

Condições de contorno e embates da assim chamada poesia digital

Alckmar Luiz dos Santos

Falar da criação poética digital implica descrever suas condições de possibilidade. Isso quer dizer que, ainda antes de estabelecer critérios preestabelecidos ou de propor tipologias derivadas da observação direta, é necessário aceitar a possibilidade de uma poesia digital como evidência imediata. Isso implica mapear seus instrumentos, descrever seus procedimentos de criação e, também, os objetos e processos culturais que, eventualmente, se sedimentaram nisso que hoje se está chamando de poesia digital. A partir daí, se poderá, então, demonstrar como (e se) ela é (ou será) mesmo possível; e ainda, de que maneira as outras formas e ferramentas poéticas do passado têm alguma relação com essa que hoje se tenta fazer. É claro que não se pretende fazer uma descrição exaustiva de cada uma dessas condições de contorno, pois isso exigiria, para cada uma delas, o volume de várias enciclopédias. O que se pretende é, simplesmente, destacar alguns poucos elementos seus que podem ser relevantes para essa assim chamada poesia digital. E já avançar, talvez, uma conclusão algo direta: nos meios digitais dessa nossa contemporaneidade, confunde-se de vez e definitivamente a distinção que ainda podia existir, tênue que fosse, entre o poético e o literário. Um exemplo disso tudo pode estar em *Trajectoires* de Jean-Pierre Balpe (www.labart.univ-paris8.fr/~trajecto/), criação que reúne processos de geração automática de textos, diálogos complexos entre verbal e visual, apelos a lógicas e a significantes ainda prenhes de traços da oralidade, utilização de subespaços da escrita, com atenção às possibilidades técnicas da imprensa. Aliás, passar por essas *Trajectoires* (e, claro!, por diversas outras) é condição essencial para assimilar juízos e dificuldades dos parágrafos que seguem abaixo.

Primeira condição de contorno: a tradição oral. Essa que incorporou, desde o início, as práticas ritualísticas, estabelecendo uma correlação imediata entre palavra e coisa. A expressão do verbal era já o conhecimento dos arcanos do universo; a posse do nome implicava o domínio da coisa ou o controle da pessoa. No xamanismo, a expressão verbal permitia, antes de tudo, estabelecer uma reciprocidade entre interior e exterior, uma comunicação de alto a baixo, de céu a terra. O macrocosmo falava através do microcosmo. Daí as diversas experiências de falar em línguas, a multiplicação babélica de linguagens que a razão estranha, mas que se entranha e se instala na estranheza e no poder de comunicar o incomunicável. Há então um paradoxo nessas manifestações da oralidade: ela é expressão do inexprimível. Daí, a desmaterialização da linguagem, multiplicando sons de sentidos ao mesmo tempo familiares e indistinguíveis, frases de inevitáveis mas desconhecidas coerências, palavras

reconhecíveis mas indecifráveis. Desmaterialização da linguagem que é também sintoma da desmaterialização da própria expressão, da obra que se faz em sons e memória, fazendo desta última o suporte, o meio e, quase, a mensagem. E, acompanhando essa desmaterialização, a necessidade de uma disposição linear que justamente ponha a memória em funcionamento: linearidade obrigatória dos sons na fala, no canto, na declamação; mas é linearidade que não se impõe nem permanece entre uma declamação e outra, entre um canto e outro, entre uma apresentação e outra. Aí, a memória, ela, pode, deve e necessita exercitar espaços outros, não mais restritos à unidimensionalidade do linear, mas capazes de perambular por dimensões intermediárias entre ponto, linha, superfície, volume, e assim por diante. Donde o caráter proteiforme dessa criação oral. Ao se materializar, aqui e ali, de quando em quando, o faz na seqüência linear, nesse um-depois-do-outro que, necessariamente, prepara e formata a memória de um rapsodo ou de um segrel, para que ela possa impregnar-se de dada obra. Mas isso é apenas um pequeno lapso. Na maior parte do tempo, esse objeto da tradição oral segue caminhos, vertentes e feições outras. Quando encontra guarida na memória de algum indivíduo, vem a executar exercícios de estonteante liberdade, trazendo elementos outros (palavras, imagens, ritmos etc.), descobrindo correlações inesperadas entre eles, impondo-lhes ligações de rizomáticas aparências, dando à obra feições e faturas que não se descansam umas sobre as outras ou umas depois das outras, mas que se imiscuem umas às outras. Talvez já dodecafonicamente. Nesse sentido, o ritmo tonal das composições tradicionais era uma traição ao silencioso trabalho realizado sobre a obra oral, nesses intervalos em que ela se fazia genotexto (conforme aprendi com Mme. Kristeva).

Segunda condição de contorno: a tradição escrita e impressa, essa que, logo ao início, foi condenada por Sócrates, no *Fedro* de Platão, como prejudicial ao pensamento. O marido de Xantipa não estabelecia uma distinção rigorosa entre diferentes espaços expressivos: a imaterialidade das obras orais, mesmo no meio em que eram disseminadas, era vista por ele como correlato imediato da imaterialidade do pensamento que as produzia. Conseqüentemente, a materialização (quer dizer, a fixação) da escrita somente poderia produzir uma imobilização definitiva do espírito. Se me permitem a petulância de emendar Sócrates, escapou-lhe o detalhe de que não há um vínculo fechado de necessidade ontológica entre o espírito (entendido aí como pensamento) e as obras que dele derivam. Mas é claro que abrir mão disso (que, em outras passagens, pode ser entendido como *methexis* ou nexa de participação) significaria desmontar o sistema platônico. Há que se reconhecer que Sócrates não poderia ver o problema sob outro ângulo: a limitação dos espaços expressivos, na tradição escrita (e, mais tarde impressa) correspondia para ele a uma perda definitiva da multidimensionalidade do pensamento e, conseqüentemente, da linguagem. Mas, se não podemos falar em perda, devemos falar em limitação. De fato, tanto a escrita quanto a imprensa impuseram a subordinação do factual ao linear: contar, por exemplo, não era

mais uma costura feita a várias vozes (mesmo se uma apenas fosse instituída porta-voz da coletividade), com retornos, recorrências, atalhos, desvios e derivas que fazem sempre desse campo expressivo um possível de feições constantemente novas; contar instalou-se gradativamente ao lado da História e derivou desta a disposição seqüencial, a mesma tentativa de mapear tempos e fatos, como já se desenhavam rotas e contornos geográficos. Todos eles dispunham-se em seqüência previamente estabelecida, não para que não se perdesse o fio da meada do contar, mas para que não se deixasse escapar a visão preestabelecida dos fatos e do mundo. A História vestiu-se de argumentos e, boa observadora, a narrativa cobriu-se de lábia. Não há então como negar que, nessa nossa ainda existente tradição impressa, houve um progressivo fechamento da expressão na impressão. Em outras palavras, a criação verbal escrita ou impressa, na sua concepção, já antecipava os limites e a geometria do meio em que seria transmitida. Por outro lado, isso permitiu pensar e executar conscientemente uma teoria do efeito expressivo. Não é coincidência que as primeiras retóricas surgiram ligadas à tradição escrita; e isso não derivou de nenhuma pobreza intelectual da tradição oral, nem mesmo do fato de que eventuais retóricas da oralidade não tenham ficado registradas; se elas tivessem existido, teríamos rastros delas, como temos das próprias criações orais. Todavia, há um detalhe que não pode ser escamoteado. A escrita amolda-se a limites e a condições de uso datados e específicos do ambiente cultural em que se desenvolve, o que deu origem, em seus primórdios, à escrita fonética e à ideográfica. Do lado da cultura japonesa, por exemplo, o uso dos ideogramas do *kanji* não impediu a utilização de um sistema silábico, o *kana*, mais próximo, portanto, do fonético. No que nos toca, mesmo como utilizadores da escrita fonética, sempre apareceram elementos que partiam do alfabeto para reencontrar traços da visualidade inaugural das letras: as iluminuras dos códices medievais, dando a letras e páginas outros movimentos de leitura; a tradição européia dos rébus, enigmas que estranham pela ausência de fronteiras entre imagens e de sons; finalmente, a própria escrita árabe apostando na eliminação de fonemas que não sejam absolutamente necessários, para reencontrar algo de uma antiga visualidade.

Terceira condição de contorno: os meios de comunicação de massa. Uma primeira característica deles diz respeito à maneira como incorporam novos espaços expressivos que não mais estabelecem fronteiras nítidas e distinções seguras, nem mesmo entre intenção e gesto. Em outras palavras, a leitura (ou a fruição, num sentido mais geral) deixa de ser majoritariamente volitiva, para tornar-se um pano-de-fundo em constante mutação ao qual nos acomodamos; ou um mapeamento de signos em torno dos quais nos movemos, onde habitamos, por onde passamos para ir de um local a outro, de um sentido a outro. Acrescente-se a isso a rapidez com que esse pano-de-fundo se altera, se decompõe, escapa a olhares e entendimentos, para retornar logo a seguir, com feições outras mas conservando alguns traços do que era há pouco; ou ainda a grande velocidade com que esse mapeamento exige ser realizado para jogar sempre um pouco à frente a sensação da perda e da deriva, a vertigem de um movimento que apenas se sustenta em sua continuidade de fuga

para diante, sem pena ou peso. E, de acréscimo em acréscimo, as quantidades se sobrepõem e se acumulam, criando, de um lado, a ilusão do muito ou do demasiado, como as mãos dos personagens de desenhos animados que se multiplicam quando colocadas, sem parar, umas sobre as outras; criando, de outro lado, uma tendência à impossibilidade de haver aí algum sentido que se sedimente, pela celeridade com que os signos se amontoam e evitam, autoritariamente, que traços de uns, anteriores, venham imantar as significações de outros, posteriores. Em meio a essa profusão de significantes, uma possibilidade é a hiperinflação informacional. Mas, aí, estaríamos nos domínios da homogeneidade absoluta e sem informação: quando a velocidade do carro é demasiada, a paisagem se torna riscos e borrões. É assim, talvez, que se impõe um abrandamento desse processo de homogeneização. Ele se torna relativo e provisório, trazendo à cena apenas celeridades reconhecíveis, pressas familiares, movimentos antecipáveis. É o que se exige para ter um mínimo de informação, essa que aparece pelas mãos da padronização, da imposição de gostos, da predeterminação de entendimentos, da formatação de juízos. Apenas nesse caso, pode-se ter alguma segurança de que haverá informação a assimilar, mesmo que ao custo de assimilar a mesma informação, “um museu de velhas novidades”. Mas é claro que a padronização, essa redução da informação média à mediocridade, não é fatalidade. A quantidade pode se sobrepor à velocidade dos signos e, em cima dela — velocidade —, construir ou resgatar algum espaço de heterogeneidade. À padronização banalizante, pode-se construir um barroquismo, ao desacelerarmos, por nossa conta e risco, o desfile espetacular de signos. É nesse momento que se poderá perceber uma extrema complexidade significativa que se esconde, até surpreendentemente, por detrás da pressa dos meios de comunicação de massa, trazendo a nossos sentidos o sentido de um barroquismo tecnológico agora tornado evidente. E é também aí que se poderá descobrir uma sensibilidade extrema às condições iniciais: uma vez revelado e instalado tal barroquismo, percebe-se que temos diante de nós sistemas comunicacionais bastante permeáveis às menores interferências de indivíduos ou de singularidades. Pequenas alterações nas condições iniciais do processo, do sistema e do meio de comunicação, causam ondas de choque de sentidos que se propagam em direções múltiplas, numa ordem tão complexa quão caótica.

Quarta condição de contorno: os sistemas de construção de interatividades, esses que possibilitam estabelecer regiões de intervenção direta ou indireta do leitor. Na verdade, estamos aqui falando de espaços e de ocasiões de autoria que se materializam para exigir e/ou possibilitar procedimentos e atuações do próprio leitor. E é muito importante que se enfatize que se trata mesmo de materialização: temos aí instâncias de intervenção que permitem ao leitor alterar formas, fôrmas e configurações da própria obra (e não apenas do texto, como na tradição escrita e impressa). Ora, tais instâncias de intervenção têm o efeito imediato de pluralizar o gesto de criação de materialidades da obra, indo muito além da singularidade criadora que, antes, repousava na figura individual do artista. Mesmo em obras bastante tímidas quanto à interatividade, as possíveis intervenções do leitor trazem para a

construção da obra (e, repito, não mais apenas do texto) as mãos de outros que não somente as do autor que assina a obra, essa “contribuição milionária de todos os dedos”, para parodiar Oswald. Como já disse em ensaio outro¹, não se trata de confundir totalmente esses diferentes espaços de autoria material da obra, mas de perceber que, de um único, ele passa a ser plural. E mesmo que não se confundam uns com os outros, eles se aproximam e, obrigatoriamente, dialogam justamente pela possibilidade material que é dada aos leitores de clicar, decidir, arrastar, apagar, colar etc. Mas isso não é tudo. Essa multiplicação de espaços e ocasiões de autoria não se limita a essa maior complexidade e versatilidade do papel do leitor. Quando nos limitamos a observar apenas o gesto criador inicial, esse que propôs e deu primeira conformação à materialidade da obra, ainda aí, a figura e o gesto do criador se pluraliza. Ou, ao menos, se duplica, com a intervenção da figura do programador. Que pode, este, inclusive, ser uma coletividade, começando pelos conceptores que vão construir um novo aplicativo que torne possível a construção da obra e de suas interatividades; passando por programadores de uma segunda equipe a utilizar, agora sim, o aplicativo construído para desenvolver a obra digital, a partir dos limites e operações propostos pelo artista. É claro que não quero, com isso, dizer que tais programadores se tornem também artistas. Na verdade, eles não fazem mais do que compatibilizar linguagens de programação com a apropriação do espaço de sentidos que se esboça nos gestos expressivos do artista e se insinua na maneira como este propõe interatividades, abrindo mão da exclusividade na construção da materialidade da obra. Mas devemos perceber que, este que insistimos aqui em chamar de artista, ele deve aprender, agora, a compartilhar a maneira como instala seus espaços de materialidades com outros discursos, outras ferramentas, outras intervenções. Em consequência, o esboço de limites, de condições de possibilidades não está mais na dependência exclusiva dele, artista, mas depende também das ferramentas escolhidas e do programador que vai manipulá-las. E ele é soberano nessas escolhas, ao contrário dos programadores, que têm um grau zero de liberdade com relação às linguagens de programação (por mais versáteis e abertas que elas sejam). De fato, artistas mais tímidos, que se curvam às lógicas dos ambientes e das linguagens de programação, deixam justamente de enveredar pelo que podemos considerar como vetor e cerne da criação tecnológica (e não apenas digital); a possibilidade de transtornar e de pluralizar as lógicas de navegação e de interatividade dos sistemas operacionais, das interfaces gráficas e dos aplicativos.

Quinta condição de contorno: os sistemas de construção de iteratividades, esses que trazem para a construção da obra a repetição de operações e de gestos, a inserção de mecanismos automáticos de processamento, tudo isso a grande velocidade. No caso, é fundamental distinguir o papel do iterativo na construção da materialidade da obra, da influência que ele pode ter na leitura (isto é, no exercício das possibilidades de sentidos, isso que vimos chamando de texto).

Em outras palavras, é fundamental entender como processamento, repetição e velocidade interferem na criação de uma primeira materialidade e nas leituras que se vão estabelecendo, a partir da construção de materialidades subseqüentes. Assim, num primeiro momento, temos as linguagens de programação construindo espaços e estabelecendo limites a partir dos quais a máquina vai criando um primeiro conjunto de significantes. Estes ainda se distinguem dos elementos de programação, pois, nesse primeiro momento, a programação leva a primazia sobre execução e leitura. Num segundo momento, temos a linguagem do artista se apropriando dessas lógicas de recursividade e estabelecendo, agora sim, uma indistinção entre os objetos gerados e as linguagens de programação que os geraram. Aos olhos do artista, ambos são passíveis de simbolização. Tanto os objetos resultantes das operações repetidas, isto é, da iteratividade, quanto os recursos e elementos de programações passam a ser re-significados. E tal re-significação se dá simbólica e operativamente. Quero dizer com isso que objetos gerados e instâncias de programação são interpretados (simbolicamente, através das diversas interpretações de que são objeto) e re-formatados (operativamente, por gestos que os alteram, modificam, suprimem ou fazem ressurgir de modo diferente). E há ainda um terceiro momento, o da leitura. Recordemos que o primeiro momento corresponde à programação; o segundo, à construção do uso artístico dos processos automatizantes programados. Na leitura, alguém mais, um terceiro participante, é chamado a interagir com as muito rápidas operações de geração de objetos (no mais das vezes, impossíveis de serem acompanhadas em detalhes). Cria-se, de fato, um espaço de interatividade muito restrito, limitado pela iteratividade estonteante do computador. Como as repetições de seqüências de ações não podem ser acompanhadas, elas parecem simular processos de tomadas de decisões feitos sem a participação do leitor. Há apenas dois espaços em que algum controle parece ser exercido: a escolha de percursos ou elementos, ao início; a observação e a interpretação dos objetos gerados, ao final. Com isso, a iteratividade coloca em primeiro plano as relações entre intenção e automatismo. Uma pretensa ou possível intencionalidade estaria na escolha de certas linguagens de programação em lugar de outras, de determinadas ações automáticas, de tamanhos e períodos de processamento. Outra intencionalidade está na maneira como o autor pode disponibilizar, para o leitor, espaço ou instâncias de interatividade que alteram as possíveis iteratividades disponíveis. Mas sobre todas essas intencionalidades autônomas, parece pairar a sombra do automatismo. Não mais aquele do acaso objetivo dos surrealistas, ou do acaso criativo de alguns pensadores pós-modernos, mas um acaso gerado rigorosamente, como as rotinas de geração de números aleatórios pelos computadores. A sensibilidade individual se exercitaria, então, mais na criação de um acaso de casualidades, na maneira como as lógicas do artístico se encarregariam de transtornar a controlada geração de acasos dadas pela programação. Os geradores automáticos de textos são exemplos desses

espaços, ferramentas e processos que fazem larga utilização da iteratividade, através da manipulação de aplicativos de gerenciamento de bancos e de bases de dados. Eles têm que passar pelas etapas de armazenamento, organização e manipulação de grandes quantidades de objetos, no caso, palavras, frases, trechos de obras, ou mesmo estruturas sintáticas específicas dotadas de gramaticalidade. E tais geradores de textos vão de um lado a outro do espectro de construção de frases: da objetividade aleatória dos processos iterativos à interpretação das frases, dos períodos ou dos parágrafos gerados; dos filtros de agramaticalidade (impedido a construção de expressões não reconhecíveis como pertencentes a uma dada língua), sem qualquer participação do leitor, ao espaço de interpretação com laivos de *nonsense* surrealista e tinturas de estranhamento.

A partir das questões acima colocadas (e de outras tantas que vão surgindo sem parar), será preciso, possível ou desejável que recoloquemos em discussão conceitos como arte, estilo, escola, técnica, subjetividade e objetividade artística. Para enterrá-los por ora ou para recuperá-los para a contemporaneidade, todos ou alguns, como se nos apresentar melhor, contanto que o façamos!

Nota:

¹ *Leituras de Nós. Ciberespaço e Literatura*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 2003.

*Alckmar Luiz dos Santos é poeta, romancista e ensaísta.
Professor de literatura brasileira da Universidade Federal
de Santa Catarina e pesquisador do CNPq.*