachers and students needed to adapt to the moment of replacement of on-site classes by the new configuration classes and hybrid teaching. The literature points out that technologies ex-

¹ Doutora em Educação pela Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro – UTAD (Portugal). Gestora Escolar na SEDUC-PA (Brasil). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0168-2843>.

² Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE; Pedagoga na SEED/PR (Brasil). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3374-8333>.

³ Mestre em Ciências Sociais Aplicadas pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Professor de História na SEED/PR (Brasil).

sino híbrido. A literatura aponta que as tecnologias ampliam as possibilidades de ensino e aprendizagem, tendo em vista que os sujeitos em seu cotidiano estão vinculados às diversas perspectivas do seu uso e também pelo fato de estas proporcionarem ao estudante uma relação para além da passividade, quando utilizadas com objetivos pedagógicos específicos. Contudo, a educação remota ou híbrida não substitui a interação professor-aluno e suas relações. Considerando que o processo da pandemia evidenciou as fragilidades sociais de todas as nações, salienta-se a necessidade de maiores investimentos na área educacional, com equipamentos e formação para estudantes e docentes poderem de forma concreta promover uma aprendizagem significativa a partir do uso das tecnologias.

Palavras-Chaves: Pandemia; tecnologia; ensino híbrido; Covid-19.

1. Introdução

Momentos de inquietude, crise econômica, medo, reflexão e sentimentos adversos. Assim podemos traduzir a pandemia mundial da Covid-19, que surgiu no final de 2019. Em questão de pouco tempo, aquilo que parecia tão distante, em outro continente, se propagou para o mundo inteiro, trazendo consigo inquietude e incerteza. Em tempos de globalização, não é apenas a comunicação, o mercado financeiro e as tecnologias que globalizam. Os vírus também estão neste mesmo processo. Já não estamos mais no tempo em que poderíamos controlar essa questão dentro dos limites geográficos. Tudo está conectado e interligado no mundo atual, caracterizando o espaço transnacional e comprometendo em escala global:

pand the possibilities of teaching and learning, considering that the subjects in their daily lives are linked to the different perspectives of their use and also because they provide the student with a relationship that goes beyond passivity, when used with specific pedagogical objectives. However, remote or hybrid education does not replace teacher-student interaction and its relationships. Considering that the pandemic process highlighted the social weaknesses of all nations, the need for greater investments in education is highlighted, with equipment and training for students and teachers to be able to concretely promote significant learning from the use of technologies.

Keywords: Pandemic; technology; hybrid teaching; Covid-19.

Conforme destacam Piffer e Cruz (2020), apesar de a transnacionalidade não se confundir com a globalização, ela não pode ser dissociada dela, são fenômenos interligados. A transnacionalidade nasce do contexto da globalização. O Estado nacional tem seu modelo atual baseado no território, em um lugar concreto, com o controle das instituições, a criação de leis, a defesa da fronteira, com vistas à proteção de sua soberania. Além disso, o Estado é relativizado pela sociedade inserida na globalização e suas particularidades que se ramificam em várias dimensões e se mesclam, apresentando uma multiplicidade de relações sociais e econômicas que transpassam facilmente as barreiras territoriais. Essa realidade causa efeitos diretos em diversos fundamentos da autoridade nacional, como, por exemplo: fiscalidade, atribuições especiais da polícia, política externa e defesa (Beck, 1998). A sociedade global exige uma

tratativa jurídica e política que acompanhe a nova realidade e ultrapasse as barreiras do Estado nacional a partir de soluções eficientes a essas novas questões jurídicas. (Garcia *et al.*, 2020: 504)

Mais do que compreender esses movimentos, é preciso ir além e reler os fenômenos não-programados, não-pensados, não-esperados, que diferem daquilo que é decidido, organizado, discutido, implantado, implementado no tecido educacional, chegam impetuosamente e reformulam conceitos sólidos, substanciais, dentro das várias ciências, e não conseguem se amalgamar de imediato àqueles elementos já existentes, porque tal exige novos saberes para se agregarem ao tecido social e serem reconstruídos os processos primeiros, exigência inevitável de novos processos pedagógicos e psicológicos para que se legitime o novo momento histórico.

Foi preciso olhar para a pedagogia, enquanto ciência da educação, na perspectiva materialista histórica e reconhecer esses movimentos. A interpretação, análise e apreensão do conhecimento trazido por cada um deles sugere que se produza um novo conhecimento dentro da práxis pedagógica.

Por essa ótica, analisamos o momento atual com a pandemia, com intervenções que não foram estabelecidas no tecido social nem no sistema educacional, deixando para trás projetos por longo tempo planejados e pensados nos processos didáticos-metodológicos, nos planejamentos, nos conteúdos, nos currículos, nos financiamentos, nas estruturas educacionais. Os conceitos de efemeridade, medo e vulnerabilidade e condutas inesperadas como o isolamento, solidão, fragilidade, inferioridade, ansiedade ganharam grandeza por se sobreporem a todos esses projetos. Essas forças históricas coletivas se agigantaram durante a pandemia e impuseram novos desafios no tecido social e em especial para os aparelhos ideológicos de Estado⁴, que veem seus pressupostos ideológicos se esvaziarem, estabelecendo uma relação de dependência dos indivíduos ao aparelho do Estado para resistir às restrições impostas pela pandemia.

Podemos indicar como fenômenos mais recentes desses movimentos da história os eventos como os chamados «Panelaços», iniciados em 1996 na Argentina, manifestos contra as políticas econômica e social do governo Menem que se estenderam por toda a América Latina como forma de descontentamento quanto às ações do governo. De 2013 a 2016, os manifestos contra as políticas do

==

⁴ Para Louis Althusser, os aparelhos ideológicos de Estado são representados pelas instituições e configurados como órgãos opressores (Administração, Exército, Prisões, etc.).

Governo da Presidenta Dilma Rousseff iniciados de forma espontânea e sem organização de entidades, devido ao acréscimo de vinte centavos no transporte urbano, culminaram no processo de *impeachment*. Outros movimentos com características semelhantes foram verificados na Ásia, como a Primavera Árabe, desencadeado pelo confisco de um carrinho de frutas de um vendedor ambulante na Tunísia, o que gerou uma onda de protestos contra o desemprego e a corrupção, levando o presidente a abandonar o país; e em um surpreendente efeito de cascata os regimes considerados autoritários também viram suas fronteiras sendo invadidas por protestos de cidadãos empobrecidos e sem esperança; o Egito viu suas praças e ruas sendo ocupadas, obrigando o então presidente Hosni Mubarak a renunciar depois de 29 anos no poder. Não ficaram de fora as monarquias, tendo Marrocos anunciado uma reforma constitucional como estratégia para acalmar a população. Os comportamentos e condutas dos manifestantes, embora semelhantes, reivindicavam liberdades e reformas constitucionais. Também a Jordânia compulsoriamente reformulou suas políticas. O abandono no qual se encontrava a população também no Kuwait e Arábia Saudita levou os governos a criarem mecanismos de ajuda financeira às populações. Os protestos na Líbia migraram para uma sangrenta guerra civil, levando à morte de seu governante Muammar Kadhafi, persistindo até hoje a ins-

tabilidade política. Na Síria, Bashar Al-Assad prometeu lutar até a morte e continua no poder, mesmo com o envolvimento de estudantes universitários para parar a revolução em seus estágios iniciais, que se prorrogou até se transformar em uma sangrenta guerra civil. Mais recentemente, outro fenômeno surpreendeu o mundo: o êxodo hondurenho em 2018, devido ao enorme descontentamento social de uma população também empobrecida e descontente com os caminhos das eleições hondurenhas de 2017.

Esses intrincados movimentos ora políticos, ora civis, ora militares, ora terroristas, presentes não somente no tecido social Sírio, mas na Ásia e parte da África, dissolveram fronteiras demográficas, o que levou ao desproporcional êxodo conduzindo a Europa a uma crise migratória e humanitária sem precedentes. Tais movimentos, apesar de começarem espontaneamente motivados por condições necessárias à sobrevivência, foram e são em muitos momentos capitaneados pelas grandes potências ocidentais.

Outra questão que podemos frisar quanto ao aspecto transnacional da pandemia diz respeito aos fluxos migratórios, e de forma mais enfática ao trânsito para retorno forçado ou mesmo voluntário de migrantes, significando um momento de aflição e incertezas. A tensão ocasionada nas diversas fronteiras pela pandemia permitiu vislumbrar as desigualdades estruturais de forma

ainda mais aberta. As questões migratórias mostraram a faceta excludente do sistema de governos sobre o ser humano, rompendo com as questões de dignidade e de subsistência dos sujeitos relegados à situação de miserabilidade e de exclusão.

A perplexidade deste momento histórico, como podemos observar, rompe com as questões geográficas, com as fronteiras físicas e com as estruturas que até então estavam postas. O combate à pandemia segundo os grandes pesquisadores e cientistas deve ter um olhar para os pilares da democracia, onde, segundo Corrêa e Piffer (2020), cooperação e solidariedade devem estar acima de quaisquer legislações internacionais, de maneira a atenderem as necessidades das populações globais. Para eles a governança para ser democrática deve ressignificar o poder. Assim, um ente democrático deve ser capaz,

de ressignificar o poder, exercido em âmbito transnacional, em cooperação entre Estados, organizações privadas, corporações multi e transnacionais, visando o enfrentamento de assuntos que oferecem perigos além das fronteiras nacionais, como: meio ambiente, direitos humanos, migrações, corrupção, cujo objetivo seria a tomada de decisões, ampliando os espaços democráticos, em cooperação transnacional com todos os envolvidos, principalmente os Estados. (Corrêa e Piffer, 2020: 48).

Essa remodelação estrutural de rompimento de fronteiras, também alcança o patamar educacional em escala global. Conflui com as reivindicações do tecido social e alterações naturais do meio, fruto das transformações que o homem exerce sobre o meio ambiente, obrigando as nações a reformularem seus objetivos a fim de permitir que as necessidades estruturais deste momento «não-pensado», sejam viabilizados massivamente, apesar dos governos assumirem como suas as mudanças introduzidas em cada tempo, seguindo parâmetros a partir de suas leituras ideológicas.

Com a pandemia, as relações sociais, políticas, econômicas, da área da saúde e educacionais precisaram ser revistas, nesta última de forma mais enfática, na maneira como o ensino-aprendizagem ocorreu nas instituições educacionais. A educação como parte do todo reflete e retrata as questões do âmbito social, ou seja, as alterações do meio social também se fizeram presentes no campo educacional. O que nos leva a um olhar atento à forma com que crianças e adolescentes experienciaram a construção do conhecimento em tempos de pandemia.

2. As novas estruturas no ensino: experiências que resistem

O novo que se configurou como normal e desde então precisou de uma adaptação, de regras pré-estabelecidas para a contenção da disseminação do vírus, que, apesar dos esforços mundiais, continuou em seu processo

de mutação, ampliando ainda mais a sua letalidade. Dentre essas regras, destacam-se o uso de álcool-gel, os protocolos de higiene, o uso de máscara e o distanciamento social.

Aquilo que se pensou ser passageiro, buscando um retorno ao que tínhamos antes da pandemia da Covid-19, foi ganhando um novo patamar. Completámos mais de um ano de pandemia global e, ao que tudo indica, enquanto todos não forem vacinados estaremos longe de visualizar o seu término. Evidentemente, a corrida pela vacina foi um grande avanço, demonstrando o quanto o universo científico precisa de investimentos e valorização por parte de políticas públicas, pois embora tenhamos a vacina, esta ainda permanece distante da totalidade da população mundial, deflagrando um estado ainda mais caótico.

Nesse contexto, a educação sofreu um grande impacto, já que o distanciamento social é um dos pressupostos de contenção do vírus. Aulas presenciais foram suspensas em todos os níveis educacionais: educação infantil, ensino fundamental e ensino médio, assim como o ensino superior. Desta forma, evidenciou-se o seguinte questionamento: como proceder de forma a dar continuidade ao ano letivo?

A Covid-19 nos levou a uma dessas situações emergenciais. A pandemia afastou os alunos presenciais da educação básica e do ensino superior, das salas de aula. Os gestores edu-

cacionais ficaram naturalmente atônitos e a reação demorou um pouco a ocorrer. Surgiram, então, as necessidades de adaptação e de superação, tanto por parte da gestão dos docentes quanto pelos discentes, incluindo toda a sociedade. (Pasini *et al.*, 2020: 3-4)

Essa questão abriu espaço para o ensino remoto a partir do uso das tecnologias da informação. Os profissionais da educação não tiveram tempo para se prepararem de forma adequada para este novo momento. Por outro lado, as tecnologias não são algo tão novo assim, pois têm sido utilizadas nas escolas há bastante tempo. Acerca deste assunto, diversos trabalhos no espaço acadêmico apontam para o uso das mesmas em sala de aula no intuito de colaborar com a aprendizagem dos alunos. Evidentemente que em muitos locais os instrumentos tecnológicos se encontram sucateados, assim como a escola pública do país, o que deixou o seu uso sempre em segundo plano, seja pela falta de laboratórios, de equipamentos, *internet* ou mesmo treinamento ou formação de educadores e alunos. No entanto, neste momento, ainda que de forma distante do ideal, o setor educacional teria que se adaptar e a escola promover a aprendizagem de outras formas, provando

que suas estruturas não são tão rígidas, e que a palavra de ordem é a flexibilidade, por meio de projetos adaptados à situação, envolvendo a leitura de bons livros, filmes, situações de aprendizagem vinculadas à experiência so-

cial de isolamento e enfrentamento de uma pandemia mundial, questões que independem de um currículo rígido, demonstrando às escolas que os desafios às crianças são de outra ordem. (Vieira e Ricci, 2020: 3)

Como já salientamos acima, nossa realidade para uma educação remota incorpora algumas dificuldades, características de um país submerso em desigualdades promovidas por um sistema neoliberal excludente. Como afirma Vieira, a pandemia enfatizou as contradições existentes:

Enquanto algumas crianças têm acesso à tecnologias de ponta, possuem acesso ilimitado à internet e recebem em casa o apoio dos pais/responsáveis, tantas outras ficam à margem deste processo, seja pela falta de equipamento tecnológico adequado em casa, seja pelo fato de os responsáveis dedicarem-se a outras preocupações, seja por estes não terem a formação escolar adequada para orientá-los em relação à realização das atividades, ou, ainda, por situações de extrema pobreza e vulnerabilidade social. (Vieira e Ricci, 2020: 3)

As condições de precariedade social, com a pandemia e a crise econômica que abalou o mercado, foram ampliadas a níveis ainda mais desestruturantes. No sistema neoliberal não se visualiza o Estado de Bem Estar Social⁵, especialmente em um momento de crise estru-

tural e sanitária, no qual as pessoas precisam se alimentar adequadamente. Na verdade, observou-se o aumento dos preços dos bem de consumo primário, dos alimentos da cesta básica, dos preços de combustíveis e até mesmo da energia elétrica e da água. Em tempos de protocolo de higienização, muitas famílias não tinham condições de adquirir o mínimo para se manterem: até mesmo sabão, em diversas famílias, era um artigo inexistente. «Deve salientar-se que para os moradores das periferias pobres do mundo, a *actual* emergência sanitária vem juntar-se a muitas outras emergências» (Santos, 2020: 19).

Mesmo com tais condições, a escola precisou se reinventar e, mais ainda, precisou ter um olhar de acolhimento, um olhar diferencial, para as diversas possibilidades e impossibilidades dos seus estudantes:

A Educação Básica não estava preparada logisticamente, nem os profissionais formativamente, para esta demanda imediata de adequação ao ensino remoto. Antes da paralisação das aulas presenciais, 88% dos professores nunca tinha dado aula à distância de forma remota, e, além disso, 83% declararam que não se sentiam preparados. Este dado foi obtido através da pesquisa quantitativa por meio de um *survey* online e de amostra por conveniência, realizada pelo Instituto Península com 2,4 mil docentes da Educação Básica

==

⁵ O Estado intervencionista, denominado Estado de Bem-Estar Social, Estado-providência ou Welfare State, surgiu como forma de reverter o processo imposto pelo liberalismo e como um prolongamento natural dos direitos civis.

em todo o Brasil. Na maior parte das realidades educacionais não há vinculação dos avanços tecnológicos ao processo de ensino em situações habituais. A ausência de uma cultura digital e as desigualdades educacionais e sociais nas redes públicas de ensino agravam a situação para resolução paliativa do problema, constituindo obstáculos para a execução de um plano efetivo. (Santos e Sant'Anna, 2020: 3)

A escola traz consigo a característica de compreender a realidade na qual o sujeito está inserido, possibilitando que este mesmo sujeito tenha a leitura de mundo acerca dessa mesma realidade. Tais questões evidentes de desigualdade social, e que eram observadas mesmo no modelo presencial, tornaram-se mais fortes no ensino remoto e no híbrido, trazendo à tona, de forma mais enfática, o des- caso com o setor educacional em nível macro:

[...] trouxe à tona, também, de forma bastante escancarada, a necessidade de formação docente para este «reinventar da escola», uma vez posta, de forma que nos parece incontornável, a necessidade de finalmente invertermos a chave das práticas pedagógicas, promovendo um ensino ativo – cuja expressão, apesar de repisada, não encontra aplicabilidade efetiva na maior parte dos sistemas educativos – e tornando a pedagogia usuária ativa e indutora das tecnologias. Entendemos que assentir à estas mudanças não significa aderir à ideia da substituição das escolas por plataformas EAD. Mesmo porque, sem dúvida, outra lição deste momento de isolamento é a de que a mobilização de tecnologias para

as aprendizagens escolares exige a presença ativa, constante e competente do professor. Ademais, mais do que nunca é inegável que a interação é ponto primordial das relações de ensino-aprendizagem e que a escola, muito mais do que um espaço onde depositam-se textos inertes aos estudantes, é espaço de atuação autônoma e coletiva, de vivências e interação, de relacionamento com o outro de forma física, presencial e humana, mas também uma instância onde as tecnologias podem e devem cumprir o importante papel de apoio dos processos de ensino e de aprendizagem. (Vieira e Ricci, 2020: 4)

O ensino através de plataformas digitais, videochamadas e aulas gravadas dimensionou a prática pedagógica para um novo momento e para uma nova forma de compreender o sujeito que aprende. Diferencialmente do que imaginávamos, nossos alunos ainda apresentam pouca autonomia para criar rotinas de estudo sem orientação, isso em sua grande maioria. O estudante sente-se perdido sem a rotina presencial e sem as trocas que ocorrem no ambiente escolar; afinal, a interação é o pressuposto de aprendizagem. Sem a mediação do professor, mesmo com as aulas gravadas, a aprendizagem deixa de ocorrer em toda a sua capacidade, já que o estudante se limita a ser o ouvinte passivo.

No contexto da pandemia, o ensino remoto deixa para a família o suporte da interação. No entanto, muitas têm dificuldades para acompanhar seus filhos, isto por diversas questões:

Em relação especificamente aos discentes e seus familiares, a pandemia deixou claro [...] as desigualdades sociais que ainda assolam nosso país e a elitização que há na educação, configurada, ademais da ausência do acesso à internet, pelo compartilhamento de aparelhos eletrônicos entre pais e filhos nas aulas virtuais. Ressalta-se ainda a dificuldade apresentada por muitos alunos e pais na utilização das plataformas digitais, ademais do baixo índice de presenças nas aulas remotas. Um grande fardo foi colocado sobre alunos e suas famílias que de repente tiveram que possuir uma variedade de habilidades, competências e recursos, que muitas famílias ainda não têm. (Barros e Vieira, 2021: 842)

O ensino em 2020 se efetivou a partir das fragilidades constatadas e evidenciadas, com base na educação remota e de maneira a concretizar possibilidades para a superação do impasse causado pela Covid-19 nas aulas presenciais. Usamos o termo «fragilidade» tendo em vista que para cada estudante a realidade era singular. Alguns com precárias condições de subsistência, vendo seus pais desempregados, passando fome, sem aparelhos adequados (computadores ou celulares), passando pelo medo e pela desestruturação; outros em condições pouco melhores, mas com rede de *internet* com sinal oscilante, sem condição de manterem-se conectados; outros ainda com satisfatórias condições de existência e com os meios necessários para aprender remotamente. Algumas residências apresentaram-se com estrutura para que o aluno pudesse

assistir às aulas em um ambiente apropriado, outras com várias pessoas no mesmo cômodo, barulho e interferências, que impossibilitavam a concentração, com alunos dividindo um único aparelho celular para acompanhar as aulas.

Na outra ponta, professores sem a devida formação para o momento, aprendendo a se reinventar para que seus alunos tivessem uma oportunidade de aprender em meio ao caos. Horas trabalhadas à exaustão e o contínuo reconstruir-se. Escolas fechadas, pais angustiados e professores relegados a uma carga horária de trabalho nunca antes imaginada. Atendimentos realizados noite dentro, escutas com familiares, planejamento de aulas remotas, *meets*, *classroom*, *Zoom*, mensagens em fluxo contínuo de WhatsApp, busca ativa daqueles alunos que se perdiam pela caminhada, organização de atividades impressas para aqueles sem os meios para a educação com base no uso das tecnologias, etc.

Assim, o ano de 2020 seguiu e, ao seu término, os profissionais da educação e alunos mostraram-se exauridos, mas com a esperança de que o complexo ano da pandemia mundial ficasse apenas na memória e que em 2021 a realidade pudesse ressurgir nos limiares da normalidade, ou seja, com escolas abertas, aulas presenciais, fim das mortes causadas pela Covid-19, maiores condições para a saúde a níveis globais, retomada da economia, mais empregos e a possibilidade dos encontros casuais e do convívio social.

3. Os ambientes virtuais — a educação remota e híbrida

O início de 2021 não foi exatamente o que se esperava, trazendo à tona nos primeiros dias do ano uma dura realidade. A princípio, um falso sentimento de normalidade levou a sociedade a realmente acreditar que tudo poderia ser diferente. Tal concepção durou poucos dias e todos puderam perceber o agravamento da crise econômica, a continuidade do ensino remoto, as aulas híbridas e o colapso do sistema de saúde se ampliando e quantificando em níveis inacreditáveis.

A sequência dos anos pandêmicos ainda estaria distante do fim. A educação, que ansiou por abrir as portas para o ensino presencial, repensou suas estruturas e aderiu ao híbrido. Nova configuração para o atendimento às regras de combate à pandemia, que, no caso do Brasil, tem demonstrado um patamar confuso em meio a uma política instável e aventureira, o que também causa insegurança na população. O ano de 2021, mesmo ao trazer consigo muitas esperanças, trouxe uma certa angústia, ao observarmos que muitas dessas esperanças, já travestidas em formato de vacinação, se desfizeram. Sem vacinas para toda a população, sem condições de saúde e enfrentando de forma mais acentuada uma grande crise sanitária, com a média de mortes chegando à casa das quatro mil por dia. Um cenário difícil de se imaginar, mas real, triste e devastador.

Um vírus tão letal, como tem demonstrado ser o novo coronavírus, não é imparcial, não atinge a todos da mesma forma. É muito mais devastador para os que estão à margem das condições de existência, para as classes mais pobres, para os sujeitos do universo de precarização. De certa forma, é romantizar a questão pensar que o vírus não afeta mais uns do que os outros. Na verdade, afeta, por ser mais impiedoso com aqueles que estão à margem da sociedade e submersos na instabilidade das condições da vida humana.

O dinheiro, *modus operandi* da sociedade, agora compra inclusive oxigênio, e oxigênio é Vida. Nem todos podem permanecer em isolamento social, nem todos podem manter a aquisição dos bens necessários para manter a qualidade de vida, nem todos possuem condições de comprar remédios ou alimentos, e, em caso de colapso do sistema de saúde, nem todos poderão comprar oxigênio para se manterem vivos. Infelizmente, o vírus é letal, mas para alguns o grau de letalidade é muito maior.

A partir da realidade vivenciada no ano de 2020 e sua continuidade em 2021, a educação precisou de passar por redirecionamentos. Como já mencionamos, todo esse processo trouxe à tona de forma mais visível as discrepâncias da área socioeconômica, isto é algo inegável, mas também em outros setores. No campo educacional não foi diferente, e muitas questões ficaram mais visíveis. Contudo, diante do fechamento das escolas e da

interrupção do sistema presencial, buscou-se alternativas para o atual momento, como o sistema remoto e as aulas híbridas, tendo em vista que

as transformações educacionais ocorridas em virtude da pandemia do Covid-19 trouxeram grandes desafios no Brasil e no mundo. Com a expansão do vírus, políticos e gestores tiveram que tomar medidas emergenciais como a suspensão das aulas presenciais. Em todo o mundo são mais de 90% dos alunos impactados por essas medidas, sendo adotada por algumas instituições educacionais o ensino remoto, mediado pelas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação [...]. (Silva *et al.*, 2020: 36)

É preciso compreender que sistemas remotos de ensino ou mesmo de ensino híbrido não substituem a educação presencial. As tecnologias aplicadas no campo educacional contribuem para o processo ensino e aprendizagem, mas não podem ser trocadas pelo ensino e pela interação presencial. O homem se humaniza em meio às interações com o outro e com o meio em que vive. Neste sentido, passamos das aulas totalmente remotas, durante o primeiro ano de pandemia, para o ensino híbrido:

Híbrido significa misturado, mesclado [...]. A educação sempre foi misturada, híbrida, sempre combinou vários espaços, tempos, atividades, metodologias, públicos. Esse processo, agora, com a mobilidade e a conectividade, é muito mais perceptível, amplo e profundo: é um ecossistema mais aberto e cria-

tivo. Podemos ensinar e aprender de inúmeras formas, em todos os momentos, em múltiplos espaços. Híbrido é um conceito rico, apropriado e complicado. Tudo pode ser misturado, combinado, e podemos, com os mesmos ingredientes, preparar diversos «pratos», com sabores muito diferentes (Moran *et al.*, 2012: 22)

O ensino remoto e híbrido, em toda sua extensão, passa a ser usado como forma de combinar o ensino *online* com o ensino presencial, permanecendo com um número menor de alunos em sala de aula e mantendo assim o distanciamento entre estes. Para que este modelo fosse possível nas escolas, partiu-se da utilização de ferramentas digitais por meio das quais alunos e professores pudessem interagir em espaços físicos diferenciados, ainda que em um mesmo espaço temporal. Uma abordagem diferente do que até então estava presente nos planejamentos pedagógicos:

Uma abordagem pedagógica que combina atividades presenciais e atividades realizadas por meio das tecnologias digitais de informação e comunicação (TDICs). Existem diferentes propostas de como combinar essas atividades, porém, na essência, a estratégia consiste em colocar o foco do processo de aprendizagem no aluno e não mais na transmissão de informação que o professor tradicionalmente realiza. De acordo com essa abordagem, o conteúdo e as instruções sobre um determinado assunto curricular não são transmitidos pelo professor em sala de aula. O aluno estuda o material em diferentes situações e ambientes, e a sala de aula passa

a ser o lugar de aprender ativamente, realizando atividades de resolução de problemas ou projetos, discussões, laboratórios, entre outros, com o apoio do professor e colaborativamente com os colegas. (Bacich *et al.*, 2015)

Assim, com a perspectiva das tecnologias digitais de informação e comunicação, o ensino remoto e híbrido projeta o aluno como coadjuvante, integrando as TDICs. Necessariamente, o aluno precisa interagir de forma ativa, independentemente de estar no presencial ou no ensino híbrido. O professor continua sendo o mediador do conhecimento e a inserção das tecnologias torna-se um elemento a mais, no qual estudantes e educadores interagem mutuamente:

O computador e, em especial, a internet, se apenas considerados como meios de lazer ou de busca indiscriminada de informações, perdem o seu caráter educativo e passam a ser meros instrumentos de alienação. Contudo, ignorar sua importância [...] como ferramenta preciosa na construção do conhecimento, na aquisição de habilidades e na interação indivíduo-mundo/indivíduo-sociedade, é fechar as perspectivas do futuro para professor e aluno. Para que essa interação ocorra, é imprescindível [...] formação contínua que lhes permita interagir com o computador em sua prática pedagógica. (Corradini e Misukami, 2013: 90)

As tecnologias assumem, neste sentido, uma perspectiva didática, com um intuito específico. Utilizar as tecnologias de forma livre

sem um objetivo previamente construído não caracteriza a ação educativa promovida pela escola. Sem esta ação, os sujeitos permanecem na superficialidade do conhecimento, passivamente observando um volume imenso de informações, sem vislumbrar quais são falseadas ideologicamente ou qual o sentido das informações ali transmitidas.

O processo de construção do conhecimento exige a intencionalidade criativa do sujeito que aprende acerca do objeto do conhecimento. Nossos alunos estão acostumados ao uso das tecnologias voltadas ao lazer, ao uso indiscriminado, as redes sociais como reflexo da atual sociedade, ou seja, volúvel, superficial, consumista e mercadológica, na qual o ter e a posição social são mais importantes do que qualquer outra coisa. Com isso, não queremos negar a imensa contribuição da tecnologia na vida humana, no avanço da ciência ou de qualquer outra área, mas salientar que, em educação, os «novos papéis» assumidos com o auxílio desta, e de forma mais pontual com a crise pandêmica da Covid-19, precisam ser repensados e relacionados com a construção de saberes pedagógicos, com o intuito de colaborar com o ensino e aprendizagem dos indivíduos, sendo compreendidos aqui como construção de conhecimentos:

[...] em consequência, os novos papéis docentes na sala de aula virtual são, sobretudo, aqueles relacionados com a gestão de situações educativas virtuais, descentralizadas,

geograficamente dispersas, sem a perda dos fios condutores, os quais devem conduzir os alunos à conclusão das interações e à realização dos objetivos de aprendizagem previstos, fazendo com que se sintam conectados e em permanente atividade de trabalho. (Santos, 2011: 317)

O conectar-se em uma sociedade digital passa a ser extensão de outras ações. Os sujeitos estão cotidianamente envolvidos com a tecnologia. Talvez o atual momento tenha possibilitado a educação uma profunda reflexão acerca de sua atuação, levando alunos e professores a um salto no tempo, que não voltará para o momento de onde partiu:

E provavelmente este dado constituirá a tendência de desenvolvimento constante dos próximos anos. Isto implica que as mídias não constituem mais um interesse particular, mas tornam-se o espaço social e cultural entre os quais acontecem todas as nossas práticas individuais e sociais. É como dizer: a comunicação e as mídias entram nas nossas vidas, apresentam-se como novos protagonistas transversais das nossas atividades cotidianas. Estudar as mídias significa sempre mais estudar a nossa cultura, o nosso modo de viver, a antropologia do mundo moderno. É a partir desta consciência que será necessário repensar a formação de crianças, jovens e professores. (Fantin e Rivoltella, 2010: 101)

Ainda que tenhamos vivenciado uma forma abrupta de adequação à educação remota e híbrida, ocasionada pela pandemia, podemos

afirmar que buscou-se potencializar outras formas de aprendizagem e que estas formas de aprender com o uso das tecnologias vieram para ficar e para ampliar horizontes educacionais. O acesso à Internet é condição *sine qua non* para que isto possa ocorrer. Assim, faz-se necessária a inclusão de todos os estudantes neste processo, para que realmente possamos ampliar o uso das TDICs na área educacional. Caso contrário, a inclusão dos estudantes permanecerá elitizada e direcionada a poucos, enquanto aqueles sujeitos que já se encontram à margem da sociedade e precarizados continuarão sendo excluídos e com poucas oportunidades de se apropriar de uma educação de qualidade.

Este é um dos grandes entraves para o uso das mídias tecnológicas na educação. Sabemos que muitos aplicativos são gratuitos, mas o acesso à Internet não é. Muitos alunos e suas famílias não têm acesso à Internet, nem aos meios necessários para uma existência digna. As escolas, na sua maioria, são frágeis em suas estruturas, em equipamentos e em formação de docentes e discentes. Há que se investir de forma pontual, através de políticas públicas condizentes com a real necessidade do campo educacional, para que educação e tecnologia não sejam antagônicas. O uso das tecnologias nas diversas áreas da vida humana é uma realidade e esse mergulho na área tecnológica requer mecanismos de disseminação, de partilha e de inclusão a todos. É preciso transpor dificuldades e ampliar formas de aprendizagem.

4. Os grandes desafios

O que vivenciamos na conjuntura da Covid-19 nos remeteu a questões pontuais acerca deste novo momento histórico com repercussões no mundo globalizado e cuja ênfase transnacional rompe, como já foi mencionado neste artigo, com as questões geográficas, com as fronteiras físicas, com o patamar geopolítico, econômico e social e com as estruturas que até então estavam consolidadas. A partir disso, torna-se visível a necessidade de uma nova reorganização na estrutura da Educação. A escola se reinventa a cada dia para motivar o estudante e levá-lo a aprender, tornando-o sujeito desta nova estrutura, de maneira a atuar ativamente. Neste sentido, ultrapassou a rigidez curricular e enfatizou o interagir, o conhecer e o aprender, quebrando regras inseridas na Letra da Lei, inovando currículos, planejamentos e métodos.

Toda esta nova estrutura desafiou conceitos e o abstrato fez-se concreto, demonstrando que a escola não é apenas prédio, tijolos e cimento. Escola é o aluno, o professor, é a comunidade como um todo. Requer um olhar criterioso para sua realidade, de forma a não estigmatizar seus sujeitos. Efetiva-se a necessidade de políticas públicas que promovam a igualdade de acesso de todos os estudantes às práticas educativas e ao arcabouço cultural, às condições essenciais para manutenção da permanência do aluno na escola. Nas palavras de Silva,

O número de jovens que não possuem acesso à internet é bem superior, o que gera desigualdades sociais entre ricos e os mais vulneráveis. Por isso, é necessário um olhar mais aprofundado acerca da EaD diante desta realidade social, pensando em práticas educativas capazes de promover a cultura, a igualdade, o respeito às diferenças, além de espaço à democratização e expansão do ensino. Embora a grande maioria não tenha acesso à internet, uma parcela de estudantes e professores tenta se aventurar em aulas à distância ou on-line. Boa parte estão pela primeira vez tendo contato com essa didática. Diante disso, surge a preocupação de não estar devidamente preparado, o ritmo é outro, a organização do tempo. Sem horário fixo de aula e sem a figura do professor presente o tempo todo, ele tem que se esforçar mais para aprender o que é proposto. (Silva *et al.*, 2020: 40)

A contribuição das tecnologias não é algo questionável, pois seria como questionar o próprio avanço do homem rumo à sua evolução, mas é desafiador e precisa ser utilizado com o intuito didático-pedagógico nas escolas, não se esvaziando de seu caráter educacional. A pandemia trouxe a possibilidade de descobrir a tecnologia, e alunos, professores e comunidade escolar descobriram-se atores de um novo mundo educacional, cheio de grandes imprevistos, mas ao mesmo tempo surpreendente, ante a capacidade de seus atores de ressignificar a práxis educacional através de procedimentos didático-pedagógicos. Para isso, educadores e alunos precisam estar imersos continuamente nessas

práticas, desvelando mitos e se apropriando do conhecimento técnico de programas, aplicativos, *sites*, etc. Isso passa a ocorrer de forma sistêmica com a garantia de acesso de todos. De que forma estaremos conectados e preparados para o universo tecnológico se não temos acesso a este? Toda essa questão perpassa necessariamente por investimentos voltados para a educação, para a construção de saberes e conhecimentos, para o preparo daquele que interage com o aluno mediando os conhecimentos e para o preparo daquele que busca o aprender. Há muito que vimos ouvindo falar que a escola precisa se inovar, mas para tal é necessário condições concretas que envolvam o saber pensar, refletir, o construir e reconstruir conhecimentos.

Na iminência de chegar a aspectos conclusivos, apresentamos quatro pontos, a saber: primeiro, a pandemia proporcionou, de forma positiva ou negativa, a adequação da sociedade ao novo e, no caso da educação, a adaptação à educação remota e híbrida, sem que esta imposição passasse pela decisão das famílias ou da sociedade; segundo, junto com o formato EaD, emergiu a necessidade da aprendizagem num processo em que ninguém foi preparado previamente, nem professores, nem alunos, nem mesmo as famílias. A interação com as tecnologias não foi acontecendo lentamente, observando-se que o aprender, de fato, não passa de uma satisfação pública do sistema político, de aprovações e índices externos, sem ter condições satisfatórias de acesso a um

bom sistema tecnológico ou ainda condições de uma aprendizagem significativa; terceiro, com a pandemia e a necessidade da educação *online*, tornou-se evidente que as desigualdades sociais e econômicas se expressam de modo determinante no acesso aos recursos para a educação EaD, ou seja, como a maioria da população necessita de recursos básicos, como consequência, seus aparelhos de acesso à tecnologia são, na sua maioria, precarizados, impedindo que o ensino remoto e híbrido chegue com qualidade à toda a população; e finalmente o quarto ponto, refletimos sobre que consequências futuras o ensino vai sofrer com a pandemia. Somente quando tudo acabar se poderá, provavelmente, avaliar os reais prejuízos ou avanços sofridos pela sociedade. Uma das hipóteses será o atraso no nível de conhecimento dos discentes; outra, são os avanços que discentes e docentes obterão quanto ao uso de tecnologias, bem-vindas em grande escala ao âmbito educacional. Porém, como ainda estamos em plena pandemia, contamos com reflexões futuras para responder de forma concreta a tais questionamentos.

Bibliografia

Impressa

Althusser, L. (s.d.). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Editora Presença. Lisboa;

Bacich, L.; Neto, A.T.; Trevisani, F.M. (2015). *Ensino híbrido: Personalização e tecnologia na educação*. Penso. Porto Alegre;

Corrêa, F.R.; Piffer, C. (2020). A Governança Transnacional como Ressignificação do Poder e da Democracia. *Resenha Eleitoral*, **24** (2): 43-64.

Garcia, H.S., Santos, K. G.; Ghilardi, L. T. (2021). A Pandemia de Covid-19 como realidade transnacional. *Opini3n Jur3dica*, **19**: 495-512;

Moran, J.M., Massetto, M. T. e Behrens, M. A. (2012). *Novas tecnologias e media33es pedag3gicas*. Papirus. Campinas;

Santos, B.S. (2020). *A cruel pedagogia do v3rus*. Almedina. Coimbra;

Digital

Barros, F.C.; Vieira, D.A. (2021, janeiro). Os desafios da educa33o no per3odo de pandemia. *Brazilian journal of development*, **7 (1)**: 826-849 [vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de abril de 2021, em: doi:10.34117/bjdv7n1-056;

Corradini, S. N. e Misukami, M. G. (2013). Pr3ticas pedag3gicas e o uso da inform3tica [Vers3o eletr3nica]. *EXITUS*, **3 (jul-dez)**: 85-92. Acedido a 2 de fevereiro de 2021, em: <http://ufopa.edu.br/portaldeperiodicos/index.php/revistaexitus/article/view/152>;

Fantin, M. e Rivoltella, P. C. (2010). Crian3as na era digital: Desafios da comunica33o e da educa33o. *Revista de estudos universit3rios*, **36 (1)**: 89-109 [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 2 de fevereiro de 2021, em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/%20reu/article/view/464>;

Pasini, C. G.; Carvalho, E.; Almeida, L. H. (2020). *A educa33o h3brida em tempos de pandemia*. Universidade Federal de Santa Maria/Observat3rio Socioecon3mico da Covid-19/Funda33o de Amparo 3 Pesquisa do Rio Grande do Sul. Santa Maria [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de mar3o de 2021, em <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/820/2020/06/Textos-para-Discussao-09-Educacao-Hibrida-em-Tempos-de-Pandemia.pdf>;

Pena, R.F. (2021, 21 de dezembro). Primavera 3rabe. Acedido a 23 de dezembro de 2021, no website Brasil Escola: <https://brasilescola.uol.com.br/geografia/primavera-Arabe.htm>;

Pinto, C.R. (2017). A Trajet3ria Discursiva das Manifesta33es de Rua no Brasil (2013-2015). *Lua Nova*, **100**: 119-153. [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de abril de 2021, em DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0102-119153/100>;

Santos, G.L. (2011). Ensinar e aprender no meio virtual: Rompendo paradigmas. *Educa33o e pesquisa*, **37 (2, maio-ago.)**: 307-320 [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de abril de 2021, em: <https://www.scielo.br/pdf/ep/v37n2/v37n2a07.pdf>;

Santos, M.; Sant'Anna, N. F. (2020). Refle33es sobre os desafios para a aprendizagem matem3tica na educa33o b3sica durante a pandemia. *Revista baiana de educa33o matem3tica*, **1**: 1-22 [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de abril de 2021, em: doi:<https://doi.org/10.47207/rbem.v1i.10240>;

Silva, E. H.; Neto, J. G.; Santos, M. C. (2020). Os desafios da educa33o no per3odo de pandemia. *Revista latino-americana de estudos cient3ficos*, **1 (4, jul.-ago.)**: 1-22 [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 24 de abril de 2021, em: doi:10.46375/relaec.31695;

Vieira, L.; Ricci, M.C. (2020). *A educa33o em tempos de pandemia: Solu33es emergenciais pelo mundo*. Observat3rio do Ensino M3dio em Santa Catarina. Santa Catarina [Vers3o eletr3nica]. Acedido a 25 de mar3o de 2021, em: https://www.udesc.br/arquivos/udesc/id_cpmenu/7432/EDITORIAL_DE_ABRIL___Let_cia_Vieira_e_Maike_Ricci_final_15882101662453_7432.pdf.

Entrevista

**BOAVENTURA
DE SOUSA SANTOS**

Boaventura de Sousa Santos

UM DOS INTELLECTUAIS PORTUGUESES MAIS PRESTIGIADOS E INFLUENTES A NÍVEL INTERNACIONAL

Entrevista conduzida por

José Eduardo Franco¹

Boaventura de Sousa Santos é um dos intelectuais portugueses mais prestigiados e influentes a nível internacional, devido à projeção das suas obras, que têm contribuído para repensar as epistemologias das Ciências Sociais e Humanas e ajudar a olhar criticamente as derivas do mundo globalizado, nos seus desequilíbrios e na demanda de equilíbrios mais justos. Foi fundador e o primeiro diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e do Observatório Permanente da Justiça. Atualmente, na sua posição de professor catedrático emérito da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e de professor visitante de universidades internacionais de referência, continua a desempenhar o seu papel fecundo de pensador esclarecido sobre os grandes temas e problemas. Ouvir e ler Boaventura de Sousa Santos é sempre uma oportunidade privilegiada para compreendermos melhor as momentosas questões que afetam as sociedades contemporâneas e as preocupações com o futuro da humanidade.

¹ Cátedra CIPSH de Estudos Globais, Universidade Aberta; CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5315-1182>.

P
&
R

Pedimos-lhe para inaugurar esta entrevista fazendo a apresentação de uma muito breve sinopse autobiográfico-científica do seu percurso de vida pessoal e académica, destacando em que mais contribuiu com marca original, em seu entender, para a reflexão sobre a cultura e a ciência em Portugal? Que leituras e que autores do campo da literatura e da filosofia mais o marcaram e enriqueceram o seu trajeto intelectual?

Nasci em Coimbra em 1940, numa família operária. Meu pai era cozinheiro e a minha mãe costureira. Aos 12 anos comecei a dar explicações (ajuda nos trabalhos escolares de jovens um pouco mais jovens do que eu) para contribuir para as despesas da casa. Fui dos primeiros filhos da classe operária a entrar na Faculdade de Direito, o que causava alguma surpresa entre os professores, mais ainda por ser um dos melhores alunos. Chegaram a visitar o meu pai na cozinha do restaurante Nicola, na Rua Ferreira Borges, onde ele trabalhava, para se certificarem de que era meu pai... e para o felicitar. Fui dos primeiros bolseiros da Fundação Gulbenkian, um contributo decisivo para o orçamento da família naquele tempo e para viabilizar o meu curso universitário. Gostava de estudar temas sociais, mas, na altura, isso não era possível, pois as Ciências Sociais estavam proibidas pela ditadura. Por incrível que pareça hoje, o Direito era o que mais se aproximava do estudo da sociedade.

Apenas o Dr. Adérito Sedas Nunes, e um grupo à volta dele, alimentava a chama das Ciências Sociais, e quase clandestinamente. Como melhor aluno numa das cadeiras do curso de Direito, ganhei uma bolsa para estudar na então Alemanha Ocidental, em Berlim Ocidental, na Universidade Livre. Foi lá que comecei a estudar Filosofia e a despertar para as contradições do mundo. O Muro de Berlim era uma realidade omnipresente, sobretudo depois que comecei a namorar uma jovem de Berlim Oriental. Os estrangeiros podiam visitar o «outro lado», desde que não pernoitassem. Atravessava o Muro muitas vezes e pude conhecer as duras realidades da Alemanha Oriental, então dominada por Walter Ulbricht, um estalinista ortodoxo. Eu vinha de uma ditadura e não sentia nenhuma atração por outra ditadura. Ao contrário, Berlim Ocidental era uma cidade onde os alemães reaprendiam intensamente a democracia. Era aí que estava a nascer o movimento estudantil (Rudi Dutschke) que viria a abalar a Europa com o Maio de 68. Vivia numa residência católica muito progressista e foi lá que fiz a minha primeira palestra pública de denúncia do colonialismo português. Eu tinha sido católico até aos 20 anos, mas a Igreja Católica em Portugal era de tal modo conservadora que abandonei. Estudei Filosofia com afinco. Na altura havia a ideia de que a Filosofia se estudava em alemão. Ao cruzar o Muro, a polícia da fronteira oferecia-nos os livros marxistas autorizados (Lenine, algum Marx, Estaline e nunca Trotsky), mas não tive

nenhum interesse em ler estes livros, porque a realidade da Alemanha comunista contradizia tudo o que neles se continha. Cheguei a transportar nos sapatos cartas de alemães de Berlim Oriental que queriam planejar a sua fuga para o Ocidente.

Esta foi a primeira experiência que me marcou profundamente. Regressei a Portugal e ingressei como assistente na Faculdade de Direito. Era um ambiente intelectualmente aberto, mas férreo no que respeita ao autoritarismo dos catedráticos. O meu estudo da Filosofia migrava aos poucos para o estudo da sociedade. Em 1969, entrei na Universidade de Yale para fazer o meu doutoramento. Iniciava assim a segunda experiência forte da minha trajetória. A liberdade e a conflitualidade social que então se vivia nos EUA foi um deslumbramento para mim: o movimento negro pelos direitos cívicos, a luta contra a guerra no Vietname, o Black Panther Party, etc. Yale era uma universidade de elite que dava aos estudantes toda a liberdade de definir o seu plano de estudos, e foi assim que comecei a estudar intensamente Sociologia, tendo o Direito como objeto de estudo. Era uma sociedade vibrante, mas extremamente desigual e conflitual. Em breve, o marxismo surgiu como o melhor corpo teórico para compreender a sociedade. E foi então que me tornei marxista. Havia cursos sobre o marxismo, que segui, mas a minha aprendizagem principal foi a autoeducação com outros estudantes vindos de vários países. Criámos grupos de leitura e dis-

cussão da obra do Marx. No final de 1970, fui para o Brasil fazer o trabalho de campo para a minha dissertação em Sociologia do Direito. Os meus dois avós tinham sido emigrantes no Brasil e contavam maravilhas daquela sociedade (onde, aliás, nunca enriqueceram). Como teste para as minhas opções teóricas (já então muito influenciadas pelas novas correntes sociológicas norte-americanas, críticas e qualitativas), fui viver para uma favela do Rio de Janeiro e estudar a associação de moradores da comunidade. Foi aí que tive a terceira grande experiência da minha vida. Vivi lá alguns meses, e o contacto quotidiano com os moradores permitiu-me conhecer a sabedoria e a dignidade de pessoas que viviam em condições indignas e que, além disso, eram consideradas perigosas, criminosas e ignorantes pela sociedade de Copacabana. Vindo de uma universidade de elite, o meu saber académico confrontava-se quotidianamente com o conhecimento popular. Sem que eu tivesse plena consciência disso, nascia aí o meu interesse pela Epistemologia, o qual viria a resultar na teorização, muitos anos depois, das epistemologias do Sul.

Terminei o meu doutoramento em 1973. Fui convidado para ingressar como professor na Universidade de Nova Iorque (Buffalo), mas vim a Portugal no final de 1973 «para ver como estavam as coisas». No crepúsculo da ditadura salazarista, a ala liberal do regime (ministro Veiga Simão) tinha criado a Faculdade de Economia na Universidade de

Coimbra e pediram-me para dar um curso de introdução às Ciências Sociais. Recordo-me de que, por prudência e por saber que havia informadores da PIDE na universidade, eu ensinava que os três fundadores das Ciências Sociais eram o Max Weber, Émile Durkheim e um autor menos conhecido de nome Carlos Marques. Aportuguesava o nome de Marx para disfarçar. Em privado, explicava aos alunos de quem se tratava.

Entretanto, veio a Revolução do 25 de Abril e a quarta experiência transformadora da minha vida começava. Recusei o convite da universidade norte-americana e, eleito pelos estudantes para diretor da Faculdade de Economia, comecei a fundação desta quase do zero (havia apenas três professores) e fui presidente do Conselho Científico cerca de 12 anos. A Sociologia ficou alojada na Faculdade de Economia e assim iniciámos os estudos da sociedade portuguesa. Para os desenvolver, criámos o Centro de Estudos Sociais em 1978, de que fui diretor até 2018. Éramos meia dúzia de pessoas, hoje somos uma comunidade de 150 investigadores. Os nossos estudos sobre a sociedade portuguesa foram marcados pela minha experiência internacional, que me criava a estranha sensação de Portugal não caber em nenhum dos corpos teóricos que eu tinha estudado. Não era uma sociedade desenvolvida nem subdesenvolvida, tinha sido o centro do maior império europeu espalhado por três continentes, e, ao mesmo tempo, durante um certo período, uma colónia informal

da Inglaterra, e tinha uma estrutura social atípica no contexto europeu (por exemplo, um extenso campesinato). Foi então que começámos a desenvolver a teoria da semiperiferia no contexto europeu, de parceria com Immanuel Wallerstein, de quem viria a ser muito amigo. E também o conceito de «sociedade-providência» como estrutura paralela ao Estado-providência. Foi também a partir de então que pude visitar pela primeira vez as ex-colónias e fazer estudos solidários nos novos países (Moçambique, Cabo Verde, mais tarde Angola). Alguns dos ministros de Moçambique e de Angola tinham sido meus colegas e amigos em Coimbra. A partir de 1984, passei a dividir o meu tempo entre Portugal e os EUA, como investigador e docente convidado da Universidade de Wisconsin-Madison, uma experiência que duraria até hoje.

Uma quinta experiência transformadora ainda estava por vir: a minha intervenção fundadora no Fórum Social Mundial, cuja primeira sessão teve lugar em Porto Alegre em 2001. Foi então que a diversidade filosófica, social, cultural e epistemológica do mundo entrou no cerne da minha teoria e da minha identidade como ser humano e cidadão. Tive de descolonizar o meu marxismo, desaprender muito para poder reaprender. Assim surgiram as epistemologias do Sul. Portugal, como talvez tudo o resto, só se conhece e aprecia quando comparado com tudo o que o distingue e mistura, o faz divergir e convergir com o mundo que partilha.

Boaventura de Sousa Santos é hoje um dos mais qualificados e inovadores críticos das sociedades contemporâneas marcadas pelas derivas da globalização. Que ferramentas intelectuais adquiridas ao longo da sua formação de base, e depois ao longo da sua carreira académica, destaca como mais relevantes para se tornar um intérprete dos grandes temas e problemas de Portugal, da Europa e do mundo de hoje?

A chave é aprender a ter a capacidade de se deixar surpreender pela realidade. O mundo é extremamente diverso, e nenhuma teoria geral o pode abranger. Para me limitar ao período mais recente, entre o século XV e o século XVIII ampliou-se muito a curiosidade ocidental pela diversidade do mundo. Da perspetiva do Ocidente, essa curiosidade esteve sempre misturada com o desejo de dominação e de saque das riquezas, mas foi sobretudo a partir do século XIX que a dominação epistemológica e cultural passou a estar quase obsessivamente misturada com a dominação económica e política. Hegel construiu um paradigma epistemológico e filosófico que conferia à Filosofia e ao mundo ocidental a primazia do culminar da História. A partir de então, tudo o que divergisse da experiência ou do conhecimento ocidentais estava de antemão catalogado como inferior, irrelevante, subdesenvolvido. Este paradigma, se, por um lado, permitiu avanços extraordinários, por outro, criou uma enorme injustiça cognitiva. Desvalorizava todas as outras tradições filosóficas e culturais, aliás muito mais antigas que a europeia, como a chinesa, a indiana e a islâmica.

Só os críticos de Hegel se aventuravam por outros mundos filosóficos. O crítico mais feroz foi Schopenhauer (muito antes de Nietzsche). No paradigma hegeliano não era possível ver porosidades, mestiçagens, influências cruzadas entre culturas e entre sociedades. Por exemplo, ignorava-se militantemente que Aristóteles e a filosofia grega tinham chegado até nós por via da cultura islâmica, de Bagdad do século IX a Toledo do século XIII. Foi também um paradigma muito injusto e empobrecedor da riqueza e da diversidade filosófica da Europa. Tornou-se irrelevante saber que os conimbricenses do século XVI foram a primeira modernidade e que foi pelas suas traduções e exegeses de Aristóteles e dos gregos que tanto Leibniz como Kant estudaram.

Por outro lado, é fundamental reconhecer tanto a pluralidade interna do conhecimento científico, como a pluralidade externa entre conhecimentos. A pluralidade interna visa mostrar que não há uma só maneira de fazer ciência e que as opções teóricas nem sempre são exclusivamente científicas. As epistemologias feministas foram muito importantes neste domínio. Eu próprio, em 1987, publiquei *Um discurso sobre as ciências*, talvez o meu livro com mais edições. A pluralidade interna oferece uma alternativa credível ao positivismo. Em Portugal, onde domina um provincianismo sufocante e ignorante, nunca foi possível ter um debate sério sobre o tema. O livro que organizei com cientistas de todos os continentes, *Conhecimento prudente para*

uma vida decente (Afrontamento, 2003), foi a resposta mais adequada.

A pluralidade interna é importante, mas a pluralidade externa é-o igualmente, porque nos permite ver que a filosofia ocidental e a ciência moderna são obviamente conhecimentos válidos (e mesmo preciosos), mas não são os únicos válidos. Se eu quero ir à Lua, preciso de conhecimento científico, mas se quero conhecer a biodiversidade da Amazónia, preciso de conhecimento indígena. Dizia o físico e filósofo alemão Carl von Weizsäcker, que tive o prazer de conhecer durante a minha estadia no Max Planck Institute de Starnberg am See, que a ciência não nos pode explicar o sentido da vida, nem sequer responder-nos porque fazemos ciência. Não há nisto nenhum relativismo. Há antes uma visão pragmática sobre o conhecimento, suas potencialidades e limites. A pluralidade externa tornou-se central para mim a partir de 2001, com a minha experiência no Fórum Social Mundial, pois a diversidade temática, linguística e discursiva dos movimentos sociais, vindos das mais diversas partes do mundo, a diversidade dos conhecimentos populares, vernáculos, tanto urbanos como rurais, era de tal ordem que criava em mim um sentimento de humildade e de deslumbramento pela diversidade do mundo. Fui-me dando conta de que essa pluralidade existia não apenas à escala global, mas também à escala nacional e mesmo local (como fora evidente na minha investigação so-

ciológica na favela). Daí, foi um passo para os meus diálogos com os *rappers*, a nova poesia e música de protesto. As epistemologias do Sul e o conceito de «ecologia de saberes» emergiram destas experiências.

Legará um denso e fecundo pensamento à posteridade. Seria capaz de eleger, entre os seus livros, a sua obra magna, a mais original e a que, em seu entender, deveria ser a sua obra de referência, e porquê?

É uma pergunta difícil. O presente dominante é sempre muito ingrato para os intelectuais que o questionam. E questionam-no não para o negar, mas antes para revelar tudo o que ele nega (as experiências subalternas, heterodoxas, marginais, insurgentes, as potencialidades amputadas, a experiência social desperdiçada, os epistemicídios, ou seja, a destruição arrogante e ignorante do conhecimento inconveniente). Este *zeitgeist* acaba por influenciar o que os intelectuais pensam do seu próprio trabalho. O que fica da obra de qualquer intelectual é sempre o que o futuro distila para o seu próprio presente. O que um autor pode saber com maior certeza é a intensidade existencial com que viveu uma ou outra obra. Dou alguns exemplos.

Um discurso sobre as ciências foi inicialmente a oração de sapiência na abertura do ano letivo da Universidade de Coimbra em 1986. Vivia-se ainda em Portugal o fermento de renovação que a Revolução do 25 de Abril possibilitara

depois de 48 anos de fascismo. O impacto entre os colegas foi intenso e contraditório, da adesão entusiasta à rejeição total, passando pela surpresa e pela perplexidade. A sua publicação, em 1987, teve bastante impacto; viria a saber tempos depois que fora adotado por muitos professores no ensino secundário. Mais tarde, fiquei feliz quando Immanuel Wallerstein, um grande sociólogo que viria a ser um querido amigo meu, leu o texto em português, ficou entusiasmado e quis publicá-lo na *Review*, a revista que então dirigia na Universidade de Nova Iorque, em Binghamton. A minha mulher traduziu o texto e ele quis revê-lo pessoalmente, uma atenção muito especial.

Outro exemplo foi a publicação, em 1974, da minha tese de doutoramento em Yale, *Law against law: Legal reasoning in Pasargada law*. Talvez poucos saibam que a publicação integral foi do CIDOC (Centro Intercultural de Documentação), em Cuernavaca (México), que era dirigido por Ivan Illich, o grande educador revolucionário daquela época, ao lado de Paulo Freire. Era lá que se acolhiam os intelectuais e ativistas fugidos das ditaduras da América Latina (brasileira e chilena) e muitos outros intelectuais, nomeadamente europeus, em busca da renovação da teoria. Foi lá que, em 1972, lecionei um seminário sobre Direito e Revolução com um grande intelectual francês, André Gorz. Em 1977, uma revista muito respeitada de Sociologia do Direito, *Law and society review*, publicou um artigo meu de

resumo da minha tese, um artigo de 122 páginas, algo impensável hoje.

Quando, no outono de 1994, viajei de Madison para Nova Iorque para entregar ao editor (Routledge) o manuscrito de *Toward a new common sense* (612 páginas), ia com a sensação de que levava comigo um texto revolucionário sobre os temas da ciência, do Direito e da globalização. Escrevi um poema (já lá vamos) sobre a entrega para expressar a sensação de que tinha parido a minha obra mais importante. Depois da entrega, fui para um bar de Greenwich ouvir *jazz*, como se o prazer tivesse de suceder à dor. Finalmente, a partir de 2010, envolvi-me intensamente nas epistemologias do Sul. O escrito mais recente foi *O fim do império cognitivo* (Almedina, 2019), originalmente escrito e publicado pela Duke University Press, em 2018. A excitação derivava do facto de eu pensar que o livro condensava, melhor do que qualquer outro, a minha proposta das epistemologias do Sul. O que ficará de tudo isto? Uma incógnita.

No meu caso, a incógnita sobre o futuro do meu contributo e da minha obra ainda é maior. Talvez vos surpreenda saber que também sou poeta, com 11 livros publicados, a maioria dos quais no Brasil. Um deles foi finalista do Prémio Oceanos (*139 epigramas para sentimentalizar pedras*, Confraria do Vento, 2015). No momento em que escrevo, acaba de ser lançado no Brasil o meu livro mais recente (*Pitaia e açai, poemas de amor e várias canções*

talvez desesperadas, Confraria do Vento, 2021). Comecei a publicar poemas ainda estudante de Direito; participei na *Antologia de poesia universitária* de 1962, onde publicaram pela primeira vez poetas que viríamos depois a conhecer. No meu caso, e independentemente do mérito da minha poesia, eu fui sabendo ao longo dos anos que nas nossas sociedades vivemos em caixas de identidade. Sabia que se me salientasse como sociólogo nunca seria considerado um bom poeta. É que nesta lógica identitária o reconhecimento obtido numa área impede o reconhecimento em qualquer outra. Um bom sociólogo é, por definição, um mau poeta e um bom poeta é um mau sociólogo. Acabei catalogado na primeira equação. E no futuro, inverter-se-á? Poderei vir a ser considerado tão bom poeta como sociólogo?

Como vê a chamada robotização do mundo e a inteligência artificial: como uma ameaça que nos encaminha para a singularidade ou como uma oportunidade para que a humanidade dê um salto qualitativo na sua história? Quais as consequências do processo de tecnicização e «virtualização» do mundo, em curso, para o modo de pensar, de aprender, de estudar e de usufruir dos bens culturais? O que é que prospectiva e caracteriza a nova cultura-mundo que está a emergir nas sociedades marcadas pelo fenómeno multiforme da globalização?

São várias as dimensões da pergunta. A inteligência artificial é o outro nome da Quarta Revolução Industrial, que envolve a robotização do trabalho, a Internet entre as coisas,

e a impressão a três dimensões. É, de facto, uma revolução e concorre com a pandemia, no que respeita aos acontecimentos que marcarão este século. Na área do trabalho, é onde se anteveem mais facilmente as possíveis consequências, uma vez que muitas tarefas humanas passarão a ser feitas por *robots*. Vai ser um movimento desigual a nível mundial, porque nem todas as tarefas podem ser robotizadas. Basta pensar nas grandes decisões políticas ou económicas, ou nas tarefas do cuidado humano, onde a copresença humana é indispensável. Esta segmentação vai certamente aprofundar as desigualdades sociais dentro de cada país e entre países. Apesar de no século xx se ter falado muito de revolução, eu penso que as sociedades evoluem por rupturas e continuidades, e os modos de ser e conviver acabam sempre por ser um palimpsesto onde se combinam diferentes temporalidades, algumas ancestrais, outras hipermodernas. De todo o modo, as consequências da Quarta Revolução Industrial serão significativas, e não penso que envolvam uma melhoria significativa para a maioria da população das nossas sociedades. Por exemplo, a proteção jurídica dos direitos dos trabalhadores será muito mais difícil, como estamos já a ver no caso do teletrabalho. Penso que, pelo contrário, podemos assistir a segmentações ainda mais profundas da sociedade. A razão é simples. Toda esta inovação tecnológica é proprietária, ou seja, quem a desenvolve tem direito a tirar benefício dela e a controlar a sua difusão,

nomeadamente por via dos direitos de propriedade industrial e do segredo comercial. Em face disto, quem controlar esta tecnologia terá um enorme poder que dificilmente poderá ser sujeito a controle democrático. Seria diferente se a lógica da inovação seguisse o modelo da Wikipédia, com o acesso livre, conhecimento colaborativo e participativo e ausência de incentivos comerciais. Mas, infelizmente, não será assim, porque vivemos em sociedades capitalistas onde inovações como a Wikipédia têm de ser excepcionais.

Por sua vez, a virtualização do mundo tomou um forte impulso com a pandemia. Teve vantagens preciosas, mas, para além de ter contribuído para o enriquecimento rápido e fabuloso de quem inventou o Zoom, por exemplo, permitiu que se acumulasse informação sobre os utilizadores que amanhã pode ser vendida para fins comerciais ou de vigilância. Estamos no patamar de um novo tipo de capitalismo, o capitalismo de vigilância. Por outro lado, perdeu-se a riqueza da aprendizagem e da convivência, que exige copresença. Claro que durante a emergência sanitária foi um benefício precioso. O problema é começar a planear a sociedade transformando a convivência virtual na principal forma de convivência humana, mesmo fora de crises sanitárias. Por exemplo, na área da educação ou da saúde, as utopias tecnológicas estão a proliferar descontroladamente. São uma mina para os empresários educacionais. Basta citar duas

«vantagens». Como os cursos oferecidos *on-line* são propriedade da universidade, podem continuar a ser oferecidos mesmo depois de o professor ter sido demitido ou morrido. Uma poupança (exploração) incalculável. Por outro lado, a educação *online* é vista como o melhor remédio contra os protestos estudantis. Claro que nem sequer se mencionam as brutais desigualdades no acesso à tecnologia, aos computadores e à Internet e às condições da habitação que tornem possível um bom uso dessas tecnologias. Um relatório recente da OCDE mostra como, no Sul global, 60% das crianças podem ter tido perdas educacionais irreversíveis.

Uma terceira dimensão tem a ver com a virtualização das relações sociais através das redes sociais. Estamos a assistir a uma passagem histórica da era de Gutenberg para a era de Zuckerberg. Na era de Gutenberg, a comunicação que circulava respeitava à vida pública das sociedades, tanto no domínio cultural (livros) como no domínio político e social (opinião pública). Na era Zuckerberg, a comunicação que circula incide sobre a vida privada, e de tal modo, que a obsessão da autoexposição privada e interacional limitada cria uma ignorância pasmosa e perigosa sobre a coisa pública. A era Zuckerberg promove a pertença (os grupos de *likes* e de *retweets*) em detrimento da participação na vida democrática. A democracia, tal como a conhecemos, está em risco. O crescimento da extrema-direita é apenas um dos sintomas.

O projeto «Homem» está em perigo? Acha que vamos entrar numa era de transhumanismo, como muitos anunciam? Em poucas décadas, a paisagem humana vai modificar-se e tudo o que conquistámos até agora não passará a ser uma era arcaica que a transhumanidade do futuro verá como uma etapa inferior da evolução humana?

A pessoa humana está em perigo, mas por outras razões. A vida humana é 0,01% da vida total do planeta e, no entanto, arroga-se a interferir arbitrariamente na vida não humana, com os modelos de desenvolvimento e de consumo que hoje dominam. No livro que publiquei sobre a pandemia e de que falaremos adiante, defino o vírus como um mensageiro e um pedagogo. A natureza está-nos a avisar de que, se não alterarmos os nossos padrões de produção e de consumo e de vida, é a vida humana que pode estar em risco, não a vida total do planeta. Vivemos numa faixa relativamente pequena de temperaturas altas e baixas. Esta faixa está-se a estreitar com o aquecimento global, e a ONU prevê que a maioria dos refugiados no século XXI será de refugiados ambientais. No futuro, toda a política democrática e progressista tem de ser ecológica.

O transhumanismo é um movimento filosófico curioso, porque apresenta como utopia o que, em meu entender, será uma distopia. Com base no que referi acima sobre a Quarta Revolução, as melhorias qualitativas prometidas (longevidade, estados psíquicos, capacidades) estarão sujeitas à lógica proprietária e, por isso, implicam uma manipulação da existência que

não estará ao dispor ou ao serviço de todos, nem poderá ser controlada democrática e participativamente. As promessas utópicas do transhumanismo deixam-me cético por duas razões. Como sou um espinosista, não consigo imaginar a esperança sem o medo, nem o medo sem a esperança. Sendo marxista, vejo sempre a dialética da contradição, e sendo um marxista descolonizado recuso-me a ver sínteses que anunciem o fim da História. Dou um exemplo. A pandemia do coronavírus ocorreu em vésperas da Quarta Revolução Industrial. Enquanto esta nos transmite uma imagem da potência humana ilimitada para controlar a natureza e a tecnologia, a pandemia veio lembrar-nos a irredutível fragilidade humana. O modo como se propagou o vírus, e como nos podemos defender ou não dele, fez-nos regressar à situação dos povos originários das Américas do século XVI, quando chegaram os colonizadores europeus. Estes traziam consigo um vírus (a varíola), em relação ao qual estavam imunes. Não assim os indígenas, que morreram aos milhões. O único avanço neste domínio (obviamente importante) desde o século XVI são as vacinas.

O transhumanismo tem um vício de origem: supõe que antes dele houve humanismo. O humanismo é, desde o século XIV, uma ideologia poderosa que oculta uma prática que a contradiz. As nossas sociedades estão fraturadas por uma linha abissal que separa os seres considerados plenamente humanos dos subhumanos, corpos racializados e se-

xualizados que são considerados populações descartáveis. Nas sociedades capitalistas, racistas e sexistas em que vivemos, não há humanidade sem desumanidade. A humanidade é um projeto, não é uma realidade. Se fosse uma realidade, a morte dos 20.000 imigrantes e refugiados afogados no Mediterrâneo nos últimos anos causaria uma comoção política e social tão forte como a que ocorreria se morressem 20.000 cidadãos alemães ou suecos.

Como estão, hoje, as Ciências Humanas e Sociais em Portugal, autónomas ou parente pobres das Ciências Exatas? Como antevê o futuro das Humanidades?

Só depois da Revolução do 25 de Abril é que as Ciências Sociais e Humanas se puderam desenvolver. Eu sou o sócio número três da Associação Portuguesa de Sociologia. Foi um desenvolvimento rápido e extraordinário. Mas como desde o século XVII vivemos em descompasso com a Europa do Norte e Central, não tivemos o mesmo tempo para consolidar este desenvolvimento que o resto da Europa teve. Isto agravou-se com a nossa integração na União Europeia (integração que teve evidentemente outras vantagens). Assim, logo na década de 1990, as Ciências Sociais e Humanas começaram a ser secundarizadas e postas ao serviço da inovação, isto é, da inovação industrial e tecnológica. O ministro Mariano Gago, de boa memória, foi quem ainda resistiu durante algum tempo a esta mudança.

Depois de ele morrer, sucumbimos à instrumentalização das Ciências Sociais e Humanas, com consequências fatais para o desenvolvimento de áreas que não tenham relação com a inovação. Consequências que foram danosas para a ciência fundamental, em geral. A ideia de que a ciência tem de ser útil, por critérios correntes de utilidade, significa, de facto, o fim de toda a inovação, no seu sentido original de criatividade e de pensamento do impensado. São mentes nada inovadoras, as que definem hoje na Europa o que é inovação.

Do projeto de investigação «ALICE – Espelhos estranhos, lições imprevistas: Definindo para a Europa um novo modo de partilhar as experiências do mundo» (2011-2016), que «lições imprevistas» suscetíveis de promover a fraternização dos cidadãos europeus gostaria de destacar? E que Europa lhe parece projetar-se nas próximas décadas? Assistiremos a «uma estranha morte da Europa» (Douglas Murray) ou ao «regresso da princesa Europa» (Rob Riemen)?

O meu projeto permitiu criar uma nova visão da Europa que se pode definir do seguinte modo. O mundo é uma grande escola de saberes e viveres. Nos últimos cinco séculos, a Europa frequentou essa escola como professora. A partir de agora, deve frequentá-la como aluna. No início do século XX, no apogeu da Europa, mais de 90% do mundo estava controlado pela Europa. Ao longo do século, esse domínio foi diminuindo e a Europa foi encolhendo. Mas, como as mudanças epocais

têm sempre de enfrentar a inércia das ideias mortas, a Europa continuou a pensar-se como centro político e cultural do mundo, quando, de facto, já o não era ou só o fora se olharmos com olhos europeus. Se olharmos com olhos chineses, a imagem é muito diferente. Hoje, a Europa é um parceiro menor dos EUA e está exposta à nova guerra fria entre os EUA e a China de uma maneira muito perigosa. Como se viu com Donald Trump (que está longe de ter sido uma exceção, no que respeita ao conteúdo das relações internacionais), a Europa pode ser descartada quando der jeito, dado que o objetivo dos EUA é impedir guerras no seu território. Se ocorrerem guerras na Europa, os EUA certamente ajudarão, mas o objetivo será sempre o de as conter no teatro europeu. A Europa tem de sair do eixo do Atlântico Norte e conviver de modo mais horizontal e fraterno com todos os povos, tanto do Sul como do Oriente. Afinal, o que é hoje a Europa deve-o muito à cultura mediterrânica, do Médio Oriente e da China, da Índia e da América Latina. E deve ir para sul aprender com o Sul.

Se adotar esta atitude, será uma boa aluna e, como qualquer bom aluno, tem muito a aprender e muito a ensinar. A Europa aprendeu com duas guerras e 78 milhões de mortos (a Europa é o continente mais violento do mundo no século xx, e talvez desde sempre) que, para conseguir uma convivência pacífica, estável e democrática, é preciso criar classes médias, diminuir a polarização da riqueza e não submeter à lógica mercantil bens pú-

blicos essenciais como a saúde, a educação, a água. Os mais ricos chegaram a pagar 70% de impostos no pós-guerra. Também aprendeu o valor da paz e, com ele, o que se passou a designar como «valores europeus» (direitos humanos e democracia), valores que mesmo na Europa são de muito recente vigência. Esta contribuição para a aprendizagem do mundo é preciosa desde que seja feita desprovida de lógicas de domínio, de apropriação e de assimilação. A lógica só pode ser intercultural para ser aprendizagem e para ser um exercício de cultura. Ser o compasso moral do mundo é uma memória ferida de morte. Se se souber oferecer como contribuição a uma conversa da humanidade (no sentido de John Dewey) pluri-versa, será de um valor fundamental.



Como coordenador científico do Observatório Permanente da Justiça, quais lhe parecem ser as consequências da crise da confiança na justiça e que medidas se lhe afiguram prioritárias para que a confiança se restabeleça? Como encara a clivagem entre ética e legalidade no exercício da justiça e na elaboração da legislação.

Na teoria política liberal democrática existem dois mercados igualmente valiosos que, para poderem funcionar eficazmente, têm de ser totalmente independentes. Por um lado, o mercado dos valores políticos, o mercado dos valores que não têm preço. São convicções que só se mudam por argumentação convincente e que, como são plurais, estão em competição, sendo a democracia e o primado do

direito as regras do jogo dessa competição. Por outro lado, há o mercado dos valores económicos, o mercado dos valores que têm preço e que competem segundo a lei da oferta e da procura. Ora, o neoliberalismo, enquanto tipo dominante de capitalismo desde os anos de 1980, veio comprometer a existência independente destes dois mercados. Porque assumiu uma ideologia da privatização, da liberalização e da demonização de tudo o que é público ou do interesse comum, fez com que os dois mercados se tornassem porosos e comesçassem a fundir-se. Dada a lógica do neoliberalismo, essa fusão só poderia ocorrer sob a égide do mercado dos valores económicos. E, com isto, os valores políticos passaram a ter preço, daí que se fosse criando a ideia de que em política, tal como na economia e na sociedade, tudo se compra e tudo se vende. A corrupção tornou-se endémica. Isto teve um impacto fundamental na democracia e na própria ética. Passamos do primado do direito ao primado da lei. São coisas distintas, pois os ditadores, fossem eles Hitler, Mussolini, Franco ou Salazar, sempre atuaram no marco da lei (que eles próprios criaram), mas não no marco do direito, porque este tem na sua base as ideias de legitimidade e de direitos fundamentais que não devem ser violados.

Vivemos uma situação complexa onde a promiscuidade entre os dois mercados tende a ser global, ainda que com diferentes graus em diferentes países. Mas o risco para a democracia é evidente. No momento em que a cor-

rupção se torna endémica, o próprio sistema judicial não fica livre dela; de qualquer modo, para a tentar controlar, não tem à sua disposição instrumentos eficazes. Acresce que, para tratar esses conflitos, descara dramaticamente as questões judiciais que envolvem o comum dos cidadãos, que têm de esperar anos por uma decisão sobre questões administrativas ou laborais. Uma justiça demorada é uma justiça negada.

A questão do *lugar de observação* na problemática epistemológica tem-no interessado de formas diversas (desde *O fim do império cognitivo*, 2019, a *Construindo as epistemologias do Sul. Antologia*, 2018). De que modo o conceito de «consiliência» (William Whewell, 1840; Edward O. Wilson, 1999) poderá alterar esse «lugar do anjo» (Walter Benjamin)?

No pensamento eurocêntrico, é universal tudo o que é válido, independentemente do contexto. A verdade é que, na sua origem, nada do que é considerado universal existe fora de um certo contexto. E no seu ponto de chegada, o universal nunca atua senão nos contextos que se oferecem à sua aplicação ou vigência. As realidades supostamente translocais são cosmopolitismos construídos de baixo para cima, na medida em que diferentes grupos sociais ou culturais vão adotando ideias ou práticas convergentes. Os cosmopolitismos divergem precisamente segundo os objetivos práticos que pretendem. É por isso que há uma globalização hegemónica e uma globalização

contra-hegemónica. De uma perspetiva epistemológica, não é possível pensar ou conhecer fora de um contexto, contexto que, aliás, começa por ser o próprio corpo, já que não pensamos sem ele. As diferentes epistemologias divergem segundo os pontos de contexto em que se apoiam, sendo certo que há convergências e não apenas divergências entre eles (daí a consiliência). As epistemologias do Sul partem de um contexto específico: a validação dos conhecimentos nascidos ou usados nas lutas contra a dominação. Na modernidade ocidental, as três formas principais de dominação são o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. A consiliência que importa nesta perspetiva é a que decorre das experiências de vida dos dominados por diferentes formas de dominação, e ainda que alguns grupos sejam dominados pelas três, mesmo que em graus e modos diferentes. O trabalhador do sexo masculino, branco, não é, em geral, dominado da mesma forma que a trabalhadora do sexo feminino, negra. A consiliência nas epistemologias do Sul é a medida da diferença e da convergência que existe entre quem é explorado como trabalhador precário ou imigrante e quem é vítima de discriminação racial ou sexual. A opressão diferente nunca se traduz numa total diferença entre oprimidos.

Esta conceção tem uma relação muito forte com o *angelus novus* de Walter Benjamin, um autor que me influenciou muito. As epistemologias do Sul visam dar visibilidade e credibilidade aos conhecimentos dos vencidos da

História. O conhecimento que visam promover tem de construir-se a partir de uma experiência de destruição, de exclusão, de sofrimento e de epistemicídio. Os olhos do anjo da História estão fixados nessa paisagem desoladora. Só que, ao contrário do messianismo de Benjamin, não vejo o anjo arrastado pela tempestade de progresso. Vejo-o antes a levantar-se da destruição para significar que ela não foi total e que as ruínas são de facto ruínas-sementes (ver *O fim do império cognitivo*, Almedina, 2020: 63-65). Ele voa sem desviar o olhar e, por isso, voa virado para o passado. Isto mesmo eu aprendi, não de Benjamin, mas dos povos indígenas da América Latina, para quem nós caminhamos sempre para o futuro com os olhos fixados no passado.

Em 1990, deu-nos a ler o seu *Estado e sociedade em Portugal (1974-1988)*. Hoje, três décadas depois, como vê o futuro de Portugal na Europa e no mundo? Na sua reflexão sobre a democracia e as crises e problemas que a assolam, que perspetivas e perspectiva salientaria? Que reinvenção possível concebe?

Portugal mudou muito, e para melhor. Mas as melhorias foram mais quantitativas que qualitativas. Nesse livro eu defendia que a integração na UE (então Comunidade Económica Europeia) traria vantagens para Portugal, mas não alteraria substancial ou qualitativamente a nossa posição em relação às sociedades da Europa do Norte. Éramos uma sociedade de desenvolvimento intermédio (a semiperiferia)

e assim continuaríamos. E, de facto, foi o que aconteceu. A cada momento, pensamos que nos aproximamos mais da média de rendimento da Europa (o que aconteceu até 2000), segue-se um momento de crise (a mais recente foi a da Troika, de 2011) e a distância volta a aumentar. Nesse momento, a Europa do Norte volta a tratar Portugal como sempre tratou o Sul da Europa, a Europa dos supostamente menos desenvolvidos e menos eficientes, dos mais preguiçosos e mais corruptos. Hoje, a nossa posição é mais convergente com o resto da Europa no plano cultural e ideológico do que no plano económico e social, uma economia com peso excessivo do turismo e um Estado que garante muito menos o bem-estar dos cidadãos. Para dar conta disso, desenvolvi nessa altura o conceito de «quase-Estado Providência», e não andei longe da verdade até aos nossos dias.

A Europa era, nos anos 1990, um continente mais confiante na sua autonomia em relação aos outros blocos. No chamado terceiro mundo, a cooperação dos países europeus distinguia-se muito da dos EUA. Era, ou parecia ser, menos interesseira, menos economicista e mais respeitadora das realidades locais. Hoje, essa autonomia desapareceu com a avalanche neoliberal que invadiu a UE, sobretudo no período em que foi secretário-geral Durão Barroso. Devido a esta secundarização, que neste momento se reflete na subserviência total aos desígnios geoestratégicos dos EUA, a UE hostiliza a Rússia, quando a devia trazer para

o concerto europeu, e a China, a quem tanto deve nas inovações europeias a partir da revolução industrial de 1830. Com isto, embarca na vertigem norte-americana dos critérios duplos. A ideia do parceiro menor reside em que a Europa espera pelos EUA para tomar posição internacionalmente e se alinhar inteiramente com este país. Assim, participou na destruição da Líbia e do Iraque em nome dos direitos humanos. Tal como os EUA, só reconhece que há violações dos direitos humanos na Venezuela ou na Síria, mas não na Arábia Saudita ou em Israel. Aplica sanções à Venezuela em plena crise pandémica, o que provoca mortes evitáveis de inocentes, sobretudo de crianças. Segundo os cálculos da ONU, 500.000 crianças morreram no Iraque em resultado das sanções e embargos. Quantas morrerão agora no Irão ou na Venezuela? A UE embarca na aplicação de sanções à Rússia pela violação dos direitos humanos do dissidente russo Alexei Navalny, mas nada diz sobre a violação dos direitos humanos de um homem que daqui a 50 anos talvez ganhe o Prémio Nobel da Paz. Refiro-me a Julian Assange, que morre devagar nas masmorras inglesas por crime nenhum, por ter denunciado os crimes e violações dos direitos humanos por parte das tropas norte-americanas no Iraque. Com tudo isto, a Europa perde a alma e entra num jogo que daqui a umas décadas se virará contra ela.

A democracia corre o risco de morrer democraticamente, se continuar a eleger antedemocratas, de Viktor Orbán a Donald Trump,

de Rodrigo Duterte a Jair Bolsonaro. Não esqueçamos que Hitler ganhou eleições democráticas em 1932 antes de se tornar ditador. A Europa vive um perigoso crescimento da extrema-direita, uma deriva insidiosa da lógica da participação para a lógica da pertença, da escolha entre várias opções políticas para a escolha do «nós» contra «eles», os inimigos, sejam eles imigrantes, muçulmanos ou ciganos.

O seu novo livro *O futuro começa agora. Da pandemia à utopia* (Edições 70, 2021) é impressionante pela atualidade, pelo múltiplo desenvolvimento do tema, chegando a afirmar que se sentiu como «tradutor» do vírus: «Dava-me conta de que, por meu intermédio, este vírus estava a tentar descrever e avaliar o mundo e as sociedades em que vivemos de uma forma que desafiava as análises, os conceitos e as teorias de que, como sociólogo, poderia dispor» (p. 13). Quer desenvolver um pouco este raciocínio?

Nunca tinha escrito um livro sobre um fenómeno que está a acontecer de maneira imprevisível e que, longe de ser algo de que me sinto distinto, é algo que pode silenciosamente estar perto ou mesmo dentro de mim. De repente, a sociedade organizava-se de modo totalmente diferente da que até agora era considerada a única forma de viver e conviver. O neoliberalismo ensinara durante 40 anos que os mercados são o instrumento mais racional da sociedade e que o Estado é ineficiente e corrupto. Agora os cidadãos dirigiam-se ao Estado como única fonte de proteção e tábua de salvação. A fragilidade humana revelava-se

numa luz cruel. O país mais desenvolvido do mundo, os EUA, com o potencial militar para destruir o mundo várias vezes, sentira-se tão ou mais vulnerável que muitos outros países. Ao contrário do que pretendem os libertários, o caos não é amigo da democracia, pois o vírus, embora caótico, matava sobretudo os grupos sociais mais vulnerabilizados, as populações empobrecidas e racializadas. O vírus era um desafio constante. Não tive dúvidas de que me falava numa língua que eu não entendia. Fui vendo que quem me falava pela voz ininteligível dele era a natureza, violentada pela destruição ambiental, pela contaminação do ar e dos rios, pelo desmatamento das florestas, pela mineração a céu aberto, pela desestabilização dos ciclos vitais e *habitats* dos animais selvagens, entre os quais circulam preciosos vírus, apenas danosos quando passam aos humanos. Resolvi que devia ouvir, e para isso tinha de traduzir a linguagem do vírus em linguagem inteligível aos humanos. Foi, pois, um processo totalmente novo para mim. Uma tradução intercultural e transvital de tipo novo.

A dado momento (pp. 30 e 31) evidencia o significado literal e profundo da pandemia hoje. Quer sintetizar esse sentido profundo, sobretudo o seu nível político, minimizado pela maioria dos comentadores?

O sentido mais profundo está no alerta, tão forte quanto inaudível, de que a civilização que nos trouxe do século XVII até aqui entrou

na sua fase final. É um paradigma civilizatório que segue a concepção cartesiana da natureza e que a coloca à nossa inteira disposição, como se fosse propriedade nossa. O sentido mais profundo do vírus é um ensinamento e um alerta que se pode sintetizar numa frase: a natureza não nos pertence, nós é que pertencemos à natureza. Por outras palavras, de Descartes para Espinosa.

Fica-se com a sensação de que o seu livro marca o anúncio do fim do «capitalismo global» como sistema de mercado «que dominou desde a segunda metade do século XX» (p. 105). A pandemia tornar-se-ia, assim, o instrumento social do fim de um tempo político, económico e social. Quer desenvolver um pouco a sua afirmação?

No livro eu aponto para três cenários possíveis. O negacionismo, o gatopardismo e a alternativa civilizatória. O primeiro consiste em negar a gravidade do vírus e pretender que tudo vai voltar ao normal, mesmo que o normal seja o inferno para boa parte da população mundial. O gatopardismo (do romance *Il gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, de 1958) reside em fazer algumas mudanças em resposta à crise causada pela pandemia para que tudo continue na mesma. O terceiro é o que referi acima: converte a pandemia no *kairós* da oportunidade para iniciar a transição para um modelo civilizatório menos individualista, mais solidário e mais equitativo, tanto nas relações entre humanos

como nas relações entre os humanos e a natureza. Este último cenário é o mais exigente e pressupõe que os processos políticos voltem a incluir a discussão dos processos civilizatórios, o que não sucede desde que a ideologia do fim da História poisou sobre nós.

Na Parte II anuncia novas formas de organização social alternativas ao capitalismo, ao colonialismo e ao patriarcado que a pandemia pode motivar. Pode explicar um pouco?

Desde há mais de 20 anos que defendo nos meus trabalhos sociológicos que as sociedades em que vivemos não são apenas capitalistas. São colonialistas e patriarcais. O colonialismo não acabou com a independência política das colónias europeias. Acabou apenas um tipo de colonialismo, o colonialismo histórico, assente na ocupação territorial por parte de uma potência estrangeira. Mas prosseguiu sob outras formas, do racismo à dependência económica, da extração dos recursos naturais à expulsão dos povos indígenas e dos camponeses dos seus territórios ancestrais, da xenofobia à islamofobia. O próprio marxismo aceitou acriticamente o fim do colonialismo e residiu aí um dos meus exercícios de descolonização da teoria marxista. O patriarcado e o colonialismo existiram antes do capitalismo, mas foram reconfigurados pelo capitalismo para fornecer trabalho altamente desvalorizado (trabalho escravo, trabalho de imigrantes, etc.) ou mesmo não pago (o trabalho do cuidado a

cargo das mulheres). O capitalismo não pode existir sem racismo nem sexismo, porque o trabalho livre, típico do capitalismo, não se sustenta socialmente sem esses outros tipos de trabalho. Por isso, a luta contra o racismo e o sexismo têm de ser também uma luta contra o capitalismo.

A questão mais difícil: como se passa do conceito de pandemia para o de utopia? Que raciocínio fez para estabelecer uma continuidade entre os dois conceitos?

A pandemia veio mostrar que este modelo civilizatório está historicamente condenado. Pensar que assim não é é miopia. A alternativa à miopia é a utopia. Utopia que proponho não é a utopia modernista, assente em modelos monolíticos e autoritários e culturalmente arrogantes. É antes a articulação de muitas iniciativas que, por todo o mundo, vou presenciando, onde grupos sociais se organizam para resistir contra as soluções capitalistas, racistas

e sexistas, assentes nas três falsas dicotomias da modernidade ocidental: entre o indivíduo e a comunidade, entre a sociedade e a natureza e entre o imanente e o transcendente. Em cada uma destas dicotomias, o primeiro termo da dicotomia é superior ao segundo. Por todo o lado, os jovens rebelam-se cada vez mais estridentemente contra a destruição do planeta (*vide* Greta Thunberg) ou a falta de oportunidades (os jovens da América Latina e os indignados que vão surgindo em todo o mundo). Penso que as suas justas aspirações só encontram guarida no terceiro cenário, o da alternativa civilizatória. Obviamente que não se muda de paradigma civilizatório de um dia para o outro. Por isso, dedico os últimos capítulos às políticas de transição, começando pelos temas em que o consenso já vai sendo evidente. É um processo histórico que não se concluirá no nosso tempo. A História tem uma paciência incomensuravelmente superior à nossa.

Leituras Crí ti cas

CARRANCA, C. (2020). *POEMAS ABSURDOS/A PALAVRA E O MUNDO*.
TALENTILICIOUS. FIGUEIRA DA FOZ: 162 PP.
MARIA CARLOS LINO DE SENA ALDEIA

CONRAD, S. (2019). *O QUE É A HISTÓRIA GLOBAL?*.
EDIÇÕES 70. LISBOA: 311 PP.
SÓNIA VAZÃO

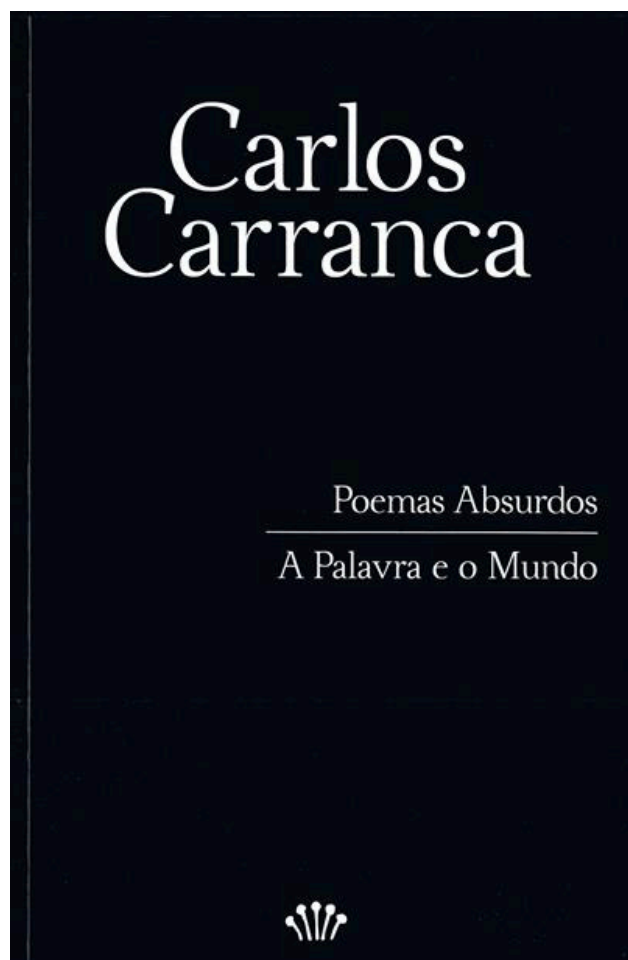
KANDJIMBO, L. (2019). *ALUMBU*.
O CÂNONE ENDÓGENO NO CAMPO LITERÁRIO ANGOLANO.
PARA UMA HERMENÊUTICA CULTURAL.
MAYAMBA. LUANDA: 194 PP.
ERMELINDA LIBERATO

SCOLARI, C.A. (ED.). (2015). *ECOLOGÍA DE LOS MÉDIOS*.
ENTORNOS, EVOLUCIONES E INTERPRETACIONES.
GEDISA. BARCELONA: 297 PP.
LUÍS M. FIGUEIREDO RODRIGUES

Carranca, C. (2020). *Poemas absurdos/A palavra e o mundo*.

Talentiçios. Figueira da Foz: 162 pp.

MARIA CARLOS LINO DE SENA ALDEIA¹



*Acende a candeia, deixa passar a luz no teu caminho,
lê os poetas e deixa que a liberdade que escreveram
em todas as línguas te seja leito, mapa,
a terra e todos os seus nomes.*

A carta secreta de Anapalavra ou a morte dos poetas
(Tavares, 2019)

Carlos Carranca², nascido na Figueira da Foz, poeta, ensaísta, docente universitário, declamador, cantor do fado de Coimbra, grande animador cultural, deixou absurdamente este mundo, há pouco mais de um ano, perante a nossa dolorosa estupefação face ao acontecimento e à humana incapacidade de impedir o cruel ditame dos deuses, que arrebatou prematuramente um homem cheio de vida, alegria, benevolência e humanidade, de elevada

¹ CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (Portugal).

² Homenageado com a Medalha de Mérito Cultural do Município de Cascais. A Câmara Municipal da Lousã instituiu um prémio literário com o seu nome, o Prémio Literário Carlos Carranca.

estatura moral e notável trabalho intelectual desenvolvido em prol da sociedade. Tendo nascido para o magistério, acolhia os alunos com a informalidade e a simplicidade que o caracterizavam e que são apanágio apenas dos mestres sábios. Era também um ser eminentemente convivente e agregador em torno da sua figura, assim como de outras de quadrantes político-ideológicos diversos, uma vez que era afetivo e respeitador de opiniões diferentes das suas. Como o próprio afirmara em obra anterior, a sua pátria girava em torno da humanidade e da fraternidade, ela era a sua «Frátria». Porém, como se referiu, Carlos Carranca era também o poeta, e, como bem sabia, os poetas permanecem entre os vivos para com eles irem convivendo para sempre, pelo que generosamente nos ofereceu um inestimável legado, não apenas poético, mas onde também se incluem obras de teatro e ensaios, parte do qual é já bem conhecido do público e que só por si, pela sua qualidade literária, já elevava o poeta ao panteão da imortalidade. A esse significativo legado se juntarão duas obras inéditas que vieram a público postumamente, num único livro de poemas, tendo sido escritas na fase mais dramática da sua existência, mas que celebraremos com exaltação positiva, como um hino à felicidade de comprovar a permanência do poeta Carlos Carranca entre nós, os seus familiares, os seus amigos, os seus admiradores e todos os que queiram conhecer a sua notável criação literária.

As duas obras póstumas foram agora editadas em livro único, com posfácio de Eugénio Lisboa e de Isabelina de Sousa Ferreira, graças ao carinho e dedicação de sua mulher, filhos, amigos e da Tal-Editora/Talentilicious, e intitulam-se *Poemas absurdos* e *A palavra e o mundo*.

Formalmente, os poemas que constituem a primeira parte do livro, intitulada *Poemas absurdos*, têm esquemas estróficos variados, enquanto os da segunda parte, *A palavra e o mundo*, se caracterizam por serem todos eles tercetos com uma só estrofe, de inspiração no *haiku*, mas sem obediência aos seus formalismos, procurando exprimir instantâneos do pensamento de forma concisa, através de uma linguagem depurada e de grande poder imagético.

«Poema», «absurdo», «palavra», «mundo», são palavras-chave no universo poético de Carlos Carranca, ganhando esta matriz uma relevância especial nestes poemas escritos numa fase existencial de grande acuidade de sentimentos. Partindo delas e expandindo-as numa criativa elaboração semântica com outros signos, o poeta sustenta as suas múltiplas reflexões sobre a existência do Homem e a sua relação consigo mesmo, com o outro, humano ou não, a natureza e Deus, ou a transcendência, sobre o sofrimento, a inevitabilidade da finitude existencial, a fugacidade da vida e a iminência da morte e ainda a perplexidade perante o insanável desconcerto do mundo, com o seu rol de perversidades e iniquidades.

O poeta, que sempre se sensibilizou com o sofrimento do mundo, enfrenta ele próprio uma provação que o remete para uma enorme solidão que ele reverbera, cumprindo-se «patético, sozinho» (p. 34), mas juntando à sua as dores dos outros, dos que lutam sem esmorecimento, vindo «à tona após o sofrimento» (p. 25): «Estamos os quatro recolhidos cada um / em sua concha de tristeza», «estamos os quatro deitados ao comprido / recolhidos com fantasmas pelo meio» (p. 21). Nessa cruzada dolorosa, ele rememora a vida no que ela tem de belo pela mão da poesia, a «guia dos saberes que mudam / e permanecem porque dizem o mesmo / e não esquecem e são jovens como eram dantes» (p. 11), como referido no poema «À Poesia», escolhido para inaugurar esta sua obra.

Nessa rememoração, o sujeito poético, «poeta ambulante de paisagens» que «dormit[a] sobre o longe» (p. 67) que reside nele, dialoga com a natureza, num viés panteístico, como entidade detentora de saberes que escapam à vertigem da vivência humana, seja o «mar iniciático e limpo» (p. 40), lugar privilegiado para o sujeito lírico conseguir alcançar «outra longura» (p. 40), onde «conchinhas pedras pequenas» prefiguram a «santidade do mundo» (p. 84), num intertexto plural, seja com poemas de Sophia ou com os versos de *Clepsidra* de Camilo Pessanha, «Seixinhos da mais alva porcelana, / Conchinhas tenuemente cor de rosa» (Pessanha, 1979: 91), mas com um sentido ainda diverso dos de Pessanha, os quais

já envolvem uma ideia de desagregação física que nos versos do poema de Carlos Carranca não será tão evidente, talvez porque o sujeito poético, no seu agónico apego à vida, rejeite a ideia de dissolução intrinsecamente ligada à morte, mas queira tão somente evidenciar um sentido de progressiva degradação física que a vida envolve.

Recorda o pinheiro gigante, guardião da casa; as «três oliveiras irmãs»; a «tília que cinge de paz e de mel / os odores do mês de Junho»; o «sol filtrado / pelos bagos negros das uvas pintando na latada» (p. 42), elemento purificador que «nos transporta / para outra dimensão da fantasia» (p. 47); a inspiradora serra da Lousã, detentora de saberes ancestrais, que «levanta dentro [do poeta] / um poema» (p. 97); as flores ou os frutos, onde a beleza e o erotismo se mesclam: «Na casa há um limoeiro sensual / Esfrega-se na parede, de tetas rijas, luminosas, / entre as cores subtis dumas orquídeas, / e a presença solitária dumas rosas» (p. 41); ou ainda o «gato vadio que [lhe] pulava para o colo / e se sentava entre os livros e sussurrava poemas / e [ele] a tentar decifrá-los» (p. 42), revelando uma relação simbiótica com o animal, uma cumplicidade na partilha «que nos guia ao lugar fecundo / onde cada ser é o mundo» (p. 37).

Toda esta perceção sensorial da beleza da natureza, em que esta se anima de sentimentos humanos e o sujeito lírico lhe bebe a sabedoria e se interliga com ela em união cósmica

mica, na linha do pensamento whitmaniano – «Separando a erva dos prados, aspirando o seu raro aroma, / Dela reclamo a espiritualidade» (Whitman, 2003: 165) –, se conjuga com a busca de paraísos e ancoradouros como o da inocência da infância perdida, que o poeta guarda dentro de si «como novelos de perfume uma fragrância» (p. 17), ou o arrimo dos amigos, os poucos que se dispõem a dar «o seu colete salva-vidas» (p. 19), bordões que ajudam a desocultar «Versos de esperança.../ cobertos por camadas de vida / que o tempo vai guardando» (p. 33) e que permitem a fuga do labirinto de um «destino insensato» (p. 30) e de uma sufocante solidão irmanada com os plátanos da Praça de Espanha na hora em que os deuses abandonaram o homem à sua sorte, à desesperança, e os tornaram «despojados / do sentido eterno da existência» (p. 16).

No paroxismo do desespero deste abandono, o sujeito lírico pergunta angustiado «Quem nos vem salvar...?» (p. 31), mas logo compreende que é chegado o momento de se libertar dos grilhões a que a desesperança o acorrentou e de fazer rolar a pedra montanha acima, de renascer – «Chegou a hora do segundo nascimento», «Chegou a hora de recomeçar / sem convenções nem tempo» (p. 24) –, hora em que o eu transmutado em «eternidade sem tempo» (p. 39) é o homem que se faz poeta e sobe ao céu, como só o conseguem «as almas / iludidas de poemas» (p. 82). E desse modo o homem-poeta se supera e supera a própria vida e a adveniência das coisas com

a aceitação do inevitável, não numa perspectiva de resignação ou conformismo, mas numa espécie de aquiescência do *amor fati*, harmonizando essa inevitabilidade numa confabulação mitificada entre sujeito, alteridade e poesia, mergulhando no silêncio de si mesmo até à essência das coisas para tentar, através do espírito criador de artista, chegar a uma epifania que o ajudará a desvelar o caminho para a compreensão do sentido do ser, «a tragédia / de ser» (p. 149), e a sua relação com o não-ser – este não entendido como o nada, mas como alteridade, parte inerente do ser, mas também distinta dele –, e para entrever o conhecimento e a verdade, realizando, assim, uma reconstrução poética do real: «Ensimesmei-me / e só comigo encontro o que preciso / e por mais paradoxal que pareça / é em não-ser que acredito» (p. 18).

Esta poesia reflete também as inquietações sempre residentes na poética de Carlos Carranca sobre os males do mundo, observados e captados pela sua sensibilidade de poeta ao longo do seu peregrinar pela vida e que conferem um certo pendor franciscano ao seu pensamento. Salientaremos apenas algumas dessas apreensões do sujeito poético, como a vileza que o endeusamento do dinheiro pode causar, desviando-nos do humanismo – «é vergonhoso / amar o dinheiro – / desvia-nos dos vivos» (p. 124) –, ou outras flores do mal da sociedade, como a insensibilidade de um qualquer «presidente do conselho de administração» (p. 146), algo que se afigura estar

próximo da designação «o estratégico» usada em tom irónico por Fernando Pessoa na voz de Bernardo Soares, que se caracterizava por em «cada lance do seu jogo p[ô]r noite em milhares e mágoa em três mil corações» (Pessoa, 2011: 258). Reflexões que se entrelaçam com preocupações diversas, como a pobreza e a luta pela sobrevivência – «mendigos / que sobrevivem ao frio da noite» (p. 70) –, bem como a ausência de verdade dialogal entre os seres humanos que a sociedade impõe, obrigando-nos a um jogo de máscaras onde é fácil perdermo-nos na sedução da mentira conveniente ou no silêncio pecaminoso que nos retira a coragem para denunciar injustiças quando esse ato pode envolver a perda dos nossos privilégios – «falta dizer /por que motivos torpes / nos calamos» (p. 115) –, ou a crítica a uma certa decadência dos valores políticos e sociais perspetivados pela Revolução de Abril – «há cravos / e ninguém sabe de abril / que se evapora» (p. 66) –, ou ainda a exploração e apropriação do ser humano pelo outro em razão de qualquer falsa atitude de supremacia, rática ou outra – «junto do seu dono / o negro / treme» (p. 141) –, razões egoístas ou perversas que amarram o homem ao vil apelo mundano, peias que o impedirão de atingir o carácter nobre da essência da vida que nela se oculta e que só poderá ser desvendado por aqueles que se dispuserem a tentar compreender a superioridade ontológica do bem e a percorrer o árduo caminho

do despojamento da roupagem que seduções mefistofélicas lhe impingiram.

Carlos Carranca foi sempre um poeta envolvido com o mundo, interessado na situação histórica da sua época. Grande admirador de Miguel Torga, cumpre a máxima torguiana que afirma que «onde está ou tenha estado um homem é preciso que esteja ou tenha estado toda a humanidade» (Torga, 2002: 11). A sua subjetividade integra-se na subjetividade universal, que depois se interiorizará dialeticamente no seu eu para, desse modo, ir desvendando novos caminhos do eu consigo mesmo, na sua relação com o outro e no afã que sempre lhe assiste da inter-relação com a divindade. A tentativa dialógica com Deus, sempre reiterada em toda a poética do autor, não deixa de estar presente nestes poemas, em que o sujeito poético denota uma sensibilidade exacerbada em razão do sofrimento em que se encontra: «a transcendência / cava fundo» (p. 112). Ainda que o niilismo tenha matado Deus, ele persiste em renascer continuamente em cada ser vivo, tal como no sujeito poético, que acredita que Deus será sempre «o ponto de partida, / o cenário, a voz, a própria vida» (p. 46), e que será através da singeleza dos elementos da natureza que dele se aproximará: «*pelas mãos do vento / chego à tua beira / e creio em ti*» (p. 106). Não obstante se achar «cansado de dogmas e de ritos» associados às múltiplas formas de culto, o eu lírico continua a crer «na sua luz implícita-mente / morta», referida em poema de obra anterior

(Carranca, 2016: 28), ou na «sua não-existência consentida / apregoando um cepticismo inquieto» (p. 46). A este respeito, considerando o percurso de vida do poeta, pautado pelo gosto pelas coisas simples e despojadas de subterfúgios, inclinamo-nos a crer que continuará a pertencer ao «partido do Menino» e a crer na «sua nudez perpétua verdadeira (Carranca, 2008: 113), ou seja, a perfilhar a crença na simplicidade inicial que revestiu o nascimento de Cristo, sem os artifícios que as igrejas e o mundo lhe foram dando ao longo dos tempos.

O poeta, na sua enorme lucidez, sabendo embora que a ponte ainda não está concluída, sente a iminência da partida para a sua última grande viagem, para a qual todos seremos obrigatoriamente convocados, percebendo também que ela pode ser uma forma de redenção do que se não conseguiu ou não se pôde realizar para melhorar a nossa imperfeição – «ano após ano / os mesmos erros / sempre renovados» (p. 118), «mar gelado das nossas heresias» (p. 19) – e que o devemos fazer «completamente nus / sem margens» (p. 54), sem os atavios supérfluos com que a atividade mundana nos enfeita, fazê-lo simplesmente vestidos com a nossa nudez inicial, a mesma que nos trajou na chegada a este mundo. Ele, na sua solidão crepuscular, «só / como um templo / vazio de deuses» (p. 142), tem o privilégio de conseguir alcançar uma consciência demiúrgica e compreender que não pode fugir ao destino, por absurdo que o mesmo lhe possa parecer, e que alguém o

espera «na ilha / da utopia» (p. 73), paraíso reencontrado, para onde levará a guitarra, o canto e a poesia, companheiros da sua vivência, onde cantará «até as flores sorrirem» (p. 100), e desse lugar inefável ele continuará a compartilhar a alegria da sua permanência connosco, através da sua poesia tão dramática, humanista e repleta de encanto imaginativo.

Bibliografia

Impressa

- Carranca, C. (2008). *Frátria*. Mar da Palavra – Edições, Lda. Coimbra;
- Carranca, C. (2016). *o eu desconhecido*. Talenti-licious. Figueira da Foz;
- Carranca, C. (2020). *Poemas absurdos/A palavra e o mundo*. Talenti-licious. Figueira da Foz;
- Pessanha, C. (1979). *Clepsidra. Textos escolhidos*. (Apresentação crítica, sel., notas e sugestões para análise literária de Teresa Coelho Lopes). Seara Nova. Editorial Comunicação. Lisboa;
- Pessoa, F. (2011). *Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Obra essencial de Fernando Pessoa*. (Ed. Richard Zenith). Assírio & Alvim. Lisboa;
- Tavares, A. P. (2019). *Um rio preso nas mãos*. Kapulana Editora. São Paulo;
- Torga, M. (2002). *Obra completa. Contos*. Círculo de Leitores. Rio de Mouro;
- Whitman, W. (2003). *Folhas de erva. Antologia*. (Sel. e trad. José Agostinho Baptista). Assírio & Alvim. Lisboa.

Digital

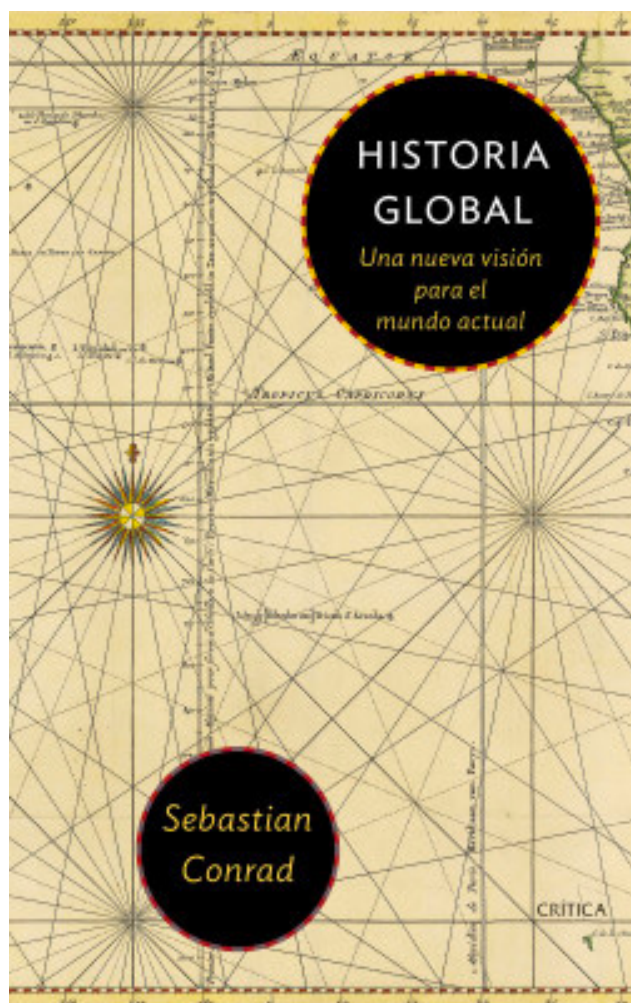
<http://seer.uece.br/?journal=PRF&page=article&op=view&path%5B%5D=489&path%5B%5D=558> acedido em 15 de abril de 2021.

<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5682/1/arquivototal.pdf> acedido em 15 de abril de 2021.

Conrad, S. (2019). *O que é a História Global?*

Edições 70. Lisboa: 311 pp.

SÓNIA VAZÃO¹



Sebastian Conrad, historiador e professor na Freie Universität Berlin, na Alemanha, tem elaborado ao longo da sua carreira diversos trabalhos enquadráveis no âmbito da História Global. Em 2016, publicou a obra *What is Global History?*, editada pela Princeton University Press, que, em 2019, conheceu a tradução portuguesa pela chancela das Edições 70, com o título *O que é a História Global?*, cuja revisão crítica nos propomos elaborar.

No texto de apresentação da obra, incluso na capa, assume-se que o fenómeno da globalização teve impacto na forma como o conhecimento histórico é produzido. É referido ainda que a obra irá fundamentar o facto de a História Global se ter tornado «uma das áreas mais inovadoras» neste tipo de conhecimento.

¹ CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; Doutoramento em Estudos Globais, Universidade Aberta (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8119-9469>.

Ao longo dos 10 capítulos que compõem a obra, Sebastian Conrad procura refletir sobre alguns dos principais aspetos relacionados com esta área de estudos, que elencamos de seguida: breve reflexão sobre a história do pensamento global; abordagens concorrentes da História Global; particularidades da História Global; a História Global e as formas de integração; o espaço e o tempo na História Global; posicionalidade e abordagens centradas; a criação de mundos e conceitos da História Global e a política da História Global.

Na introdução, o autor refere a existência do que considera «três possíveis campos» na História Global, a saber: «a história global enquanto história de tudo; como história das conexões; ou enquanto história que se baseia no conceito de integração» (p. 17). Conrad é muito explícito em assumir que, no seu entender, a terceira abordagem é aquela que considera ser a mais «promissora» (p. 17) para os historiadores que desenvolvam estudos no âmbito desta área.

Quanto ao primeiro campo — «a história global enquanto história de tudo» —, o autor refere que, tendo em conta esta perspetiva, todos os estudos históricos podem ser enquadrados na História Global, mesmo que não tenham o objetivo de explorar «os horizontes e as perspectivas globais» (p. 19) do tema que foi alvo de análise. No que diz respeito ao segundo caso — «história das conexões» —, Conrad considera que a valorização

das análises sobre as trocas e as conexões, particularmente aquelas que extravasam os limites de um «Estado-nação, do império ou da civilização.» (p. 20), é um aspeto muito positivo desta variante. Entende, no entanto, que o terceiro «modelo» — uma «história que se baseia no conceito de integração» — é o mais interessante para os historiadores globais, pois pressupõe que seja efetuada uma reflexão sobre algum tipo de integração global, ou seja, sobre relações e conexões regulares e duradouras que possibilitam mudanças efetivas transversais globais. É esta variante que o autor procura aprofundar e fundamentar epistemologicamente ao longo da obra.

Sebastian Conrad tem o cuidado de salvar guardar que a História Global não é o único caminho em ordem à construção do conhecimento histórico, procurando antes centrar a reflexão e a análise no que considera serem as suas potencialidades e originalidades. Aliás, a leitura deste trabalho possibilita o acesso a um texto fundamentado e coerente que, concordando-se ou não com o que é defendido pelo autor, é muito claro nos pontos de vista apresentados. A título de exemplo, Conrad tem o cuidado de analisar alguns conceitos que, muitas vezes, são confundidos com o de «História Global», como é o caso de «Macro-História» e de «História Mundial». No que diz respeito ao primeiro, explicita que os estudos de História Global se distinguem dos da Macro-História, devido ao facto de os

primeiros poderem versar sobre localizações mais específicas, desde que sejam analisadas as conexões e estruturas globais e a forma como estas influenciaram esses territórios concretos. Defende mesmo que «nem todos os lugares se entrelaçam do mesmo modo, [pelo que] seria errado privilegiar sempre processos de alcance mundial em detrimento das dinâmicas locais» (p. 165). Quanto ao conceito de «História Mundial», o autor refere que a História Global se distingue desta área pela centralidade da análise das conexões e estruturas globais e do seu impacto. Além disso, Conrad explicita que a História Global não é sinónimo de História da Globalização, porquanto, como refere, «[...] a história global é, antes de mais, uma abordagem; a história da globalização, por outro lado, denota um processo histórico» (p. 113). Ou seja, os historiadores globais estudam o fenómeno da globalização com recurso aos pressupostos metodológicos que são particulares da História Global.

Nos capítulos 3, 4 e 5, o autor reflete de especial modo sobre os aspetos que distinguem a História Global das outras áreas, tais como a História Comparada, a História Transnacional, a Teoria dos Sistemas-Mundo, os Estudos Pós-Coloniais e as múltiplas modernidades. Sebastian Conrad salienta que uma das originalidades da História Global se prende com o facto de centrar a análise nas transferências e nas interações, particularmente na profundidade e no impacto das mesmas. Aliás, reforça mesmo que a originalidade da História Global

é estudar as conexões que estão «integradas em processos de transformação estrutural [...] a uma escala global» (p. 84). Ou seja, os historiadores globais devem procurar identificar e estudar conexões que tenham tido um grande e duradouro impacto a nível global e que tenham extravasado as fronteiras de territórios políticos específicos. Aliás, o autor assume que a questão da integração global é essencial para a História Global, referindo mesmo que «o foco na integração global é uma escolha metodológica que distingue a história global de outras abordagens que operam a grandes escalas de análise» (p. 87), ainda que reconheça que dificilmente se conseguirá uma integração global, pois existirão sempre exceções.

Sebastian Conrad defende que as perspetivas globais são muito relevantes para a construção do conhecimento histórico, pois permitem que os historiadores possam deixar de olhar e de compreender apenas uma parte da realidade, uma vez que, e cada vez mais, não existem territórios estanques e imunes a influências exteriores. Refere ainda que a História Global se distingue de outras práticas metodológicas, por exemplo daquelas que estão ligadas a um «paradigma *internalista*» (p. 110), através do qual se privilegia a procura da compreensão do passado no interior dos limites de um território particular. Isto é, os objetos de estudo dos historiadores globais não estão circunscritos a fronteiras específicas («Estados-nação, impérios ou civilizações» (p. 84)), uma vez que,

na opinião de Conrad, nenhuma «unidade histórica» (p. 85) pode ser compreendida sem o estudo da sua relação com as outras. O autor defende que a abordagem da História Global tem mais potencialidades quando aplicada a períodos em que «a integração foi duradoura e de certa intensidade» (p. 112), ou seja, a períodos em que o aprofundamento das relações globais começou a ter um impacto mais significativo.

No que diz respeito à questão do eurocentrismo terminológico que domina a construção do conhecimento histórico a nível mundial, Conrad reconhece que este é encarado, muitas vezes, como uma imposição. É de salientar que o autor não desvaloriza esta problemática, mas alerta para a necessidade de os historiadores globais utilizarem de forma criteriosa categorias e termos que permitam a compreensão dos estudos efetuados, por isso, embora reconheça a legitimidade de serem trilhados novos caminhos epistemológicos que extravasem a matriz europeia, refere que «são claras as vantagens de continuarmos a ser capazes de encetar conversações entre [historiadores]» (p. 237). Aliás, o autor reconhece, ainda, que é muito difícil para qualquer historiador libertar-se completamente do contexto no qual está inserido, ou, como refere, «o seu mundo» (p. 52). Ou seja, é muito difícil garantir que o local no qual os estudos são produzidos não tenha impacto nos mesmos, o que se aplica aos estudos que são elaborados no âmbito da História Global, inclusive

aqueles que recorrem à metodologia proposta por Conrad.

Sebastian Conrad tem o mérito de se libertar da produção científica europeia e de analisar de forma abrangente os vários contributos para a epistemologia da História Global. Além disso, tem o cuidado de explicitar que os pressupostos epistemológicos da História Global não devem servir para ilibar a atuação de indivíduos concretos, referindo-se, por exemplo, ao caso das ações levadas a cabo no decorrer da governação nazi na Alemanha. Sobre esta questão, refere mesmo o seguinte: «optar por grandes quadros espaciais e temporais pode lançar a luz sobre contextos mais vastos e constrangimentos estruturais [...]», mas, salva-guarda, «essa opção pode obscurecer o papel dos atores, os seus motivos e as suas escolhas, ofuscando a responsabilidade individual no curso da história» (p. 268).

Em suma, *O que é a História Global?* é uma obra bem fundamentada, na qual o autor reflete sobre múltiplos aspetos relacionados com a epistemologia desta área de estudos, procura contribuir para a definição da sua identidade enquanto disciplina académica e elenca abordagens metodológicas que, no seu entender, devem ser tidas em consideração na elaboração de estudos desenvolvidos no âmbito deste campo. Conrad, no entanto, valoriza em demasia o recurso à utilização da língua inglesa nos estudos de História Global — que justifica com o facto de entender que a

influência desta língua vai crescer ainda mais —, o que pode desincentivar a produção científica noutras línguas. Além disso, talvez tivesse sido mais enriquecedor que o autor, em determinados pontos da obra, tivesse abonado de forma mais consolidada alguns dos episódios/acontecimentos históricos e algumas das obras/abordagens que elenca, salvaguardando-se, no entanto, que tal não coloca em causa o mérito da mesma.

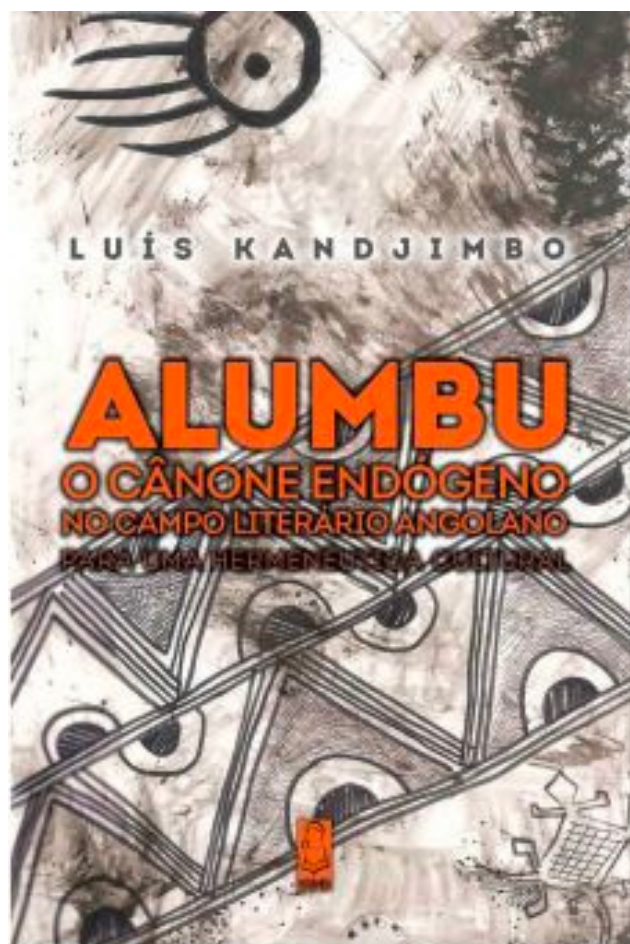
Ainda do ponto de vista metodológico, teria sido pertinente que o posfácio da obra tivesse sido assinado, pois, embora se depreenda que foi da responsabilidade dos diretores da coleção História e Sociedade, Diogo Ramada Curto, Miguel Bandeira Jerónimo e Nuno Domingos, tal não foi explicitado. Além disso, a

inclusão de uma conclusão, ou síntese, e de uma lista bibliográfica final iria enriquecer a publicação, pois possibilitaria que o leitor pudesse ter acesso a uma síntese efetuada pelo autor, no caso da conclusão/ síntese final, e a um instrumento de trabalho sistematizado, no caso da lista bibliográfica.

Por tudo o que anteriormente foi referido, *O que é a História global?* fundamenta, como referido na capa, o facto de a História Global se ter tornado «uma das áreas mais inovadoras» no conhecimento histórico. Além disso, trata-se de um importante contributo para a epistemologia de uma disciplina recente, que é muito enriquecida e valorizada com este tipo de trabalho teórico.

**Kandjimbo, L. (2019). *Alumbu.*
O cânone endógeno no campo literário angolano.
Para uma hermenêutica cultural. Mayamba. Luanda: 194 pp.**

ERMELINDA LIBERATO¹



Luís Kandjimbo, homem de literatura, da cultura, da pesquisa, da produção do conhecimento e do saber, com diversas publicações e pesquisas, bem como com presença em eventos científicos e culturais, tanto em Angola como no exterior, traz a público a sua mais recente obra, que vem complementar e enriquecer tudo aquilo que o mesmo vem publicando e defendendo ao longo dos anos.

Pelo título, partimos do princípio de que Kandjimbo nos irá brindar com um debate teórico com a temática em causa: a literatura angolana. No entanto, esse pressuposto logo se desvanece, no prefácio, quando o autor deixa bem claro que se trata de uma «coletânea de textos» (p. 11) apresentados em diferentes

¹ Universidade Agostinho Neto. RCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9857-4269>.

eventos dentro e fora da academia. Sem qualquer pretensão hegemónica, o autor apresenta os seus argumentos em defesa da constituição de um cânone endógeno no campo literário angolano cuja tónica é dada à «dimensão sociocultural» (p. 18) e que, como tal, reflita as «dinâmicas endógenas das diferentes culturas étnicas de fundamento linguístico bantu, não bantu e outras em presença» (p. 18). Entre o conjunto de importantes contributos deste livro, gostaríamos de destacar: a) a defesa do cânone endógeno; b) o debate entre as correntes da criouldade vs. angolanidade; c) a problemática do ensino da literatura em Angola; e d) a proposta de um curso de literatura angolana.

Ao defender a constituição do cânone endógeno angolano, Kandjimbo faz questão de se distanciar de Harold Bloom (*O cânone ocidental*) e do cânone negro africano ou bantu, apresentando, para o efeito, a sua proposta para a «apologia de um outro cânone para a literatura angolana e para as literaturas africanas em geral» (p. 38) que tenha sobretudo uma função de reprodução (cultural) e que se constitua como a «verdadeira arte da memória» (p. 68). Nesta senda, o debate entre as correntes da criouldade, forma eurocêntrica de compreender o mundo angolano e a angolanidade, conceito aberto marcado pela universalidade, assume papel de destaque, pois é em torno destes que o autor justifica a constituição de um cânone endógeno, bem como apresenta propostas que vão ao en-

contro daquilo que o próprio entende ser o correto e o justo. Assim, ao discordar da teoria da criouldade, proposta por Mário António Fernandes de Oliveira e mais recentemente defendida por Carlos Venâncio e Eduardo Agualusa, assente no «mito do mestiço» (p. 117), o autor defende o «conceito unitário de angolanidade» (p. 128), apresentado por Fernando Costa Andrade, assente no diálogo e no pluralismo cultural como o caminho a trilhar para uma «descolonização epistemológica» (p. 27), cultural e dos saberes.

O autor levanta a problemática do ensino da literatura angolana, que, segundo ele, é caracterizado por a) a ausência de estudos literários, ou seja, de produção de conhecimento; b) a prevalência de um sistema educativo «em que a cultura ocidental é ainda o juiz e o critério de valor» (p. 41), ou seja, sem problemáticas originais; c) um «ambiente de rara circulação de ideias, com quase absoluta ausência de debate e diálogo» (p. 41); d) a «ausência de políticas educativas e culturais» (p. 19); e) é assente apenas no ensino da língua portuguesa, «disciplina isolada e ministrada sem instrumentos sistematizados» (p. 65). Esse cenário constrangedor leva o autor a apresentar uma proposta de «tópicos para um curso ideal de literatura angolana» (pp. 57-60), que vá ao encontro daquilo que é a sua essência, alertando igualmente para a necessidade de comunicação entre currículo, políticas educativas e políticas culturais. Porém, não informa em que circunstâncias o mesmo decorreria,

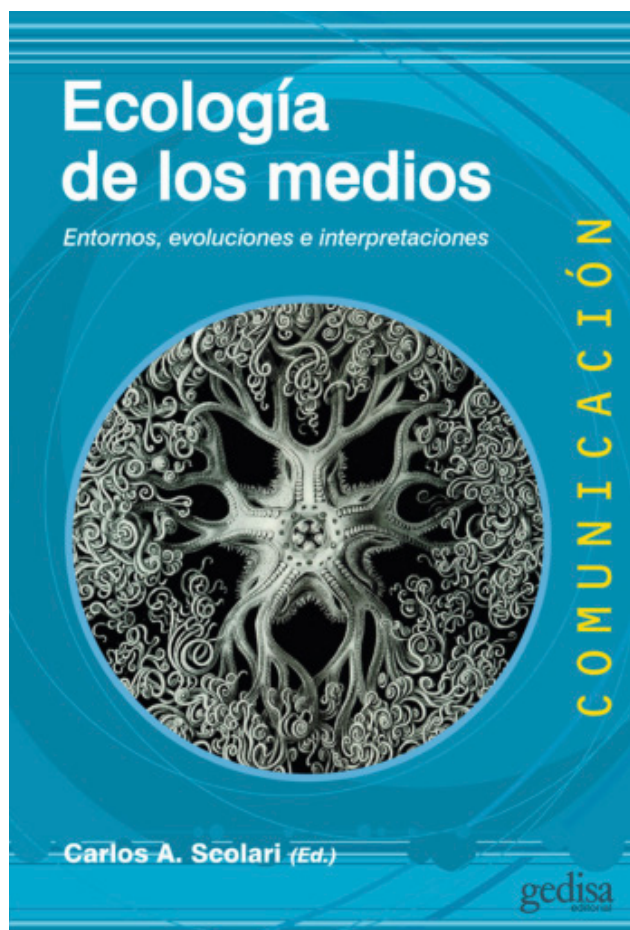
ou seja, a que público estaria dirigido, pois o «conhecimento sólido da história deste país» (p. 19) apresenta-se como um imperativo. No entanto, alerta-nos para o facto de essa proposta ter como base a periodização da história da literatura à luz das gerações literárias, e não de movimentos literários.

Apesar de o autor esclarecer no prefácio que «as preocupações com o rigor académico são subalternizadas» (p. 11), o facto é que a obra está assente no pressuposto do rigor científico, a discussão teórica está alicerçada em bibliografia especializada devidamente identificada, assim como utiliza uma linguagem formal. No entanto, sentimos falta de um enquadramento histórico, cultural, social e científico que torne a sua leitura compreensível, ou seja, se o leitor não estiver familiarizado com as temáticas apresentadas, não consegue perceber

a obra. Esse diálogo entre a Literatura, a Crítica Literária e as Ciências Sociais vem, uma vez mais, dar suporte à ideia da importância da Literatura como fonte de informação para as Ciências Sociais, assim como um dos melhores mecanismos para nos ajudar a compreender a sociedade em que nos movemos e o mundo em que vivemos. Através da literatura, viajamos no tempo, somos transplantados para outros lugares sem nos movermos fisicamente, aprendemos novas coisas, fazemos uso da nossa própria imaginação, inspiramo-nos para fazermos mais e melhor, tiramos lições importantes para o nosso quotidiano, permitindo-nos, de igual modo, um maior contacto e diálogo com o social. Na ausência ou fraca presença de autores que defendam o estudo da literatura angolana, a obra vem ajudar a preencher uma grande lacuna.

Scolari, C.A. (ed.). (2015). *Ecología de los médios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa. Barcelona: 297 pp.

LUÍS M. FIGUEIREDO RODRIGUES¹



O objetivo desta obra é contribuir para pensar cientificamente o âmbito do saber denominado Ecologia dos Média. Este campo parte do princípio de que «os humanos modelam os instrumentos de comunicação, mas estes também modelam o ser humano, sem que disso se tenha consciência» (Marshal McLuhan), pelo que o editor se propõe contribuir para a consolidação deste saber específico. Esta compreensão evidencia-se tanto mais urgente quanto se constata que a sociedade em rede, através dos média e da Internet, produz transformações económicas, tecnológicas, sociais e culturais que abrangem todo o planeta, fenómenos esses denominados, genericamente, «globalização». A emergência deste fenómeno evidencia que o ecossistema mediático está a

¹ Faculdade de Teologia, Universidade Católica Portuguesa; Doutoramento em Estudos Globais, Universidade Aberta (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6949-565X>.

mudar, o que exige uma compreensão aturada do mesmo. A metáfora «ecologia mediática» oferece um conjunto de categorias e ideias que permitem compreender essas mudanças com que o telégrafo, o comboio, a imprensa e, depois, a rádio, a televisão e a Internet contribuíram poderosamente para a expansão comercial e o processo da globalização.

O editor, Carlos A. Scolari, inicia a obra com uma extensa introdução, na qual apresenta o «estado da arte» da Ecologia dos Média, intitulada «Ecologia dos média: Da metáfora à teoria (e mais longe)». Começa por referir que uma teoria é um espaço de diálogo no qual diferentes sujeitos mais ou menos competentes falam sobre um determinado tema (Scolari, 2015: 12). No que às teorias da comunicação diz respeito, Scolari propõe uma nova classificação, agrupando-as em torno de dois grupos: o das teorias especializadas, aquelas que se focam num determinado meio ou processo comunicativo, e o das teorias generalistas, que se propõem construir quadros globais de todos os processos que afetam o mundo da comunicação. É aqui que o autor insere o estudo da «ecologia dos meios».

Scolari elabora uma reflexão diacrónica que amplia a visão conceptual da matéria muito para além dos contributos de McLuhan, começando pelos contributos que prepararam o advento do conceito de «ecologia dos meios» e que denomina «os percursos», a saber: Lewis Mumford, Jacques Ellul, Harold Innis e Eric Ha-

velock. De seguida, reflete sobre o contributo de cada um dos «pais fundadores»: Marshal McLuhan, Neil Postman e Walgter Ong. Depois de acenar com o trabalho dos fundadores, o texto enuncia aqueles que se podem considerar os discípulos dos pais fundadores e que continuam a reflexão sobre a Ecologia dos Média. São eles: Lance Strate, Joshua Meyrowitz, Robert K. Logan, Paul Levinson e Derrick de Kerckhove.

O aspeto que aborda depois é o da metáfora da «ecologia dos média», começando por referir que uma metáfora é um dispositivo cognitivo básico da comunicação e da cultura humanas. Desempenha um papel fundamental no discurso científico, já que muitos dos novos paradigmas ou modelos teóricos nasceram ou representam-se através de metáforas. Mas a utilização da metáfora ecológica, aplicada aos meios de comunicação, postula, pelo menos, duas interpretações: entender os média como ambientes e entendê-los como espécies. A primeira entende a metáfora da ecologia dos média como a dimensão ambiental da ecologia mediática, na qual os média criam um ambiente que envolve o sujeito e modela a sua perceção e cognição. A segunda, por sua vez, assume uma dimensão medianeira da ecologia dos média, entendendo os meios de comunicação como espécies que partilham o mesmo ecossistema e estabelecem relações entre si.

Com a profunda alteração que a digitalização cultural está a introduzir na sociedade, criou-se uma nova oportunidade para uma releitura das grandes obras que consolidaram o conceito de «ecologia dos média», mas agora numa releitura da subespécie digital. Verifica-se que a profunda alteração dos novos modos de produzir, distribuir e consumir conhecimento, que a digitalização originou, produz uma alteração tão profunda na sociedade, que só tem paralelo com a invenção da imprensa, no século XVI. Com uma agravante: a revolução atual é mais rápida e mais generalizada. A releitura dos «clássicos» evidencia ter potencial propor temas, conceitos e perguntas que enriquecem a compreensão daquilo que são as comunicações digitais interativas.

Carlos Scolari reconhece igualmente que a reflexão científica sobre os meios de comunicação social, recorrendo à metáfora da ecologia, tem algumas lacunas. A primeira é que os seus fundadores — McLuhan e Postman — não legaram um conjunto de textos que seja um referencial teórico a partir do qual se possa elaborar uma epistemologia da disciplina. Esse trabalho está ainda a fazer-se. Faz falta a elaboração e um dicionário da disciplina, no qual se reflitam os conceitos fundamentais e o diálogo possível com os vários atores do cenário cultural.

Por fim, sabemos-lo, não há uma disciplina bem delimitada se não tiver um método próprio, específico. Atualmente, existe uma dispersão

de ferramentas metodológicas, que estão distribuídas por uma plêiade de estudos e investigações, mas que importava recolher, catalogar e sistematizar. Este processo vai permitir delimitar o campo deste saber específico, confirmando o que se adequa e excluindo o que não se insere na sua especificidade.

Depois da extensa introdução, segue-se uma coletânea de textos, divididos em três secções: os pais fundadores, os discípulos e, por fim, as novas fronteiras. O critério que presidiu à escolha dos textos foi o das suas contribuições para a reconstrução de um percurso teórico — o da Ecologia dos Média —, deixando de lado outras questões, como seja o caso dos seus aspetos formais. Por esse motivo, alguns capítulos são muito mais extensos que outros. Os estilos também não são homogêneos: alguns nasceram como intervenções orais e outros resultaram de um trabalho de redação específico para esta obra.

Na primeira parte, dedicada aos pais fundadores, pode ler-se a extensa entrevista que McLuhan concedeu à *Playboy*, em 1969, na qual explica demoradamente os conceitos principais do seu pensamento. Pode também ler-se a conferência que Neil Postman proferiu em 2000, na primeira assembleia da Media Ecology Association, e que marcou indelevelmente a afirmação desta área específica do saber. A terceira contribuição é de Jesús Octavio Elizondo Martínez, que apresenta uma descrição detalhada daquilo que se denominou Escola

de Toronto e descreve as interações entre os diversos atores que permitem a McLuhan construir o seu pensamento. O último capítulo está a cargo de Thom Gencarelli, que descreve as repercussões que o pensamento de Neil Postman teve no ambiente cultural dos Estados Unidos da América, sobretudo no campo da educação para os média.

Os discípulos daqueles pais fundadores são o foco sobre o qual se centra a segunda parte da obra, visando a institucionalização da Ecologia dos Média. Conta com trabalhos de autores que, cada um deles, trabalharam muito de perto com Marshall McLuhan ou Neil Postman. Lance Strate, que, entre outras coisas, dirigiu por mais de uma década a Media Ecology Association, tem aqui um texto, intitulado «Estudiar los medios como medios: McLuhan y el enfoque de la ecología de los medios». Paul Levinson, que fez a sua tese de doutoramento com Neil Postman, vê-se representado com um texto intitulado «Los principios de la evolución de los medios: La supervivencia del más apto». Kobert K. Logan, por fim, assina o terceiro texto desta secção, intitulado «La base biológica de la ecología de los medios». De registar que nesta segunda parte os textos apresentados são traduções para castelhano de publicações anteriores, os quais se pretendeu recuperar para ilustrar a construção teórica da Ecologia dos Meios.

A terceira parte intitula-se «Las nuevas fronteras» e oferece uma amostra das novas fronteiras que se abrem à reflexão. Indrek Ibrus realiza uma análise teórica da evolução dos meios de comunicação a partir da Semiótica da Cultura, propondo uma abordagem multidisciplinar na qual interpreta a evolução dos média a partir de outros autores e paisagens culturais, afastando-se daquela que McLuhan venceu. Denis Renó, num texto intitulado «Movilidad y producción audiovisual: Cambios en la nueva ecología de los medios», recupera as reflexões fundamentais de McLuhan e reflete com elas os novos formatos informativos que os dispositivos móveis tornaram possível. Por fim, Sergio Roncallo-Dow e Diego Mozarra assinam um texto intitulado «Ecología, arte y política: La estética como control (contra) ambiental». A partir da imagem de «sonda», de McLuhan, relacionam arte, estética e política. Com isso, preconizam a capacidade que cada artista tem para tornar visível o ambiente criado pelos média, ainda que esse ato de visibilidade ou consciência seja escandaloso, porque transgride as normas da época.

Por fim, de referir que estamos perante uma obra que na tradição inglesa, sobretudo dos Estudos Unidos, seria uma *reader*, na qual se agrupam e traduzem textos fundamentais de uma determinada disciplina científica. Esta obra oferece ao leitor uma introdução completa ao campo da Ecologia dos Média.

Projeto

Dignipédia Global

*Sistematizar, Aprofundar
e Defender Direitos Humanos
em Contexto de Globalização*

DIGNIPÉDIA GLOBAL

Sistematizar, Aprofundar e Defender Direitos Humanos em Contexto de Globalização

JOSÉ EDUARDO FRANCO¹

SUSANA ALVES-JESUS²



O projeto *Dignipédia Global: Sistematizar, Aprofundar e Defender Direitos Humanos em Contexto de Globalização* (EEA Grants/Programa Cidadãos Ativ@s | Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação Bissaya Barreto) visa a capacitação de alunos, escolas e universidades, assim como agentes de educação e de ação sociocultural para o fomento de uma cultura dos direitos humanos, agregando diversas instituições escolares, académicas e da sociedade civil, nacionais e internacionais.

Resultarão deste projeto:

- 1) a criação de dois dicionários de direitos humanos: um dicionário global, direcionado a especialistas, mas também ao público em geral; um dicionário infanto-juvenil de direitos humanos, de incidência pedagógica, para crianças e jovens em idade escolar;
- 2) a implementação de uma plataforma online, de acesso livre e gratuito, onde ficarão disponíveis os dois dicionários, bem como outros recursos de aprofundamento da temática dos direitos humanos;
- 3) a dinamização, junto de escolas, sociedade civil e academia, de ações de capacitação e de consciencialização para os direitos humanos, bem como de oficinas de redação e criação artística de conteúdos para os dois dicionários e plataforma.

¹ Universidade Aberta; CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5315-1182>.

² CLEPUL, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; IECCPMA (Portugal). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3913-4324>.

Promotor

IECCPMA | Instituto Europeu de Ciências da Cultura Padre Manuel Antunes

Parceiros

ECWT | European Centre for Women and Technology (Noruega)

CECHAP | Centro de Estudos de Cultura, História, Artes e Património (Vila Viçosa)

FNAJ | Federação Nacional das Associações Juvenis (Porto)

HD | Horizon Diversity - Associação Cultural (Porto)

YMCA Setúbal (Setúbal)

Escola Básica do 1.º Ciclo com Pré-Escolar de São Roque (Funchal, Madeira)

Agrupamento de Escolas de Santo António (Barreiro)

Agrupamento de Escolas António Alves Amorim (Lourosa, Santa Maria da Feira)

Agrupamento de Escolas de Redondo (Redondo)

Para mais informações, consulte-se <https://gulbenkian.pt/cidadaos-ativos/> e www.iecc-pma.eu/projectos.asp?id=11.

O projeto também nas redes sociais, em www.facebook.com/dignipedia.global e em www.instagram.com/dignipedia.global/.