

Notas histórico-sistêmicas sobre os precursores da poesia digital brasileira: Eduardo Kac

Systemic-historical notes on the precursors of Brazilian digital poetry: Eduardo Kac

Rejane Rocha

Universidade Federal de São Carlos – São Paulo – Brasil

Resumo: Este artigo propõe um percurso por obras de poesia digital brasileira que foram produzidas antes da popularização da internet comercial, no Brasil; portanto, obras que foram produzidas com recursos tecnológicos digitais, mas cuja circulação não se deu por meio da internet. O objetivo desse percurso é refletir a respeito dessa produção pioneira e das maneiras como ela se inseriu no sistema literário, o que se justifica porque suas formas de produção, suas materialidades inscricionais, seus modos de circulação e de legitimação são distintos daqueles que caracterizam a literatura impressa. A abordagem proposta se constrói a partir da proposta teórica – aqui utilizada em chave metodológica – de Itamar Even-Zohar nas suas reflexões a respeito dos polissistemas de cultura e do polissistema literário. Resulta da discussão proposta uma metodologia de leitura crítica da poesia digital, em chave sistêmica.

Palavras-chave: Literatura digital brasileira, precursores, sistema da literatura digital.

Abstract: This article proposes a journey through works of Brazilian digital poetry that were produced before the popularization of the commercial internet in Brazil; therefore, works that were produced with digital technological resources, but whose circulation did not occur through the internet. The aim of this journey is to reflect on this pioneering production and the ways in which it was inserted into the literary system, which is justified because its forms of production, its inscripational materialities, its modes of circulation and legitimation are different from those that characterize printed literature. The proposed approach is based on Itamar Even-Zohar's theoretical proposal – used here as a methodological key – in his reflections on polysystems of culture and the literary polysystem. The result of the proposed discussion is a methodology for the critical reading of digital poetry, in a systemic key.

Keywords: Brazilian digital literature, precursors, digital literature system.

1 Introdução

Na introdução de seu *Prehistoric digital poetry*, C. T Funkhouser argumenta em favor do trabalho de “escavação arqueológica” (Funkhouser, 2007, p. 6) que resultou no livro em questão, dedicado a construir um percurso histórico das produções que, entre 1959 e 1995, constituiriam o que ele denomina como uma pré-história da poesia digital. O uso do termo “escavação arqueológica” remonta o esforço de pesquisa de identificar obras que não necessariamente tenham sido consideradas como literárias no momento de sua criação, por motivos que vão do seu caráter absolutamente experimental, passando pela sua circulação restrita e chegando a sua indisponibilidade, ocasionada pela obsolescência das tecnologias empregadas na sua produção, inscrição e publicização. Ou seja, trata-se de um tipo de pesquisa que não é apenas bibliográfica - sem demérito das pesquisas bibliográficas -, uma vez que o suporte bibliográfico dá lugar, nessas obras, a outras materialidades sobre as quais a ação do tempo se dá de modo muito distinto.

Os esforços do autor incluíram resgatar as obras e compreender o seu funcionamento, restaurando-as ou aos dispositivos que permitiam o seu acesso, entrevistar autores e, por fim, analisá-las a partir da sua inextricável relação com, por um lado, a tecnologia disponível na época de sua produção e, por outro, a tradição literária com a qual tais obras dialogam explicitamente ou não. Trata-se de um movimento de pesquisa que não está ao meu alcance, neste momento, muito embora eu compartilhe das motivações do autor, que justifica os seus esforços elencando alguns aspectos a respeito dessas obras, produzidas a partir da mobilização das ferramentas computacionais antes da popularização da World Wide Web e do computador pessoal. O primeiro aspecto diz respeito ao fato de que tais obras, no momento da sua produção, não tenham sido recebidas criticamente no âmbito dos estudos literários, o que impacta a qualidade da recepção crítica da literatura digital recente - importante lembrar que seu livro é de 2007 - que, segundo o autor, em muito se inspirou naquelas

experimentações pioneiras (Funkhouser, 2007, p. 1-2). O segundo aspecto diz respeito à circulação restrita dessas obras - pelos motivos que já aponte no parágrafo anterior - desconhecidas do público especializado ou não, uma vez que apenas uma parcela muito pequena dessas produções migraram para a WWW. Assim é que o seu livro se apresenta tanto como uma proposição crítica quanto como uma proposição documental, na medida em que traz à luz o objeto, até então desconhecido, que analisará, em um esforço de refundar as origens de uma história - a da poesia digital - que até então não tinha sido narrada.

Compartilho das motivações de Funkhouser (2007): parece-me que refletir sobre obras anteriores àquelas que surgiram ou tiveram a sua circulação ampliada a partir da popularização da WWW é uma forma não apenas de contribuir para a sua popularização, como também de contar melhor a história da utilização da tecnologia digital pela literatura brasileira, inserindo-as nessa série literária muito particular - porque impactada pelos dispositivos e disposições que surgem com o advento do mídiu digital.

Neste artigo, interessa-me percorrer e comentar, ainda que brevemente, os processos de institucionalização pelos quais passaram as obras literárias digitais brasileiras, a partir de sua inserção em circuitos de legitimação da crítica, seja nacional ou estrangeira e, em seguida, analisar um caso em específico, o de Eduardo Kac. A partir da análise de duas de suas obras, bem como das formas como o autor se insere no campo e faz a gestão da circulação de sua produção, procuro compreender as especificidades da constituição de um sistema da literatura digital brasileira que, se em muito tributário do sistema da literatura impressa, dele se distancia em vários aspectos, graças a questões relacionadas à materialidade das obras, às especificidades da sua produção e circulação, às dificuldades relativas à recepção crítica, impactada pelos problemas de efemeridade e obsolescência característicos da digitalidade.

2 Precursores da literatura digital brasileira

Na mesma obra, Funkhouser (2007) lista treze obras brasileiras entre aquelas que ele identifica como pertencentes à “pré-história” da poesia digital, já que produzidas antes da popularização da WWW, a partir de expedientes que incluem a utilização de dispositivos eletrônicos analógicos, vídeo, hologramas, mainframes, etc. São elas:

- *Le tombeau de Mallarmé*, de Erthos Albino de Souza (1972);
- *Ninho de metralhadoras*, de Erthos Albino de Souza (1975);
- *Gente*, de Waldemar Cordeiro (1975);
- *Não*, de Eduardo Kac (1982);
- *Iuzazul*, de Julio Plaza (1982)
- *pluvial...fluvial*, de Augusto de Campos, (1982)
- *acende apaga... apaga acende...vagalume*, Augusto de Campos (1982)
- *Holopoemas*, de Eduardo Kac (1983)
- *Entes...Entes...*, de Lenora de Barros (1985)
- *Tesão*, de Eduardo Kac (1986)
- *Nous n'avons pas compris Descartes*, de André Vallias (1990)
- *Poema-Bomba*, de Augusto de Campos (1992)
- *NOME, Cultura*, de Arnaldo Antunes (1993)

Além das treze obras, inaugura a listagem brasileira de Funkhouser a exposição *Arteônica*, de Waldemar Cordeiro. Ocorrida em 1971, ela reunia os trabalhos realizados em parceria com o físico Giorgio Moscatti e que consistiam em “imagens processadas e modificadas por programas específicos, normalmente tiradas do universo do fotojornalismo e da publicidade” (Paros, 2016, p. 190).

Na *Electronic Literature Collection*¹, sem dúvida a mais célebre e antiga antologia de literatura digital, publicada em 2006, não constam obras brasileiras publicadas no período que estamos examinando aqui, muito embora a obra mais antiga que conste do volume seja de 1994. Nela está incluída

a obra de Giselle Beiguelman, *Code Movie 1*, de 2004. A mesma obra pode ser visualizada, agora, no site do projeto NEXT, que a recuperou a partir do uso do Ruffle, emulador de Flash produzido pelo consórcio Internet Archive. No Volume II da mesma antologia, publicada em 2011, e cujas obras datam de 1986 a 2009, a única obra brasileira é a *Palavrador*, de Chico Marinho, de 2006. O Volume 3, publicado em 2016, traz a obra *Liberdade*, de Alckmar Luiz dos Santos, publicada em 2013. Por fim, o volume 4 da Collection, de 2021, traz 3 obras brasileiras: *Minicontos Coloridos*, de Marcelo Spalding, publicada em 2013, *Labirintos Sazonais*, de Mauren Kayna, de 2014 e *Quarto do esquecimento*, de Vinícius Rutes Henning, de 2018. Essas informações a respeito da presença de obras brasileiras na *ELO Collection* são importantes na medida em que evidenciam como a produção que estamos examinando se desenvolve de maneira marginal a outra produção, a estadunidense, em língua inglesa, que desde meados da década de 90 e sem cessar pelas décadas seguintes, tem sido mapeada, estudada, usada como parâmetro de avaliação de outras produções; além disso, esse mesmo conjunto de obras tem definido os limites dos assim chamados “gêneros” da literatura digital, o que se pode perceber na obra de K. Hayles (2009), uma das pioneiras a delimitar as suas características e, também, em obras mais recentes, como a de S. Rettberg (2019), que parte dos volumes da *Collection* para discutir as especificidades da literatura digital.

Outras antologias e coleções reafirmam nomes e/ou obras que aparecem na listagem proposta por Funkhouser (2007), como também apresentam outros nomes e/ou obras que lá não aparecem.

Vejamos.

O primeiro volume da *Antología de la Literatura Electrónica Latinoamericana y Caribeña*², publicada em 2020, também empreendeu um trabalho arqueológico, que incluiu o mapeamento de publicações cuja circulação se encontrava restrita ou totalmente inviabilizada há muito tempo, bem como o esforço de recuperar hardwares e softwares que pudessem prover acesso a essas publicações, como

¹Notas
<https://collection.eliterature.org/>

² <https://antologia.litelat.net/>

esclarecem os editores (Kozak, Flores, Mata, 2023, p. 50-58).

Muito embora a sua proposição não seja a de construir uma história da literatura digital na região latinoamericana e caribenha, uma das possibilidades de filtro oferecida pela *Antologia* é por ano de produção, o que permite aferir que, entre as 12 obras digitais brasileiras selecionadas, 8 foram publicadas antes do final da década de 90 e circularam primordialmente fora da WWW e dessas 8, 4 também constam referenciadas no livro de Funkhouser: *Le tombeau de Mallarmé, Não, Tesão e Poema Bomba*, sendo as outras quatro:

- *Reabracadabra*, de Eduardo Kac (1985)
- *Flicts*, de Ziraldo (1994)
- *Interpoesia*, de Wilton Azevedo (1997)
- *Organismo*, de Décio Pignatari e Elson Fróes (1997)

A coincidência entre parte das obras literárias digitais incluídas e os autores mencionados no livro de Funkhouser (2007) e na *Antologia LiteLat* (2020) dá notícias tanto dos limites da produção da época quanto do processo de legitimação pela qual esses autores e obras passaram ao longo do tempo. É interessante notar que entre a publicação do livro de Funkhouser (2007) e a publicação da *Antologia* (2020), treze anos se passaram com a confirmação de que algumas produções e produtores se estabeleceram no campo como importantes precursores. Os motivos certamente estão relacionados com o caráter pioneiro e experimental de tais obras e também com – e isso é muito importante de ser sublinhado – com aspectos relacionados ao funcionamento do sistema literário.

Vejamos, a título de exemplo, o que se passa com Waldemar Cordeiro, Erthos Albino de Souza e Augusto de Campos, criadores pertencentes a um mesmo estrato geracional. Ocioso dizer que, na década de 70, Augusto de Campos ocupava já um proeminente lugar no campo literário, graças ao projeto concretista, iniciado 20 anos antes. Em 1974, Erthos Albino de Souza, um bibliófilo, editor independente e engenheiro de computação da Petrobrás, iniciava a edição, em colaboração com

Waldemar Cordeiro, da *Revista Código*, aquela que, entre a profusão de revistas dedicadas à poesia experimental que eram editadas nos anos 70, foi a mais longeva. E *Código* foi uma das revistas que mais deu vazão aos experimentos da poesia concretista após a sua fase heroica - sintomático é o fato de que a capa da revista, a mesma em todos os números, seja o logopoema “Código”, de autoria de Augusto de Campos. Antes disso, porém, Erthos e Augusto de Campos já tinham estabelecido contato estreito em diferentes ocasiões, quando aquele financiara a publicação de projetos editoriais e obras deste. Waldemar Cordeiro, por sua vez, liderara, nos anos 50, o Grupo Ruptura, de artistas abstrato-geométricos e teria sido, na perspectiva de Paros (2017, p. 190), o criador da primeira experiência computacional com letras, no Brasil, com o projeto pioneiro *Arteônica*, desenvolvido em parceria com o engenheiro e físico Giorgio Moscatti, em 1968. Augusto de Campos (e também Haroldo de Campos e Décio Pignatari) e Waldemar Cordeiro mantinham interlocução constante desde a década de 50 (Reifschneider, 2012, s/p).

Há que se ressaltar, para a abordagem sistêmica que pretendo neste artigo, alguns aspectos a respeito das atividades que esses criadores de poesia computacional desenvolveram, entre os anos 70 e 80. O primeiro deles, relacionado ao fato de que, para além das relações de afeto e amizade que ligavam esses três criadores, eles desenvolviam atividades colaborativas importantes para a configuração do campo: o fato de que em distintos momentos atuaram como editores de revistas que tinham papel essencial para colocar em circulação os experimentos literários que estavam sendo realizados, e que, se em alguns aspectos, eram tributários das proposições concretistas, em muitos casos as levavam a outros patamares. Ora, as revistas de criação, assumindo em um primeiro momento a função de mercado, tal qual a compreende Even-Zohar na sua proposta de descrição do sistema literário, não deixam de assumir, também, a função de instituição, a um só tempo colocando em circulação essas obras e instituindo-as como repertório passível de serem apropriadas por outros criadores, em outras ocasiões e momentos. Não é irrelevante,

por exemplo, saber que Arnaldo Antunes, de uma geração posterior aos três criadores aqui mencionados, editou em 1988 a *Revista ATLAS (Almanak88)*, que publicou peças de, por exemplo, Erthos Albino de Souza.

Em artigo publicado em 2018, Claudia Kozak propõe compreender que as relações de afeto, amizade e colaboração profissional exemplificadas antes são uma característica da literatura digital latinoamericana. A reflexão da estudiosa vai no sentido de articular dois conceitos para descrever criticamente esse funcionamento específico: os conceitos de “comunidades experimentais”, que ela busca em Jacoby e especializa a partir da ideia de Krochmalny (2008) a respeito de “tecnologias da amizade”, e o de “tecnologias sociais”, que ela recupera de Flávia Costa.

Interessa-nos, aqui, o conceito de “comunidades experimentais”. É a partir dele que a autora estabelece a linha a atar os experimentos poéticos digitais de primeira hora com as vanguardas históricas do início do século XX, uma vez que pressupõe não apenas um experimentalismo com a forma, a linguagem, os gêneros, como também pressupõe um tipo de gregarismo, de diálogo e, muitas vezes, de produção coletiva resultantes de:

encontros impensáveis e relações inéditas entre artistas e não artistas, artistas visuais, músicos, escritores, intelectuais, arquitetos, sociólogos, filósofos, sujeitos inquietos e dispostos a articular diferentes capacidades e trajetórias. Promovem não tanto a interdisciplinaridade, mas a indisciplina com relação aos limites estabelecidos entre diferentes territórios e saberes, a fim de instituir outras formas coletivas de pensar e fazer (Longoni, apud Kozak, 2018, p. 15, tradução minha)³.

É importante sublinhar, a título de comparação, que o esforço feito por Kozak para identificar no âmbito do funcionamento do sistema o fio

que ata a poesia digital de primeira hora às vanguardas históricas literárias do início do século XX não é o mesmo movimento que faz Funkhouser ao delinear o mesmo vínculo. Funkhouser - e, no Brasil, Jorge Luiz Antonio - constroem essa relação a partir do estabelecimento de nexos que residem ora no experimentalismo com a linguagem, ora no experimentalismo com a materialidade inscricional.

Um parêntese é necessário, aqui, para mencionar que tal impulso de criatividade colaborativa e criativa não alterou, nem na época das vanguardas históricas, nem no contexto da produção de Literatura Digital do momento aqui discutido, pré WWW, a noção forte de autoria, identificada a um nome que legitima o produto final, a criação literária. É assim que frequentemente surge o expediente do “colaborador” nas criações literárias digitais brasileiras. Trata-se, me parece, de uma tensão que já de saída se evidencia nas primeiras produções brasileiras, entre dois sistemas de funcionamento distintos em termos de autoria: aquele regulado pelos parâmetros do literário (tributário de uma tradição do impresso que localiza no nome próprio do autor a origem e a legitimidade da obra) e outro regulado pelos modos de funcionamento da cultura digital - pelo menos aquela que floresceu a montante das redes que se constituíram a partir de uma ideia de compartilhamento e de “inteligência coletiva” (Lévy, 1998), que animou os primeiros momentos da tecnologia digital.

O trabalho colaborativo, que começa na produção da obra - e que, sublinhe-se, quase nunca se desdobra na proposição de uma autoria coletiva⁴ - se reflete ainda no modo como ela circula de maneira mais efetiva entre os próprios membros das “comunidades experimentais”, com um reflexo em

³ No original em espanhol: “*encuentros impensados y relaciones inéditas entre artistas y no-artistas, artistas visuales, músicos, escritores, intelectuales, arquitectos, sociólogos, filósofos, sujetos inquietos dispuestos a articular capacidades y trayectorias diferentes. Promueve[n] no tanto la interdisciplina como la indisciplina respecto de los límites establecidos entre los distintos territorios y saberes, para instituir otros modos colectivos de pensar y de hacer*” (Longoni, apud KOZAK, 2018, p. 15).

⁴ A título de exemplo, convoco aqui a entrevista que Augusto de Campos concede a Ricardo Araújo (1996, p. 39-40) a respeito do projeto coletivo “Poesia Visual”, que resultou no produto “VÍdeo Poesia” (sobre o qual me deterei adiante). A despeito do evidente reconhecimento de Campos em relação à importância do trabalho coletivo, no excerto que reproduzo a seguir estabelece-se claramente a oposição entre os “técnicos” e “poetas”: aqueles “se associam”, “desenvolvem”, “participam”, “recriam”, “redesenham”, “dão acabamento”, “finalizam” alguma coisa que previamente foi criada por estes: “Na verdade o trabalho técnico de finalização feito aqui foi indispensável. Envolveu outras pessoas, técnicos que, de certa maneira, se associam ao trabalho artístico. [...] então, os técnicos, de certo modo, participam deste projeto artístico”. (Campos, apud Araújo, 1996, p. 39)

cascata multiplicador. Em se levando em consideração que muitos dos autores de literatura digital brasileira, no período, eram figuras ligadas à universidade e/ou desenvolviam atividades de crítica literária em ambiente acadêmico ou fora dele, verifica-se como se dá(va) o processo de legitimação das obras; processo que Itamar Even-Zohar (2017) identificará como uma atividade ligada à “Instituição” e inextricavelmente relacionada com a constituição de um repertório.

Esses aspectos sistêmicos poderiam ser, via de regra, empregados para descrever a literatura não apenas digital. Mas um aspecto muito específico da literatura digital tem grande importância para o estabelecimento de uma obra – ou de um conjunto de obras – como participe de um repertório que, como tal, circulará e se estabelecerá como modelo para outras criações, assim como para a atividade crítica. Trata-se da sua acessibilidade. Em outro local [informação suprimida para garantir a avaliação ad hoc] (2021), discuti com vagar a maneira como, no caso da literatura digital, garantir o acesso à obra é fundamental para que ela possa ser lida, continuar circulando, ser tema da crítica, ser retomada por outros criadores e criações etc – isso, ocioso repetir, porque as obras literárias digitais possuem existência frequentemente interrompida pela obsolescência e descontinuidade dos softwares e plataformas em que são construídas. Aqui, basta dizer que, muito provavelmente, a série *Le tombeau de Mallarmé*, de Erthos Albino de Souza, não seria referenciada como a primeira obra de literatura digital brasileira pré-WWW se ela, ironicamente, não tivesse como materialidade inscricional o papel – muito embora tenha sido construída pela mobilização de métodos computacionais muito complexos para a sua época de produção. Também deve ter relevância, para a sua presença em distintas coleções, antologias e trabalhos críticos, a documentação minuciosa⁵ das obras de Eduardo Kac, realizada pelo próprio autor em um

esforço raríssimo entre os autores de literatura digital brasileira. É essa documentação que garante que as obras construídas em uma tecnologia totalmente inacessível nos dias correntes, como a do vídeo-texto, possam ser, ainda hoje, conhecidas, embora não estejam mais acessíveis.

Nesse mesmo texto de Kozak que venho retomando até aqui, a autora identifica a série de dez poemas intitulado *Le tombeau de Mallarmé* (1972), de Erthos Albino de Souza, ao lado dos três poemas IBM (1966) do argentino Omar Gancedo como os iniciadores do campo na América Latina, no que ela designa como um momento “proto-digital” da literatura digital entre nós. Embora a autora não se detenha sobre a compreensão do que viria a ser uma poesia “proto-digital”, parece legítimo compreender que se trata de uma categoria específica no interior daquilo que Funkhouser identificou como obras pertencentes a uma “pré-história” e isso tem relação com o fato de que essa obra, especificamente, mobiliza procedimentos computacionais na sua fase de produção, mas inscreve-se na materialidade impressa, o que determina os seus modos de circulação, de fruição e, como já mencionei antes, de perduração. O texto de 2015 de Kozak (p. 193, tradução minha⁶) valida essa leitura:

Embora existam várias denominações e definições para um fenômeno que ainda está em processo de consolidação, em termos gerais, pode-se afirmar que a literatura eletrônica identifica as práticas artísticas inter e transmidiáticas realizadas com um alto grau de envolvimento não exclusivo da linguagem verbal a ser experimentada por meio de dispositivos eletrônicos, sejam eles analógicos ou digitais.

O fato de uma obra ser produzida para ser consumida em mídia eletrônica e/ou digital oferece um corte de especificidade para o que se poderá compreender como literatura eletrônica/digital e o que

⁵ Trata-se de uma hipótese que não posso comprovar, mas julgo relevante levantar, a de que a preocupação de Eduardo Kac com a documentação das suas obras, como parte de uma importante estratégia de preservação, deve-se, entre outras coisas, ao fato de o autor transitar no campo das artes tecnológicas, onde tal preocupação é recorrente e onde as discussões, até mesmo teóricas, a respeito da preservação dos artefatos digitais está muito mais desenvolvida.

⁶ No original em espanhol: *Si bien existen diversas denominaciones y definiciones para un fenómeno aún en proceso de consolidación, en líneas generales puede afirmarse que literatura electrónica identifica a aquellas prácticas artísticas inter y transmediales realizadas con un alto grado de implicación no exclusiva del lenguaje verbal para ser experimentadas a partir de dispositivos electrónicos, sean analógicos o digitales.* (Kozak, 2015, p. 193)

se pode considerar como obras “proto-digitais” (Kozak, 2018). Talvez seja necessário um esclarecimento a respeito do que a autora compreende por eletrônico e digital no contexto da sua definição de “literatura eletrônica”, que se inscreve em uma categoria ainda mais ampla que ela denomina de “tecnopoéticas” (Kozak, 2015, p. 193, tradução minha⁷): “que transbordam os limites entre diferentes linguagens artísticas, entrelaçando artes visuais, sonoras, literárias e performáticas em sua relação com a tecnologia”. Para tanto, remeto a uma das notas do seu artigo, onde se lê que os dispositivos eletrônicos analógicos funcionam a válvulas e transistores (como por exemplo a TV e o vídeo antes do seu processo de digitalização) e os dispositivos eletrônicos digitais, que trabalham com a codificação binária. Assim é que podemos compreender que, para Kozak (2015), há que se estabelecer uma distinção entre a eletrônica analógica e a eletrônica digital e, por conseguinte, entre a literatura eletrônica analógica e a literatura eletrônica digital.

A distinção, embora não seja adotada aqui - prefiro usar a terminologia “literatura digital”⁸ - é operacional para compreender a partir de outro viés a linha de desenvolvimento (que talvez não seja assim tão linear, afinal) da Literatura Digital Brasileira, aquela que a identifica como tributária também da poesia visual e da poesia visual em vídeo. Essa é a compreensão de Jorge Luiz Antonio, um dos pesquisadores que, no Brasil, foi o pioneiro no mapeamento e exame sistemático da poesia digital entre nós⁹. Uma proposta de organização da produção disponível até então, em momentos que levam em conta a disponibilidade da tecnologia e a forma como os autores de então dela se apropriaram, aparece no seu texto publicado em 2007, no número 2 da Revista *Cibertextualidades*, editada em Portugal:

⁷ No original em espanhol: *que desbordan los límites entre distintos lenguajes artísticos entramando artes visuales, sonoras, literarias y performáticas en su relación con la tecnología*. (Kozak, 2015, p. 193)

⁸ Trata-se da designação mais amplamente usada nos estudos de extração latinoamericana.

⁹ Lamentavelmente a sua tese de doutorado, defendida na PUC/SP em 2005, não está disponível para consulta no Repositório Institucional. O livro resultante da tese, *Poesia digital: teoria, história, antologias*, de 2010, tem a sua legibilidade bastante prejudicada, já que parte considerável do conteúdo abriga-se em um DVD que rodava em FLASH.

A poesia eletrônica no Brasil pode ser estudada sob alguns enfoques específicos: esboço histórico de atitudes experimentais que envolveram poesia, ciência e tecnologia, desde a segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX; experiências isoladas a partir de 1972, época dos grandes computadores; as experimentações realizadas nas décadas de 80 e 90, com o uso dos PCs; e o período a partir de 1995, ano inicial da exploração poética da WWW, até os dias atuais.

A citação permite aferir o esforço feito pelo autor para inserir a produção literária digital (ele se ocupa essencialmente da poesia) em uma série literária constituída por obras e autores que, de alguma forma, não apenas usaram como também tematizaram as questões tecnológicas em suas obras. Minha orientação aqui é outra, como creio ter deixado claro, mas julgo pertinente a proposta do autor que identifica, então: i) experiências isoladas; ii) experimentações de 80 e 90 com o uso dos PCs e iii) pós advento da rede mundial de computadores. Os exemplos citados por Antonio, no seu texto, coincidem em parte com aqueles que já mencionei anteriormente, presentes em Funkhouser (2007) e em Kozak (2015; 2018), ressaltando que o artigo em questão é resultado de tese que foi defendida antes de essas outras reflexões virem à luz. No entanto, outras tantas produções tiveram circulação limitadíssima, muitas delas foram acessadas pelo autor graças a registros enviados por outros pesquisadores e por amigos.

3 Um caso a ser examinado sistemicamente: Eduardo Kac

Na introdução ao livro que, juntamente com Scott Weintraub, organiza a respeito da poesia digital na América Latina, Luis Correa-Días (2016) pontua a sua compreensão a respeito da relação entre essa produção literária e as artes digitais, remetendo a Noah Wardrip-Fruin, em texto de 2010 (p. 29): “arte digital é a categoria maior da qual a literatura digital faz parte”. Pode-se considerar que essa relação imediata entre literatura e artes, muito embora

presente em toda a história da literatura ocidental compreendida como campo disciplinar, nem sempre mereceu um olhar crítico-teórico sistemático; pode-se considerar, outrossim, que se trata do estabelecimento de uma relação entre continente-conteúdo que coloca importantes questões disciplinares - o que o autor reconhece em nota - que podem ser analisadas à luz de uma abordagem sistêmica, uma vez que se trata da complexidade relativa à maneira como distintos funcionamentos dos campos se inter relacionam e se afetam mutuamente. É certo que o desbordamento das fronteiras entre diferentes esferas da produção artística é uma característica tanto das artes quanto da literatura digital, graças ao fato de que estratégias poéticas e tecnologias têm sido compartilhadas entre produtores dos dois campos - o que se desdobra, também, em modos de circulação e fruição semelhantes. Por outro lado, a inespecificidade da produção nem sempre se reflete na maneira como os campos disciplinares se organizam em termos de compreensão epistemológica de suas produções e em termos de recepção crítica das obras. Talvez por isso o esforço definatório a respeito do que seja a literatura digital raramente prescinde de remarcar a importância da presença do “aspecto literário” (Kozak), da “arte verbal” (Perloff), da “arte da palavra” (Bachleitner), do “lugar do texto” (Janez Strojvec) a estabelecer os limites entre a literatura e outras formas de arte que se constroem pela experimentação com a tecnologia digital.

Cleger (2016, s/p, grifos meus, tradução minha¹⁰), ao invés de compreender a relação entre literatura digital e artes digitais em termos de conteúdo-continente, propõe uma reflexão que busca remontar os movimentos de vanguarda e, assim, entender historicamente como se constrói essa relação. Para isso, localiza em Mallarmé o início de um movimento em que a poesia, rompendo com o fonocentrismo, encontra outros espaços de experimentação. Segundo ele:

O poema de Mallarmé, escrito em verso livre, não apenas contribuiu para a emancipação da poesia francesa da hegemonia secular do verso alexandrino, mas, ao mesmo tempo, propôs uma concepção de escrita baseada em um processo duplo: **o processo inicial de *mise en discours* da imagem poética e um segundo processo que consiste em sua *mise en pages*.**

É a partir dessa argumentação que o autor propõe compreender a poesia digital como uma expressão da poesia visual, cuja proposição sistemática se dá a partir de Mallarmé, com seu “Coup de dés”, se desenvolve ao longo do século XX, com Apollinaire e seus *Caligramas*, encontra eco nas concepções dadaístas de escrita procedimental, de bricolage e desumanização do trabalho criador (Cleger, 2015) e chega ao Concretismo, com o aprofundamento da tendência de “espacialização” do texto poético, que leva ao tratamento da página impressa como um “espaço multimídia”.

O compartilhamento de modos de fruição entre poesia digital e artes digitais, que antes mencionei como exemplo do desbordamento entre as fronteiras que separariam essas produções é identificado por Cleger (2016, s/p, tradução minha¹¹) já na maneira como o Concretismo faz circular os seus textos, “em muitos casos mais como peças para uma exibição, e não como a parte de um livro”. É assim que, antes mesmo que a tecnologia digital estivesse amplamente disponível para os criadores de arte e de literatura, “a fronteira entre poesia e arte gráfica se torna[va] cada vez mais incerta” (Cleger, 2015, s/p, tradução minha¹²).

Do “mise en page” para o “mise en interface”¹³, que caracterizaria a poesia digital, segundo o autor - mesmo aquela resultante da transcodificação - alteram-se as tecnologias

¹⁰ No original em espanhol: *El poema de Mallarmé, escrito en verso libre, no solo contribuía a la emancipación de la poesía francesa de la hegemonía secular del verso alexandrino sino que, al mismo tiempo, proponía una concepción de la escritura basada en un doble proceso: el proceso inicial de mise en discours de la imagen poética y un segundo proceso consistente en su mise en pages.* (Cleger, 2015, s/p)

¹¹ No original em espanhol: “*en muchos casos más como piezas para una exhibición y no como el fragmento de un libro*”. (Cleger, 2016, s/p)

¹² No original em espanhol: “*la frontera entre poesía y arte gráfico se vuelve cada vez más borrosa*”. (Cleger, 2015, s/p)

¹³ O autor propõe identificar uma passagem da poesia visual “low tech” para uma poesia visual “high tech”, o que não me parece totalmente adequado, uma vez que, em termos de tecnologia, “low” e “high” são rótulos por demais submetidos à aceleração tecnocapitalista e, assim, pouco úteis para marcar uma temporalidade específica.

disponíveis para a produção das obras, os dispositivos de leitura, os espaços de circulação e, quiçá, a própria compreensão do que seja a literatura, o que me leva a crer que a linearidade com que Cleger vê a relação entre a poesia visual do século XX e a poesia digital padece do mal de qualquer historiografia literária, sempre a mercê das limitações resultantes da necessidade de se ignorarem as especificidades para se identificar o quadro geral - o que de forma nenhuma desmerece ou invalida a perspectiva historiográfica.

Parece-me que tanto a reflexão de Correa-Dias (2016) quanto a de Cleger (2016) apontam para o fato de que mais interessante do que encontrar na imanência do produto (ou texto) os traços que permitem estabelecer a distinção entre literatura digital e arte digital é compreender a sua forma de inscrição no interior do sistema literário, ou seja, o que, na maneira como são produzidas, circulam, são consumidas e legitimadas as coloca como pertencentes a um outro sistema, ao mesmo tempo - e aqui talvez resida a maior contribuição da compreensão de sistema como polissistema, proposta por Itamar Even-Zohar (2017) - que as coloca na fronteira de outros sistemas, modificando não apenas as obras como também o funcionamento dos sistemas que integram.

Essa reflexão introdutória é pertinente para tratar das obras de Eduardo Kac, artista visual, escritor e crítico que talvez seja um dos exemplos mais paradigmáticos do desbordamento das fronteiras disciplinares - e poéticas - entre arte e literatura digitais. Um lançar de olhos, ainda que breve, para a sua extensa produção permite, de saída, comprovar o fato de que Kac fez do limiar (ou dos limiares) o seu lugar, o que lhe permite (tem lhe permitido, há tempos), transitar entre distintos campos disciplinares - as artes, a ciência, a literatura, a tecnologia etc. Essa posição limiar se expressa de modo patente na organização do seu site¹⁴ e sobre o qual, creio, é importante tecer algumas considerações.

O site de um artista visual, assim como de um escritor de literatura digital é muito mais do que um portfólio, trata-se do espaço em que, muitas vezes, se garante a

própria existência das obras digitais¹⁵, que, como há de se supor, não possui existência fora desses espaços. Mesmo quando as obras estão disponíveis em outros locais - como é caso de obras comissionadas ou aquelas que são adquiridas por museus e colecionadores - as obras consideradas "instáveis"¹⁶ requerem estratégias específicas de conservação, de que fazem parte as diferentes formas de documentação. A discussão sobre a documentação como estratégia de conservação que, em alguns casos, também garante que a obra possa ser reexibida em outros contextos ou reconfigurada em outros softwares e/ou espaços expositivos é muito mais desenvolvida no campo das artes tecnológicas do que no campo da literatura digital. E o site de Eduardo Kac, remodelado em 2023, é um exemplo paradigmático do quanto a documentação de obras instáveis é fundamental para a sua existência enquanto objetos de estudo, além de sinalizar o fato de que o artista/escritor, enfronhado no ambiente das artes tecnológicas, é o produtor de literatura digital, no Brasil, que mais se ocupa da questão.

O site organiza a produção de Kac em duas categorias principais, "Art" e "Poetry", que depois são desdobradas em subcategorias da seguinte maneira:

¹⁴ <https://www.ekac.org/>

¹⁵ Ver, a esse respeito, o artigo "Fora da estante: questões de arquivo e preservação da literatura digital". Disponível em: <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/211>

¹⁶ "*Unstable media*" é o termo utilizado por museus para se referir a obras de arte digital ou qualquer outra obra cuja inscrição material não se identifica como estável e/ou perene.

Art:

Space art
 Olfactory art
 Telepresence and interactive works
 Bio art
 Telecommunications art
 Early works

Poetry:

Space poetry
 Aromapoetry
 Biopoetry
 Holopoetry
 Digital Poetry
 Early works

As obras abrigadas sob a designação “Early works” coincidem em ambas as abas, “Art” e “Poetry” e são subcategorizadas em “Performance”, “Mixed Media” e “Typewriters”. As obras que depois comentarei, “Não!” e “Tensão” - assim como outras - fazem parte de mais de uma categoria, a saber:

“Não!”: Typewriting e Digital Poetry

“Tensão”: Telecommunications art e Digital Poetry

Talvez essa breve descrição do site nos forneça alguns elementos para refletir a respeito do lugar construído/ocupado por Eduardo Kac na complexidade de um polissistema que se caracteriza justamente pelo imbricamento provisório, nunca definitivo, de elementos e funcionamentos - o que, se é traço de qualquer polissistema de cultura, como adverte Even-Zohar (2017), é aprofundado no âmbito das experimentações digitais, graças ao fato de que ambos, experimentalismo e digitalidade não são/estão, por motivos diferentes, plenamente circunscritos. Se, por um lado, alguns elementos do site, da sua produção e da sua biografia constroem um pertencimento do produtor ao que compreendemos como “arte digital” - e creio que a metódica preocupação com a documentação das obras é mais um fator que corrobora essa hipótese -, por outro lado, a taxonomia “poetry” e mesmo a profunda consciência em relação à língua/linguagem em muitas de suas obras o coloca na esfera do que se compreende como “literatura digital”. Para tornar ainda mais complexa a questão, o fato de que distintas taxonomias (Art x Poetry) são empregadas para obras coincidentes parece apontar para o fato de que o próprio produtor vê as suas obras como pertencentes ao que tenho chamado de limiar.

Em termos de legitimação no(s) campo(s), as obras de Eduardo Kac têm sido comissionadas, adquiridas e premiadas por importantes instituições e museus no Brasil e no exterior, assim como têm sido examinadas por estudiosos da literatura digital. Há que se ressaltar, ainda, a produção crítica do autor, atenta às relações entre literatura e tecnologia, com entusiasmadas opiniões a respeito da sua produtividade. Talvez um olhar atento para o percurso de consagração do artista nos revelasse aspectos importantes a respeito, também, da maneira como esses dois campos disciplinares lidaram de modos diferentes com o impacto causado pela popularização da tecnologia digital.

Não se trata de investir no aprofundamento dessa discussão, neste momento, mas parece muito evidente o quanto o campo das artes rapidamente incorporou na esfera da produção as experimentações com a tecnologia digital, bem como se esforçou por desenvolver uma metalinguagem crítica atenta às inovações que surgiam, enquanto que as reflexões a esse respeito, no Brasil, no contexto da criação literária, bem como no contexto dos estudos literários, ainda está por se consolidar. Não é por outro motivo que “a arte em mídias digitais não é [considerada] uma corrente autônoma, mas parte integrante do contexto da produção artística contemporânea” (Arantes, 2005, p. 25), enquanto apenas em exceções muito localizadas a literatura digital é incorporada à série literária brasileira. Esses processos tão distintos de legitimação de produções no interior de seus respectivos sistemas – requisito fundamental para que ela possa se incorporar como repertório acessível e viável – poderia ser compreendido em termos de possibilidades de profissionalização também muito

distintas para um produtor de literatura digital e para um produtor de arte digital.

Ainda assim, no caso de Eduardo Kac permanece essa dupla vinculação - o que não significa dizer legitimação isonômica - em ambos os sistemas, algo que se pode aferir desde os primórdios de sua produção, que desde a década de 80 abriga performances, experimentações com a tecnologia eletrônica, como vídeo, fax e TV, grafite em espaços públicos, holopoesia e muitos outros tipos de produção, cujas complexidade e variedade podem ser aferidas na taxonomia do seu site.

Realizada essa reflexão introdutória, a respeito do lugar de Eduardo Kac nos sistemas de arte e de literatura, examinemos duas obras do artista: "Não!" e "Têsão", começando com a descrição que Kac faz de ambas, no seu site:

Não! (No!)
1982

Criado em 1982 e apresentado em placa eletrônica em 1984 no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro. "Não! é organizado em blocos de texto que circulam no espaço virtual em intervalos iguais, deixando a tela vazia entre os blocos de texto. O ritmo visual produz alternância entre a aparição e a desaparecimento do material verbal fragmentado, pedindo ao leitor para associá-los semanticamente à medida que as letras desaparecem. O tempo visual interno do poema é complementado pela performance subjetiva do leitor."¹⁷

Têsão (Horny)
1986

Poema animado em Minitel exibido online na exposição coletiva Brazil High-Tech (1986), galeria de arte minitel organizada por Eduardo Kac e Flavio Ferraz e apresentada pela Companhia Telefônica de São Paulo. As palavras (em português) emergem e desaparecem através de camadas de linhas e massas coloridas, formando um grafite digital efêmero. Têsão está nas coleções da Tate Modern,

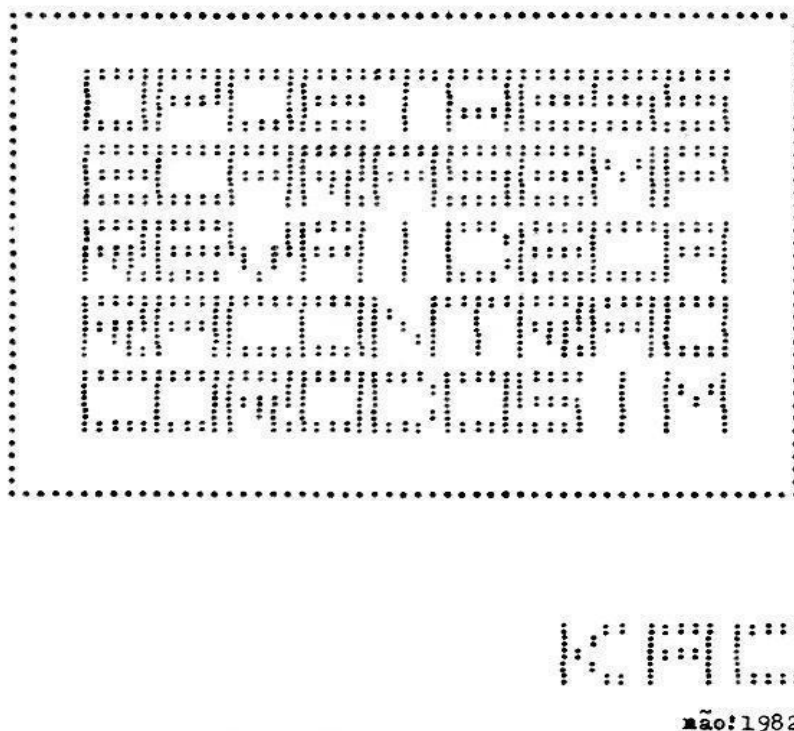
Londres, e da Thoma Foundation, Chicago.¹⁸

Como antes mencionei, a gênese do poema Não! é analógica: tratava-se de um experimento tipográfico, realizado em 1982, período em que o autor produziu outras obras visuais com o auxílio da máquina de escrever. Alguns desses trabalhos não lidavam com a matéria verbal, como é o caso de Self-Portrait, que constrói um retrato do próprio artista mobilizando os tipos correspondentes às letras k, c, a, e aos sinais de pontuação , (vírgula) e . (ponto final). Outros, como é o caso de Não! e Tudo mobilizam a matéria verbal, desconstruindo, no entanto, a linearidade costumeira do texto ordinariamente datilografado.

¹⁷ <https://www.ekac.org/multimedia.html>. No original, em inglês: Não! (No!). 1982. Created in 1982 and presented on an electronic signboard in 1984 at the Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro (in Portuguese). "Não!" is organized in text blocks which circulate in virtual space at equal intervals, leaving the screen blank prior to the flow of the next text block. The visual rhythm thus created alternates between appearance and disappearance of the fragmented verbal material, asking the reader to link them semantically as the letters go by. The internal visual tempo of the poem is added to the subjective performance of the reader. The poem was realized on a LED display.

¹⁸ <https://www.ekac.org/multimedia.html>. No original, em inglês: Têsão (Horny). 1985/86. Minitel animated poem shown online in the group exhibition Brazil High-Tech (1986), a minitel art gallery organized by Eduardo Kac and Flavio Ferraz and presented by Companhia Telefônica de São Paulo. Words (in Portuguese) emerge and disappear through layers of lines and color masses, forming an ephemeral digital graffiti. Têsão is in the collections of Tate Modern, London, and Thoma Foundation, Chicago.

Imagem 1: Captura de tela de “Não!” (Typewriter de Eduardo Kac)



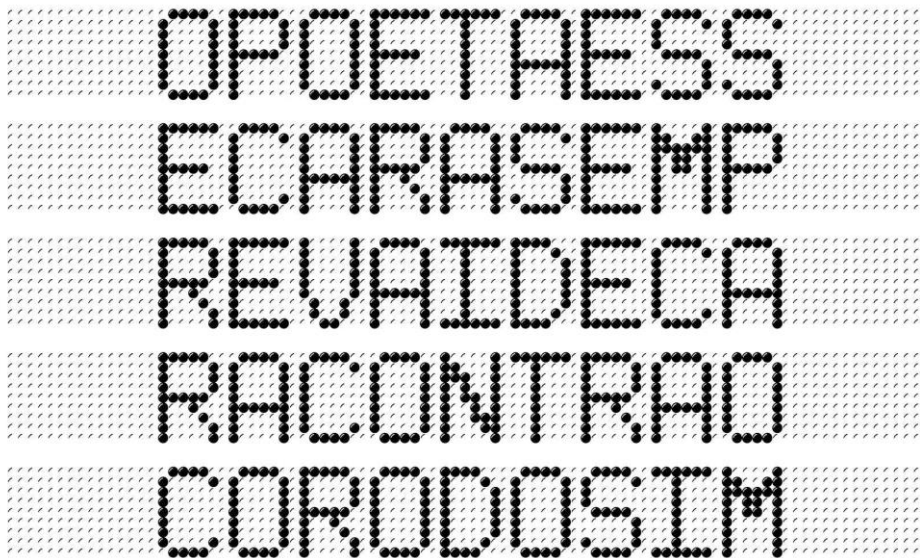
Fonte: <https://www.ekac.org/kac.typewritings.html>

Embora *Não!* tenha tido essa origem, isso não consta da descrição da obra; nela, embora a data de produção corresponda ao typewriter - uma das taxonomias sob as quais o poema se encontra, no site - o poema já é referido como uma produção que mobiliza dispositivos eletrônicos para a sua exibição/visualização. Na *Antología LiteLat*, da qual o poema faz parte, tampouco essa gênese é referida e o poema é assim descrito pelos editores:

design da Web há décadas. (tradução minha)¹⁹

Essa é a primeira obra de literatura eletrônica criada por Kac. Foi composta em 1982 para ser exibida em um painel de lâmpadas de LED e apresentada em 1984 no Centro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Essa tecnologia, considerada muito futurista na época, substituiu o uso de ticker tapes e ficou famosa na Bolsa de Valores de Nova York e nos edifícios da Times Square, em Nova York, para apresentar informações atualizadas. Essa apresentação de rolagem de texto ao longo do tempo em uma faixa estreita tem sido implementada na televisão e no

¹⁹ No original em espanhol: *Esta es la primera obra de literatura electrónica creada por Kac. Fue compuesta en 1982 para su visualización a través de un rótulo de bombillas LED, y presentado en 1984 en el Centro Cândido Mendes de Río de Janeiro. Esta tecnología, considerada muy futurista en su época, reemplazó el uso de las cintas de teletipo y fue implementada famosamente en la Bolsa de Valores de Nueva York y en los edificios de Times Square en la misma ciudad para presentar información actualizada. Esta presentación de textos que se desplazan con el pasar el tiempo en una franja angosta ha sido implementada en televisión y en diseños de páginas Web por décadas.* (Disponível em: <https://antologia.litelat.net/obra-52>)

Imagem 2: Captura de tela de “Não!” - representação esquemática (Digital Poetry)

Fonte: <https://www.ekac.org/no.html>

Imagem 3: captura de tela de “Não!” - detalhe. (Digital poetry - letreiro de LED de Eduardo Kac)

Fonte: <https://www.ekac.org/no.html>

Não se trata de uma hipótese de fácil confirmação, mas arrisco dizer que esse apagamento da gênese analógica do poema e, também, a sua inserção em outra categoria, “Digital Poetry”, no site, parece ser o indício de uma construção consciente, por parte do artista, do seu vínculo com a literatura digital - algo que só poderia, mesmo, ser realizado a posteriori, dado o fato de que nos início da década de 80 o próprio conceito de “poesia digital” não estava assentado. O que não deixa de ser curioso, uma vez que uma das maneiras recorrentes de se construir a

legitimação da literatura digital é recorrer a expedientes de transcodificação, que partem de obras da literatura impressa para a construção de obras digitais; se esse expediente não é estratégia deliberada dos produtores, certamente se consolida, no interior do sistema, como garantidora de que aquela obra será recebida pelo campo como um produto literário digno do nome.

Que o autor tenha preferido não identificar a produção “typewriter” como gênese da obra digital pode ter ainda uma outra explicação, relacionada

agora com a profunda alteração que a obra sofre no momento em que se altera a sua formalização material. Entre o poema na página (imagem 1) e o poema em letreiro de led (imagem 2) resta pouca coisa em comum além da matéria verbal e do significado que dela se desprende e o título. Alteram-se não apenas a superfície de inscrição, como também o modo de fruição e o ritmo de leitura: o poema, diferentemente de quando se dá a ler na página impressa, não se apresenta ao leitor em sua totalidade, como informa o poeta na descrição da obra, citada antes. Essa exposição do poema que se dá paulatinamente na tela submete a leitura a um ritmo que é externo ao leitor, que é imposto pelo dispositivo eletrônico no qual o texto foi produzido e é exibido.

O que poderíamos identificar como certa “dificuldade” na legibilidade do poema, tanto na sua versão tipográfica quanto na sua versão eletrônica se constroem de modos distintos, embora possam compartilhar significados semelhantes. Na versão tipográfica os empecilhos para uma legibilidade mais fluida, que se daria graças a uma estratégia de invisibilização da materialidade tipográfica, localizam-se justamente na superexposição dos recursos tipográficos: há que se fazer o leitor tropeçar, não necessariamente na mensagem verbal expressa pelo poema, mas sim na maneira como essa mensagem se dá a ver. A ausência dos espaços em branco entre as palavras, as cisões que obedecem à espacialidade, não à semântica ou à sintaxe, assim como as letras pontilhadas são recursos que priorizam a disposição espacial em detrimento do movimento linear de leitura. Na versão eletrônica, a essas “dificuldades” sobrepõem-se o ritmo de exibição dos blocos textuais que não se dão a ver em sua totalidade e são exibidos à revelia da ação de leitura. Em uma versão como em outra, a legibilidade não trivial constrói um significado que aprofunda aquele que é expresso quando da decodificação da mensagem verbal: o coro do sim, contra o qual o poeta se levanta pode ser localizado, entre outros lugares, na comodidade representada por uma legibilidade fluida, proporcionada pela tipografia invisível e pela disposição tradicional do texto na página, mas também na comodidade representada por

uma materialidade familiar para a expressão literária, aquela da página impressa, enfeixada no código, que mobiliza do leitor os mesmos gestos triviais de leitura.

Para falar a respeito do poema *Tesão* (1986) são necessárias explicações iniciais sobre a tecnologia mobilizada por Kac nas obras que ele denomina, em seu site, como “Minitel works”. O Minitel, dispositivo de origem francesa, no qual se fazia rodar o sistema Télétel, foi muito popular naquele país até o fim dos anos 90. Chegou no Brasil quando a TELESP, a empresa de telefonia estatal do Estado de São Paulo, adquiriu o sistema em finais dos anos 70 e por aqui recebeu o nome de “videotexto”. Os terminais de videotexto foram muito populares por cerca de 20 anos, espalhando-se por todo o país, em terminais públicos, chamados de “Olhões” (em referência aos onipresentes, naquele momento, “Orelhões”) e também nos lares das famílias mais abastadas, em serviço provido pela estatal. A despeito das dificuldades de se encontrar informações a respeito dos serviços de videotexto disponibilizados pela TELESP, sabe-se que essa primeira “rede” brasileira foi muito popular e que apenas um de seus serviços, o “videopapo”, um chat anônimo de bate-papo, chegou a alcançar a marca de 50.000 usuários, que pagavam uma assinatura mensal de cerca de 8 dólares²⁰. O dispositivo Minitel consistia em um terminal telefônico conectado a uma televisão e a um teclado alfanumérico; por meio dele, o usuário tinha acesso a informações gráficas - texto, vídeos e imagens, mas não sons - localizadas em um banco de dados, em um computador que funcionava como servidor.

²⁰Recomendo, para mais informações a respeito do videotexto, o fio: <https://twitter.com/RiqueSampaio/status/1661754232104693760> e, também, o episódio “A internet antes da internet” do podcast “Primeiro Contato” (<https://www.b9.com.br/shows/primeirocontato/1-a-internet-antes-da-internet/>)

Imagem 4: captura de tela de “Tesão” - poema e dispositivo Minitel (Telecommunication art/Digital Poetry)

Fonte: <https://www.ekac.org/tesaoanimation.html>

Tesão está, no site de Kac, sob a aba “Art” e sob a taxonomia “Telecommunications art”, cuja definição é “Artworks created with telecommunications technology”. Nesse lugar, ela faz parte do conjunto de quatro obras designadas, como antes mencionei, como “Minitel works”; e também sob a aba “Poetry” e sob a taxonomia “Digital Poetry”, a respeito da qual o site, sintomaticamente, não apresenta definição. A compreensão das obras em Minitel como uma coleção, da maneira como elas estão mostradas no site, na aba “Art”, se aprofunda na medida em que nessa mesma página o artista escolhe oferecer ao leitor do site um histórico das exibições dessa coleção em diferentes circunstâncias, galerias e museus. A primeira delas se deu em 1986, quando as obras foram exibidas na galeria “Arte Online”, da Livraria Nobel, na exposição “Brasil High Tech”, organizada pela própria livraria em parceria com Companhia Telefônica de São Paulo, no Rio de Janeiro; a última, no Centro Pompidou, em Paris, em 2022, na exposição intitulada *Réseaux-Mondes*.”

Antes de 1986, ano em que a mostra “Brasil High Tech” foi organizada, outros eventos já colocavam em cena a apropriação que muitos artistas faziam da tecnologia do videotexto. É o caso, por exemplo, da exposição “Arte e Videotexto” que teve lugar na “17a Bienal Internacional de Arte de São Paulo”, com curadoria de Julio Plaza, artista também responsável por outras importantes exposições do gênero nos anos seguintes. A referida exposição contou com 38 obras de diferentes artistas, algumas delas com explícitas referências à literatura, outras produzidas por artistas que também eram escritores/poetas. O fato de que de tais obras, hoje, só existam registros precários - consegui ter acesso ao catálogo da exposição, que traz apenas uma imagem de cada uma das obras - ajuda a explicar o motivo pelo qual tão pouco se conhece da produção literária produzida nessa tecnologia.

No que diz respeito ao poema, a sua configuração profundamente marcada pela cinestesia, como se pode aferir pela descrição de Osthoff (2015,

p. 75, grifos meus, tradução minha²¹), impede que possamos apreendê-lo adequadamente a partir da documentação da obra, que se constitui de imagens estáticas que capturam quadros, mas não, obviamente, o movimento²².

A frase de três palavras que forma esse videotexto falava de amor em termos de desejo. As letras coloridas se formavam lentamente no monitor em um diagrama de linha contínua. Depois que todas as letras da primeira palavra completavam sua coreografia gráfica, a tela ficava em branco e novas letras começavam a formar a segunda palavra em um ritmo simétrico e cinematográfico semelhante. Uma terceira palavra era formada por letras sólidas e coloridas que se sobrepunham e preenchiam a tela. **As letras exibidas na tela em designs simétricos não transmitiam significado como formas gráficas no espaço, mas como animações no tempo.** À medida que as letras e as palavras eram formadas em câmera lenta, os espectadores interpretavam as configurações fugazes como mudanças de significado.

O comentário do crítico dá ensejo para refletir a respeito da importância da crítica que se debruça sobre os objetos digitais, uma vez que não raro é do comentário crítico que se pode aferir o funcionamento da obra e, portanto, os seus significados. A efemeridade das obras digitais, sempre à mercê da obsolescência tecnológica, só pode ser contornada - nunca evitada - graças à documentação realizada sistematicamente por iniciativas arquivísticas ou não-sistematicamente, realizada pelas análises da crítica literária/artística. E é nesse sentido que o movimento de legitimação das obras digitais se retroalimenta: uma obra que foi objeto de análise passou por um primeiro

processo de institucionalização e o fato de que essa análise continua alimentando outros comentários críticos e históricos sobre a literatura digital, a consolida como um repertório literário a ser revisitado reiteradamente.

4 Conclusão

A crítica que se debruça sobre a produção literária digital enfrenta dificuldades não triviais que ultrapassam as dificuldades inerentes a qualquer esforço crítico. A natureza desses objetos, cuja característica mais remarcada é o de colocar em cena distintas linguagens, recursos e expedientes artísticos para a construção dos seus sentidos, se alia ao fato de que eles se constituem em materialidades outras, que não oferecem à obra, de saída, uma aproximação ao campo literário, como é o caso do material impresso em geral e do livro, em particular. Como se não bastasse isso, que exige do crítico abertura e competência diante do experimentalismo que, por vezes, coloca em xeque as noções mais assentadas de literatura, essas obras não raro possuem existência efêmera, seja porque seus criadores optaram por essa via de expressão, como um recurso poético de construção de significados, seja pelo motivo mais prosaico de todos: a obsolescência tecnológica, que atinge quaisquer que sejam as obras que tenham as suas existências condicionadas ao funcionamento de um dispositivo eletrônico/digital. A curta vida de uma obra de literatura digital, aliada ao fato de que as iniciativas dedicadas à documentação e ao arquivamento dessa produção são poucas e, por vezes, ineficientes, exige do crítico estratégias de leitura analítica que são também trabalhos de investigação, a recolher vestígios dos objetos, de seus funcionamentos, da interação que se estabelecia entre eles e os leitores, da maneira como tais objetos foram - ou não - compondo um repertório literário legitimado como tal. Essas estratégias, embora possam parecer expedientes auxiliares para a leitura crítica são, quero argumentar, estratégias de construção do próprio objeto de análise já que, lembremos, as obras frequentemente não mais existem na sua versão

²¹ No original, em inglês: *The three-word sentence that forms this videotext, spoke of love in terms of desire. The colorful letters formed slowly on the monitor in a continuous line diagram. After all the letters of the first word had completed their graphic choreography, the screen became blank and new letters started to form the second*.

word in a similar symmetric and cinematic rhythm. A third word was made of solid and colorful letters that overlapped and filled the screen. The letters displayed on the screen in symmetric designs did not convey meaning as graphic forms in space, but as animations in time. As letters and words were formed in slow motion, viewers interpreted the fleeting configurations as changing meaning. (Osthoff, 2015, p. 75)

²² Um vídeo de um fragmento da obra pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXaBgZTbGYI>, a partir de 14'. O mesmo vídeo apresenta informações importantes a respeito do Minitel no contexto francês e brasileiro.

primeira e íntegra, tal qual foram concebidas pelos criadores.

Esse método de leitura crítica – talvez possamos chamá-lo assim – está informado pelas reflexões de Itamar Even-Zohar (2017) a respeito do “produto” literário que, segundo o autor, não deve ser compreendido como o que durante muito tempo e graças à estabilidade que o material impresso confere a tudo o que nele se inscreve foi chamado de “a obra em si” ou ainda “o texto em si”. Isso porque, na abordagem sistêmica proposta pelo autor nas suas reflexões sobre o polissistema de cultura, o produto literário integra o conjunto de fatores que se inter-relacionam de forma dinâmica no interior de sistemas, além de ser deles resultante. E é das relações aí estabelecidas que resultam o que se pode designar como existência “literária” de um objeto.

Ou seja, quando dado objeto não possui o que institucionalmente costuma caracterizar dado produto cultural como “literatura” - uma materialidade específica que o insere no interior de circuitos de fruição e de legitimação a priori compreendidos como literários, o que lhe garante que será lido por leitores específicos e apropriado por outros produtos de cultura –, o que é o caso de grande parte da literatura digital, há que se propor estratégias de análise que possam compreender a instabilidade não como uma ausência de estabilidade, mas como um valor relacionado ao dinamismo – e, assim, encontrar meios de descrever e discutir a existência possível na efemeridade e a integridade nos vestígios que se vão recolhendo ao longo da atividade crítica.

O que procurei demonstrar ao longo deste artigo foi a produtividade desse tipo de abordagem. Olhar para a produção de Eduardo Kac, nesse contexto, é escrutinar as obras, mas também percorrer e analisar os modos como tais obras se constituíram como parte de um polissistema de cultura dinâmico, no qual os aspectos literários, ou seja, as dinâmicas próprias desse sistema, se imbricam com outras dinâmicas, resultando não apenas em objetos que se localizam na fronteira entre distintas poéticas e linguagens, mas também se localizam, ou seja, são compreendidos, apropriados e legitimados por

distintos sistemas de culturas – no caso aqui em tela, a literatura digital e as artes tecnológicas.

Referências

- ANTONIO, J. Luiz. Poesia eletrônica no Brasil: Alguns exemplos. *Cibertextualidades*, v. 2, p. 17–34, 2007.
- ARAUJO, R. *Video poesia poesia visual*. Tese. Universidade de São Paulo, 22 ago. 1996.
- BACHLEITNER, N. The virtual muse. Forms and theory of the digital poetry. En ZETTELMAANN, M; RUBIK, M. (ORGs.), *Theory into poetry: new approaches to the lyric*. Atlanta: Rodopi, 2005 (pp. 303-344).
- CLEGER, O. Del caligrama al poema flash: la poesía visual se muda a internet. Em: CORREA-DÍAZ, L.; WEINTRAUB, S. (ORGs.). *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Bogotá: Universidad Central, 2016. p. s/p.
- CORREA-DÍAZ, L.; WEINTRAUB, S. (ORGs.). *Poesía y poéticas digitales/electrónicas/tecnos/new-media en América Latina: definiciones y exploraciones*. Bogotá: Universidad Central, 2016.
- FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric digital poetry: an archeology of forms*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007.
- EVEN-ZOHAR I. *Polisistemas de cultura: un libro provisório*. Telaviv: Universidade de Telaviv, 2017.
- KOZAK, C. Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. *Virtualis*, v. 9, n. 17, p. 9–35, 2018.
- KOZAK, C. Mallarmé e IBM. Los inicios de la poesía digital en Brasil y Argentina. *IPOTESI-REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS*, v. 19, n. 1, p. 191–200, 2015.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- PERLOFF, Marjorie. . Avant-garde or endgame? Em: COOK, J (ORG.). *Poetry in theory: an anthology 1900-2000* (pp. 548-558). Malden: Blackwell Publishing, p. 548-558, 2004.
- OSTHOFF, S. Da Arte Correio à Telemática: Comunicação à distância nos trabalhos de Paulo Bruscky e Eduardo Kac. *Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, v. 14, n. 2, p. 62–82, 2015.
- REIFSCHNEIDER, O. *Musa Rara: A materialidade do concreto*, 25 abr. 2012. Disponível em: <<https://musarara.com.br/arte-e-invencao-a-materialidade-do-concreto>>. Acesso em: 20 set. 2023
- STREHOVEC Alphabet on the move. Digital poetry and the real of language. En R. SIMANOWSKI, R. (ORG.). *Reading moving letters. Digital literature in research and teaching*. New Brunswick, NJ / London: Transcript Verlag / Rutgers University Press, p. 207-227, 2010.
- ROCHA, R. C. Fora da estante: questões de arquivo e de preservação da literatura digital. *Nueva Revista del Pacífico*, v. 0, n. 74, p. 290–309, 31 jul. 2021.