

POESIA PROGRAMA PERFORMANCE
PROJETOS, PROCESSOS E PRÁTICAS EM MEIOS DIGITAIS
BRUNO MINISTRO & SANDRA GUERREIRO DIAS (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES
COLEÇÃO DE LIVROS • VOL. 3

POESIA . PRO
GRAMMA RE
FORIA NCE
PROJETOS
PROCESSOS
RÁTICAS E
DIGITAIS

CIBERTEXTUALIDADES

Coleção de Livros

Publicações Fundação Fernando Pessoa, Porto

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt/>

DIRETOR: Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Porto)

EDITORES: Manuel Portela (Universidade de Coimbra, Portugal), Pedro Barbosa (Professor aposentado, Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Pedro Reis (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)

COMISSÃO EDITORIAL: Álvaro Seiça (Universidade de Bergen, Noruega), Ana Marques (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Claudia Kozak (Universidade de Buenos Aires, Argentina), Daniela Côrtes Maduro (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Diogo Marques (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal), Francisco Marinho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Giovanna Di Rosario (Université Catholique de Louvain, Bélgica), Jorge Luiz Antonio (Investigador independente, Brasil), Luis Carlos Petry (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Luis Cláudio Costa Fajardo (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil), María Teresa Vilariño Picos (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Otávio Guimarães Tavares (Universidade Federal do Pará, Brasil), Paulo Silva Pereira (Universidade de Coimbra, Portugal), Rodolfo Mata (Universidad Nacional Autónoma de México), Rogério Barbosa da Silva (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil), Sandra Guerreiro Dias (Instituto Politécnico de Beja, Portugal), Sergio Roelaw Basbaum (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Vinícius Carvalho Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)

Publicações FUNDAÇÃO FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 / 4249-004 Porto

publicacoes@fundacaofernandopessoa.pt

www.fundacaofernandopessoa.pt

ISBN: 978-989-643-173-0

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt/>

Este livro contém links para sites operados por terceiros. Estes links são fornecidos apenas para informação complementar e não têm o aval das Publicações UFP em relação ao conteúdo desses websites. As Publicações UFP não têm controlo sobre o conteúdo de qualquer site vinculado e não é responsável por esses sites ou pelo seu conteúdo ou disponibilidade. Clicar nesses links pode permitir que terceiros guardem ou compartilhem dados privados acerca da sua utilização. As Publicações UFP não controlam esses sites e não somos por isso responsáveis pelas suas declarações de privacidade. Todos os endereços de Internet fornecidos neste livro estavam corretos no momento da impressão.

Todos os direitos reservados. Este ebook ou qualquer parte dele não pode ser reproduzido ou usado de forma alguma sem autorização expressa, por escrito, do autor ou editor, exceto pelo uso de citações breves em uma resenha do ebook.

Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores.

POESIA PROGRAMA PERFORMANCE
PROJETOS, PROCESSOS E PRÁTICAS EM MEIOS DIGITAIS
BRUNO MINISTRO & SANDRA GUERREIRO DIAS (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES
COLEÇÃO DE LIVROS • VOL.3

POESIA . PRO
GRAMMA
PERFORMANCE
PROJETOS
PROCESSOS
PRÁTICAS
DIGITAIS

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	009
POESIA	017
SÍTIO FORA DE CENA: IDEOLOGIA MEDIAL E A INTERFACE LITERÁRIA JOHANNA DRUCKER	019
QUEM SER ALFREDO COSTA MONTEIRO	034
TRADUÇÃO E DISTORÇÃO NA POESIA ALGORÍTMICA DE EUGENIO TISELLI ANA MARQUES	037
TODO LO QUE HAGO ES LAVAR ROPA – Y POESÍA BIBIANA PADILLA MALTOS	046
DICEN QUE LA CENIZA ES LA NUEVA NIEVE VIOLETA GONZÁLEZ SANTOS	048
ESCRITURAS Y LENGUAJES DIGITALES: ENTREVISTAS A AUTORES DE LITERATURA DIGITAL CHILENA CAROLINA GAINZA CORTÉS	051
UNAS PALABRAS SOBRE ABRAZAR EL AIRE, APRETAR LOS DIENTES DOMÉNICO CHIAPPE	058
OBJETOS POETIDIANOS HEDUARDO KIESSE	060
MÁQUINAS DE CRIAR POEMAS: PREÂMBULO PARA UMA ONTOLOGIA DA AÇÃO OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES	063
VEO VEO JÈSSICA PUJOL DURÁN	082
POTENCIALIDADES NEGATIVAS FELIPE CUSSEN	085
ALFABETO DACTILAR – VIDEO-PERFORMANCE CRISTIAN FORTE & BILLY KENRICK	092
PROGRAMA	095
PARÁGRAFOS SOBRE ARTE COMPUTACIONAL, PASSADO E PRESENTE FRIEDER NAKE	097

MÁQUINA CÓNDROR DEMIAN SCHOPF	106
VARIAÇÃO DE TISANA 1, DE ANA HATHERLY BRUNO NEIVA	108
DA PROGRAMABILIDADE CRIATIVA À CRIAÇÃO PROGRAMADA: LINHAS PROGRAMÁTICAS PARA UMA POTENCIAL POÉTICA DO ALGORITMO DIOGO MARQUES	111
ENTÃO COMO CRESCEx-M x / POEMAS LILIANA VASQUES	128
LA RUTA DEL REMORDIMIENTO MILTON LÄUFER	130
O LEITOR UNIVERSAL: LER E EXPRESSAR AS ARTES COMPUTACIONAIS MIGUEL CARVALHAIS & PEDRO CARDOSO	135
PARTITURA MARTÍN GUBBINS	152
LA ARQUITECTURA DEL AIRE EDUARD ESCOFFET	154
NA MARGEM DE UM CANAVIAL... O QUE MURMURA? TIAGO SCHWÄBL	157
TELE-CORPORALIDAD MMMMM	168
PERFORMANCE	171
PERFORMANCE PÓS-MÉDIA: MEIO. MÉDIA. MÉDIA MIXADA. MULTIMÉDIA. HIPERMÉDIA. INTERMEDIALIDADE. PÓS-MÉDIA. SARAH BAY-CHENG	173
LENGUAJE COMO TECNOLOGÍA. MEDIO COMO LENGUAJES AMARILYS QUINTERO RUIZ	180
OPERA APERTA RICCARDO BOGLIONE	182
ELECTROPNEUMANTIKA MARTIN BAKERO	184

POESÍA EN PERFORMANCE: ACTIVISMO, CIUDADANÍA, CIRCUITOS Y LO POÉTICO	
CORNELIA GRÄBNER	187
POESÍAS PERFORMÁTICAS EN URUGUAY	
SANTIAGO PEREIRA	202
SÉRIE DENTRO DO CENÁRIO	
COLECTIVO BU	206
O PRESENTE REVOLUCIONADO: A POÉTICA DA IMAGEM MILITANTE NO CINEMA IMPERFEITO E NA PERFORMANCE ISTO É UM FILME DE BAIXA FREQUÊNCIA	
EUNICE GONÇALVES DUARTE	209
AS SESSÕES DE IMPROVISACÃO DA GUTE ZEIT / BOA-HORA 100	
ÁLVARO SEIÇA & MATHIAS TRAXLER	220
LA ENSEÑANZA DE LA PERFORMANCE EN VALENCIA	
BARTOLOMÉ FERRANDO	223
TILTILT	
VON CALHAU!	244
BIOGRAFIAS	247

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A viragem performativa no século passado consigna um projeto epistemológico que se propõe desenvolver metodologias de investigação que possibilitam o estudo e conhecimento da contemporaneidade enquanto modalidades de encenação inter e pós-medial globalizadas. Desdobrando-se em modos de presença, linguagem e ação, esta performatividade que caracteriza a composicionalidade sémica dos processos de cultura na transição para o século XXI endereça questões que se prendem com a funcionalidade sistémica da digitalidade, também na sua dimensão tecno-social.

Os três eixos temáticos deste livro — Poesia, Programa, Performance — organicamente considerados, constituem plataformas estético-pragmáticas que repensam de forma crítica os pressupostos axiológicos sobre os quais esta cultura se tem vindo a fundar. A sua articulação operacionaliza uma aposta que procura, por um lado, atender à transversalidade enquanto princípio estruturador destes modos de criação e pensamento estético, e, por outro, fundamentar uma ecomedialidade transgressiva que, reconhecendo a sua sustentabilidade enquanto *modus operandi* cultural, a propõe numa perspetiva disruptiva. A este respeito, veja-se o extenso e intrincado ensaio de Johanna Drucker que programaticamente inaugura o livro, na secção POESIA, e que abre, de modo lúcido e radical, para as análises que se seguem.

A poesia é, assim, aqui entendida enquanto projeto de criação investigativa, o programa, a matriz por intermédio da qual aquela ontologia se sustenta e manifesta, e a performance, a operacionalização destes modos de presença, linguagem e ação. Assim, mais do que restringir o debate medial à fronteira das fronteiras inter e intramediáticas, hoje pouco produtivo, como o comprova, por exemplo, a proposta de Sarah Bay-Cheng que inaugura, nesta coletânea, a secção PERFORMANCE, procura-se, com este livro, pensar e teorizar uma pós-medialidade de carácter programático acionada por processos poéticos que configuram uma ação de tipo performativo na aceção da mais radical tradição da arte da performance e também na dos processos algorítmicos, no seu sentido mais crítico.

Veja-se, por exemplo, como Frieder Nake, no contributo que inicia a secção PROGRAMA, afirma que a chegada do princípio algorítmico ao mundo da arte, através da arte computacional, deu início a um momento que ele considera revolucionário. Isto implica, mais do que um afunilamento no domínio específico, ainda que materialmente diversificado, da computação nas artes, uma verdadeira sintonização com a cultura e a política da contemporaneidade. É talvez este o sentido no qual tal momento pode ser considerado revolucionário, na medida em que implica uma mudança de paradigma e não uma superação do que quer que seja. Tanto mais quanto os “Parágrafos” de Nake perscrutam, no seu olhar histórico às avessas, o momento presente das plataformas eletrónicas e das expressões da computação digital com as suas potencialidades e constrangimentos.

O efeito semiótico catalisador que esta processualidade aduz é de tal ordem que a obra de arte não pode não ser pensada ou ativada enquanto engenho potencial de pesquisa do humano, ou seja, meio através do qual este se reconhece, recria e reinventa. Nada de novo, portanto. Tal não dispensa, no entanto, uma reflexão atenta permanente. É também para tal que, à sua escala, esta obra se propõe contribuir.

As **intervenções poéticas e artísticas** que, ora antecedem, ora sucedem cada um dos ensaios, constituem aberturas rizomáticas e performativas que avançam no sentido de uma dissolução programática. Um conjunto plural e diverso de convidados foi desafiado a responder criativamente ao tema do livro. Os seus contributos reagem, por isso, noutras linguagens, ao mesmo repto de pensar o poético, a programabilidade e o performativo. Entre outros, a reflexão materializa-se através de poemas e poemas

visuais, fotografias de obras e de performances, *statements* e reflexões pela prática, pautas e programas para serem ativados e experienciados de modo dinâmico. São imagens textuais, experimentos conceptuais, vídeos performativos, algoritmos criativos e espaços multimodais, numa variabilidade epistemológica que reflete a diversidade e potencialidade dos temas do livro. É também por isso que estes contributos não ocupam um espaço lateral ou confinado na estrutura do volume; eles imiscuem-se na trama do próprio livro, reclamando outras teorias para a prática e outras práticas para a teoria. Mais importante ainda, fazem-no num movimento dialógico contínuo com os ensaios.

Este livro abre com o contributo de uma das figuras seminais no campo da teorização da performatividade no âmbito específico dos estudos literários e digitais, **Johanna Drucker**. Em “**Sítio fora de cena: ideologia medial e a interface literária**”, a autora discorre sobre os efeitos políticos dos processos de mediação que a interface tecnológica presume. Traçando uma relação entre os mecanismos enunciativos da fala humana e a mesma estrutura enunciativa nos meios digitais, observa-se, que não existe interação sem instanciação, logo, sem performance. O principal argumento da autora consiste no facto de, nos média digitais atuais, tal ser intencionalmente ocultado com o objetivo de prover a ilusão da interação plena por parte do utilizador. No entanto, o sistema “fala”, dispõe este apagamento precisamente no modo como controla a anulação das posições de sujeito. Ou seja, este, o utilizador, apenas intervém nos mecanismos de produção da performance digital na exata medida do que estas arquitetam. Num segundo momento do ensaio, Drucker questiona-se acerca do papel das artes literárias e digitais enquanto interface crítica neste âmbito, situando-se o argumento na sistematização das diferenças entre arte e comércio. Após a observação detalhada de algumas obras de arte literárias em rede, atentando-se, em particular, em mecanismos típicos da alta arte (nomeadamente a relação clássica entre minimalismo e sofisticação), a autora conclui que, neste plano, a literatura eletrónica não se distingue dos *sites* que designa comerciais, verificando-se em ambos a limitação patente das posições do sujeito linguístico. Na mesma linha, destaca-se o carácter citacional /situacional da obra de arte no quadro do seu sistema tecnológico de funcionamento e fora do qual aquela não existe. Deste modo, e para que a literatura desempenhe efetivamente um papel honesto e diferenciador neste contexto, é necessário, defende-se neste ensaio, que a mesma assuma esta pertença e renuncie à ideologia da categoria à parte.

Uma nota para a tradução de **Patrícia Reina**, que, além de ser uma *designer* especializada em práticas tipográficas e editoriais, desenvolve atualmente investigação em torno dos espaços tipográficos como dispositivos textuais de modulação interpretativa, justamente a partir de livros de artista de Johanna Drucker.

Em articulação com esta ideia de ideologia medial, **Ana Marques** traz-nos uma leitura dos processos de tradução e distorção num conjunto de obras de Eugenio Tisselli. Embora situadas num autor em específico, estas também situam semelhantes práticas num cenário mais amplo das poéticas e políticas do algoritmo. É de destacar o modelo de estudo em três níveis que, em “**Tradução e distorção na poesia algorítmica de Eugenio Tisselli**”, se interligam de forma sistemática: a análise de vários textos produzidos algorítmicamente, a reflexão sobre os próprios códigos de geração textual e a teorização da cadeia técnica e humana dos processos de escrita. Com um estudo de caso que vai além disso, este é um importante contributo para melhor perceber a relação entre humano e máquina nas práticas literárias mediadas que têm lugar num contexto em que, segundo a autora, a escrita se desvincula dos modelos hegemónicos das tecnologias digitais para se revincular ao humano (mesmo que pós-humano).

INTRODUÇÃO

O humano está também presente em **“Escrituras y lenguajes digitales”**, texto no qual **Carolina Gainza Cortés** parte de uma breve descrição do projeto de investigação **“Cultura digital en Chile: literatura, música y cine”** (2014-2017) para se deter, especificamente, na literatura digital chilena como ela é entendida pelos seus próprios praticantes. O projeto, que visou estudar as transformações nas formas de produção, circulação e receção com o advento das tecnologias digitais na música, literatura e cinema em território chileno, encontrou, quer nas obras de literatura digital, quer no discurso dos seus criadores, perspectivas valiosas para melhor compreender esta cultura numa perspetiva transversal. Segundo Gainza, os pontos de vista partilhados pelos artistas, que sintetiza no seu texto, ajudam a fazer luz sobre as possibilidades abertas pelas tecnologias digitais tanto no campo criativo, em particular, como na sociedade, num sentido mais lato. Enquanto socióloga atuante em campos de interseção com o literário, o cultural e o tecnológico, a autora oferece-nos um interessante périplo pelos discursos de criadores que, numa feliz coincidência, estão também representados neste livro com trabalhos inéditos. Abrem-se, assim, neste texto, embora não em exclusivo, novas possibilidades de travessia entre os vários tipos de contributos reunidos no livro.

Otávio Guimarães Tavares mobiliza as noções de ação, programa e processo para pensar obras de Pedro Barbosa e E. M. de Melo e Castro baseadas em práticas de permutação, sem deixar de recorrer igualmente a outros exemplos pontuais que contribuem para a formulação de uma ontologia do objeto artístico assente na performatividade dos artefactos. Com efeito, **“Máquinas de criar poemas: preâmbulo para uma ontologia da ação”** contribui sobretudo para pensar o lugar do algorítmico nos trabalhos daqueles dois autores, nomeadamente pela compreensão das continuidades entre uma textualidade impressa experimental (Melo e Castro) e uma textualidade digital generativa (Barbosa). O elo que Tavares estabelece entre estas obras através da **“ação”**, ontologicamente informada, revela um importante ângulo de investigação e teorização para os trabalhos que são trazidos como exemplo, sem descurar o contributo para um pensamento mais amplo sobre a performatividade dos códigos textuais e computacionais e as suas potencialidades.

No ensaio **“Potencialidades negativas”**, por sua vez, **Felipe Cussen** propõe uma via negativa para olhar a tecnologia. Esta via não é **“negacionista”**, nem ludita. A sua negatividade está em que, nela, não se olha para o que a tecnologia pode fazer, mas, sim, para o que não pode. Com alguns exemplos de obras que dialogam com o digital, o texto reflete sobre o carácter subversivo de tais trabalhos ao acentuar o modo como estes interpelam diretamente a aceitação acrítica e o **“positivismo”** da novidade com que, segundo o autor, é comum olhar o meio. Assim, num escopo de reflexão mais alargado, o ensaio de Cussen, mais do que visar as potencialidades do digital — expressão que tem vindo a desgastar-se e mais ainda se desgastará nas próximas décadas de **“transição digital”** —, opta criativa e criticamente por uma cartografia das possibilidades, impossibilidades e contra-possibilidades performativas e poéticas das tecnologias (digitais ou não) através de um conjunto de obras que, na sua variedade, vão da literatura digital à escrita conceptual em rede.

Nos trinta parágrafos em que **Frieder Nake** apropria de forma declarada o famoso texto de Sol LeWitt, de título semelhante a estes **“Parágrafos sobre arte computacional, passado e presente”**, o autor apresenta um **“manifesto tardio”** a partir do lugar de fala de um pioneiro da arte computacional digital. Admitindo que não existe obra sem conceito, Nake assinala como, na arte conceptual, este é mais importante do que a sua concretização, ao passo que, na arte algorítmica, sucede o contrário. Dado que as ideias são descrições potenciais e as descrições são códigos que incluem, em si mesmos, a sua execução, para o autor, é preciso **“aprender a pensar como a máquina pensaria se ela pudesse pensar.”** Com isto, observa-se, entrámos na era da performance pós-industrial, o que não deixa de ecoar

o argumento de Sarah Bay-Cheng no texto incluído neste livro e também, à sua medida, algumas das conclusões de Drucker no seu ensaio.

Ainda na senda de um conceito aberto de “algoritmo”, desta vez aplicado às artes literárias, em **“Da programabilidade criativa à criação programada: linhas programáticas para uma potencial poética do algoritmo”**, Diogo Marques retoma a história e legado da poesia experimental portuguesa, propondo uma releitura da sua génese com base na relação estruturante que aquela estabelece com as teorias informacionais de Claude Shannon, Norbert Wiener, Max Bense e Abraham Moles. Marques destaca, a este respeito, os princípios de entropia e de homeostasia, analisando-os na relação com as propostas estético-poéticas de Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão e José-Alberto Marques. A este propósito, o autor identifica duas matrizes fundacionais distintas, embora interligadas, para aquele “movimento”: o Barroco e a Poesia Concreta Brasileira, numa primeira fase, e a teorização cibernética, num segundo momento. Esta sistematização tem como propósito, ainda, sublinhar a atualidade da proposta experimental, cuja metarreflexividade entrópica e homeostásica é descrita enquanto potencial poética do algoritmo (categorizada, desde logo, no título do ensaio), e que configura, em larga medida, as práticas ciberliterárias atuais. Marques destaca, neste âmbito, a ciberpoesia digital do poeta português Rui Torres. Para além de uma importante recapitulação da história da literatura experimental portuguesa a partir de um ponto de vista específico que se revela tão inovador quanto esclarecedor, destaque-se o facto de este texto configurar, em si mesmo, uma prática de investigação integrada que opera a partir dos princípios operativos analisados.

Com vista a uma compreensão da estética da computação, Miguel Carvalhais e Pedro Cardoso identificam, em **“O leitor universal: ler e exprimir as artes computacionais”**, a computação como o elemento central dos meios computacionais. Em grande medida, o seu texto assenta numa exploração dinâmica — e não dicotómica — dos conceitos de superfície e subfície, com vista a compreender os processos de leitura naqueles meios. Como os autores assinalam, tudo nestes média é processual, potencial, variável, porque tudo neles é computado e computável. Assim, a partir da problematização de noções como processualidade, abertura, *closure*, entre outros, Carvalhais e Cardoso fornecem um conjunto de “leituras” comparativas de obras computacionais em diferentes meios e suportes, para “metaler” a computação que as inscreve. Com esta mesma leitura ou metaleitura, os autores projetam, em jeito de conclusão, os contornos gerais de uma Teoria do Sistema, que, inserindo-se numa sua investigação mais vasta, tem neste artigo uma boa porta de entrada.

No seu ensaio, **“Na margem de um canal... o que murmura?”**, Tiago Schwäbl parte de um conto de tradição oral, “O Príncipe tem orelhas de burro”, para elaborar um outro conto de natureza ensaística que procura resgatar e problematizar conceitos mais ou menos estabilizados nos seguintes âmbitos: fonética articulatória, poesia oral, poética da voz, política da voz, filosofia do som, antropologia do som, performance da voz, entre outros. A abordagem é tanto mais radical quanto o facto de colocar em causa uma epistemologia da linguagem saussuriana e chomskyana, questionando a distinção entre som, voz, corpo, mensagem e técnica. Nesta “estória” apresenta-se uma perspetiva integrada destes elementos, comprometendo-se o registo ensaístico com o aprofundamento do pendor pragmático-demonstrativo que caracteriza a tipologia do texto-base: o conto. A premissa que subjaz a esta demonstração de tipo diretivo é performativa: o ensaio parte de um conto do qual, avisa desde logo em nota de rodapé inicial, não se recorda devidamente.

Sarah Bay-Cheng, conhecida especialista em estudos da performance em contexto digital, propõe, em **“Performance pós-média”**, um modelo integrado de análise desta cultura. Notando a insuficiência de

INTRODUÇÃO

estudos que se focam na especificidade do meio ou na particularidade das suas relações, Bay-Cheng apresenta, não sem o humor que lhe é característico, uma apreciação interpretativa daquelas teorias que cruzam performance e digitalidade enquanto objetos culturais intermedialmente contaminados e em permanente revisão no quadro medial contemporâneo em que estas produções necessariamente se integram. Defende, pois, que se desloque a investigação para os fenómenos em si, assumindo-se a condição de uma intermedialidade plena. Se todos os meios se ativam entre si, de modo projecional e inerente, tal significa que, mais do que atentar no modo e nas categorias através das quais os diferentes média se articulam, importa reconhecê-los, aos objetos sócio-culturais, enquanto necessariamente pós-mediais. Tal permite, defende Bay-Cheng, libertar o esforço crítico de um debate amplamente glosado. Não se trata tanto de notar que as obras são intermediais mas de se e como manifestam a sua disposição crítica neste contexto.

No campo mais estrito da arte da performance, **Cornelia Gräbner** parte de um conceito específico de poesia ao vivo, que designa de “poesia em performance”, enquanto projeto de cidadania cultural que adquire particular urgência em contextos político-ideológicos tendencialmente anti-democráticos. Nestes, os poetas mencionados atuam enquanto intervenientes poético-políticos, ativando processos de escuta recetivos, logo de elevada ressonância percetiva no que ao reconhecimento político, cívico e cultural diz respeito. Em “*Poesía en performance: activismo, ciudadanía, circuitos y lo poético*” a autora chama ainda a atenção para a forma como estas práticas contribuem para uma reconceptualização, não só do fenómeno poético, como dos mecanismos através dos quais a arte literária pode reconfigurar, democratizando, as relações sociais e políticas. Ancorada na tradição ancestral da poesia oral e, mais recentemente, na poesia experimental, na poesia contracultural da *beat generation*, dos poetas da “Black Mountain College” ou da *spoken word* e do *slam* anglo-saxónico, legados que Gräbner convoca, a “poesia em performance” constitui uma prática que recupera, para o âmago do espaço público, a importância dos efeitos de pertença partilhada da intimidade sensorial humana. Na sociedade pós-global paradoxalmente desconectada, tal feito não é de somenos importância.

Em “O presente revolucionado: a poética da imagem militante no cinema imperfeito e na performance *Isto é um Filme de Baixa Frequência*”, **Eunice Gonçalves Duarte** propõe o regresso da arte imperfeita e emocional, sublinhando-se a sua ligação orgânica ao quotidiano histórico. Este argumento é esgrimido com base no potencial performativo de uma ação visual despojada, *underground* e *low tech*, e que procura, por um lado, aproximar a arte dos seus interlocutores e, por outro, fomentar, nestes, o respetivo agenciamento latente, quer enquanto testemunha (por oposição a espectador), quer enquanto autor. Gonçalves Duarte não deixa de formular, neste argumento, o esboço de uma estética particular pós-média que procura resgatar, ainda que sob a alçada do conceito de *token*, ou seja, réplica material, esse “real” que Bay-Cheng, precisamente, advoga não mais existir na sociedade hipermediatizada. No entanto, o efeito que parece aqui subsistir é o de uma tentativa de encenar uma pós-medialidade de tipo militante em que mediação e mediatizado se fundem numa relação de anelar imbricação tal que é a performance, o gesto, que subsiste enquanto mecanismo instanciador. Apresenta-se o efeito de mediar, mais do que a mediação em si. A autora foca-se, em seguida, numa performance da sua autoria intitulada *Isto é um Filme de Baixa Frequência*, a partir da qual demonstra, aprofundando, os pressupostos defendidos na primeira parte do ensaio. Como se sugere no texto, o pessoal e o público são sempre políticos. Na mediação e remediação, também a tecnologia o é.

A fechar, apresenta-se um programa alargado de intervenção que conjuga os três eixos nos quais se estrutura esta coletânea: poético, programático e performativo, da autoria de **Bartolomé Ferrando**, figura incontornável da história da arte da performance e da poesia dos séculos XX e XXI. Performer e

poeta, não cessa aqui a sua função interventiva, atuando também como professor. Em **“La enseñanza de la performance en Valencia”**, o autor descreve, num registo ensaístico, um plano de ação que visa a formação artística de alunos do ensino superior no campo específico da arte da performance. Trata-se de uma unidade curricular que o poeta vem a lecionar há várias décadas na universidade de Belas-Artes de Valência, promovendo cruzamentos vários, entre a teoria e a prática, a formação estética e cívica, a arte e a vida, a universidade e o espaço público, bem como a consideração da história da arte como eixo aglutinador entre estas variantes.

Oferece-se-nos destacar aqui o bloco do seu programa relativo à componente prática, pela amplitude do seu espectro interventivo, que vai desde a praia, às ruas locais e às praças de localidades próximas, passando por galerias de arte alternativas, espaços institucionais, teatros e jardins-de-infância. Esta ampliação da geografia performativa que Ferrando convida os seus discentes a experienciar de forma íntima (como é possível constatar nas fotos que documentam estas práticas e incluídas nesta publicação) constitui o ponto de chegada de um programa poético-teórico de performance que incorpora os potenciais educativo-interventivo num todo integrado. Trata-se de uma metodologia que procura resgatar o centro vivencial e transformador da arte transposta para uma prática formativa de larga escala e em rede. É um programa de ação, da vivência corpo-a-corpo da performance efetivada na transversalidade das fronteiras humanas conjugadas que, afinal, se dissipam e ampliam.

Fica bem patente, pela diversidade de propostas aqui apresentadas e o modo como, de uma forma ou de outra, estas ressoam entre si, quais vasos comunicantes, a importância de pensar a contemporaneidade digital numa perspetiva conjunta entre projetos poéticos, processos programáticos e práticas performativas. E porque é sempre de pautas interventivas que se trata, este livro configura, também ele, assim, um dispositivo poético, programático e performativo. Através dos diferentes contributos em diversas áreas, com perspetivas diversificadas e estilos variados que procuram dar uma resposta comum, não necessariamente unificadora, a esta pós-modernidade pós-medial, dá-se conta da fluidez inquieta que atravessa os modos civilizacionais contemporâneos. Estes permitem, não só, uma aproximação ao seu estudo e entendimento, traçando a sua génese ou analisando o seu presente, como a antecipação de cenários futuros, tanto ontológicos, como de ação.

POESIA

SÍTIO FORA DE CENA: IDEOLOGIA MEDIAL E A INTERFACE LITERÁRIA

JOHANNA DRUCKER

Apresentado na convenção *The Literary Interface*, decorrida em julho de 2018 na Australian National University, em Camberra, este texto foi originalmente publicado com o título “Site Unscene: Medial Ideology and the Literary Interface” em *Australian Literary Studies*, vol. 34, n.º 2, 2019. A versão que aqui se apresenta foi traduzida por Patrícia Reina, revista por Bruno Ministro e Sandra Guerreiro Dias e publicada com a autorização da autora.

RESUMO¹

Quem fala numa interface? Como percebemos o desempenho das funcionalidades gráfica, tátil, aural e espacial de obras de produção literária em ecrã e de base virtual? As diferentes configurações da linguagem — posições do sujeito e dimensões performativas — não permitem uma visão precisa dos atributos estruturais da obra literária no ecrã e nos média em rede. Este artigo explora algumas das formas através das quais as convenções produzem um vasto espectro de posições do sujeito na interface literária que se fazem passar por neutras na experiência do utilizador — e como essas convenções participam no fenómeno mais abrangente que Matthew Kirschenbaum chama de “ideologia medial”. Além disso, questiona-se como a categoria contemporânea do “literário” é identificada e produzida no âmbito das suas próprias concepções ideológicas e tradições.

INTERFACE LITERÁRIA

Se existe uma *interface literária*, o que a distingue de outros *sites* e em que medida cumpre, esta, uma função no contexto das obras de literatura compreendidas enquanto encenação da atividade literária em rede? A resposta a estas questões requer enquadramentos teóricos vários que descrevam o endereçamento performativo da obra literária num cenário de produção e receção que é contínuo entre os ambientes analógico e reticular. Todos eles fazem parte de uma ideologia medial que tende a suprimir as circunstâncias de enunciação com o objetivo de produzir uma experiência de imediatismo e *aparência*. Aprofundarei estas questões, enfatizando, em particular, o contraste entre as obras que se autoidentificam como literárias e aquelas que, ou se situam enfaticamente fora dessa tradição e domínio, ou esbatem estes limites.

Este artigo parte do fascínio pela interface da “e-literatura” inaugural, criada num período anterior ao estabelecimento de convenções nas plataformas e aplicações interativas². Em particular, o trabalho inovador das décadas de 70 e 80 parece caracterizar-se pela emergência de soluções de *design* variadas e imaginativas para a navegação e a interação. Estas obras comprometeram-se, quer com os temas das obras literárias individuais, de forma direta, quer com os meta-conceitos de literatura e texto³. Além disso, apropriaram-se de modos de ver mais antigos provenientes do cinema, do *design* de livro e da curadoria, associando-os a dispositivos oriundos, por exemplo, dos jogos interativos. As convenções das molduras, páginas, coleções ou dos dispositivos de jogo utilizavam frequentemente motivos livrescos, como no famoso jogo *Myst*, que combina *kitsch* nostálgico com metáforas navegacionais reconhecíveis⁴. O conceito de interface pode ser definido, de maneira estrita, no âmbito desse tipo de análises — limitado às características do ecrã, na medida em que atrai o leitor/espetador para

1 Nota da Tradutora (N.T.): Procurou-se que a tradução, ao longo do texto, dos termos do título deste texto em inglês — “Site Unscene: Medial Ideology and the Literary Interface” — tivesse em consideração as ambiguidades semânticas exploradas ao longo do artigo, mimetizando, através das aproximações possíveis em português, os jogos de linguagem que a autora explora em inglês.

2 O site da *Electronic Literature Organization* <https://eliterature.org/> e o site da ELMCIP <https://elmcip.net/> contêm, ambos, instâncias substanciais dos primeiros *designs* de interface (muitas delas remediadas para que possam ser efetivamente visualizadas nos navegadores atuais) (acedido em 23 de Agosto, 2018).

3 Uma breve consulta na lista de títulos primordiais da e-literatura, inclui alguns como *its name was Penelope* (1989-1992) de Judy Malloy, *Genetis: A Rhizography* (1996) de Richard Smyth, *Socrates in the Labyrinth* (1994) de David Kolb, e assim por diante, com as suas referências a teias, tecelagem, redes e caminhos bifurcados à *la* Borges. Veja *Pathfinders*, de Dene Grigar e Stuart Moulthrop: <http://scalar.usc.edu/works/pathfinders/the-electronic-literature-collection> (acedido em 23 de agosto, 2018).

4 Ver <https://myst.com/>, sobre a discussão dos vinte e cinco anos de projeto (acedido em 23 de agosto, 2018).

o desdobramento ativo da experiência da obra. Todavia, o mesmo pode também ser definido de modo mais abrangente, a fim de incluir a relação corporificada do utilizador com as diversas máquinas e dispositivos envolvidos na produção e receção, bem como no contexto das vastas condições culturais nas quais estas são criadas e sustentadas enquanto práticas institucionais e convenções. Assim como o códice ofereceu um conjunto diferenciado de possibilidades de navegação e utilização no que respeita aos pergaminhos e às tábuas que o precederam, as quais foram incorporadas numa vasta malha de circunstâncias ligadas à produção e à receção, também as interfaces de utilizador — gráficas, táteis ou, as mais recentes, naturais — adicionaram características particulares, possibilidades conceptuais e técnicas, não só como parte integrante do seu *design* mas também enquanto indicadores da sua conexão com as práticas sociais mais amplas.

A interface é definida, sob muitos aspetos, como um espaço de interação, uma zona fronteira ou um processo de troca inserido num sistema dinâmico, em rede⁵. Quando vista como um espaço (uma entidade), esta disponibiliza a configuração do seu *design* para análise; quando considerada zona fronteira, pode ser analisada nas características que a distinguem; quando associada a um processo, convoca discussão no que respeita às circunstâncias e sistemas nos quais se situa; quando concebida como componente de um sistema dinâmico, pode ser lida como indicador das condições históricas e intelectuais. Todas estas abordagens são relevantes, e cada detalhe constitui uma oportunidade de análise distinta.

Ao longo do artigo, o argumento foi adotando os pontos de vista que o jogo de palavras do título convoca, pese embora a sua forma inicial constitua o principal horizonte orientador no que respeita ao argumento. Não obstante, o reenquadramento enfatiza a relação na qual qualquer obra digital e/ou em rede tem lugar num “sítio” de produção/receção da obra que permanece “fora da vista”⁶, tornando-se, assim, inacessível à visão⁷. Ainda que completamente visível no ecrã ou no dispositivo, a interface da obra esconde tanto quanto disfarça. Contudo, a paronomásia do termo “fora de cena” é intencionalmente significativa, chamando não só a atenção para o que é invisível, como para o que não é apresentado, isto é, para aquilo que não é dado a conhecer deliberadamente. Dessa forma, o termo “fora de cena” refere-se não só ao que não está à vista, como ao que não foi conscientemente tornado visível, ou tornado evidente, como parte da encenação da obra.

Essa omissão é um aspeto da “ideologia medial” que forma parte do enquadramento intelectual do meu argumento. O termo “ideologia medial” foi cunhado por Matthew Kirschenbaum, que o utiliza para descrever o modo como o ecrã (num portátil, telemóvel, *tablet* ou outro dispositivo) produz uma experiência que esconde completamente o modo de funcionamento do sistema⁸. Tal aponta para aspetos dos objetos culturais que lhes permitem que se comportem “como se” fossem naturais, como se as convenções que pressupõem fossem simplesmente “o que são”, da mesma forma que fazemos o

5 Alex Galloway em *The Interface Effect* (Cambridge and Oxford, UK and Boston, US: Polity Press, 2012), Lori Emerson em *Reading Writing Interfaces* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2014) e Johanna Drucker em “Reading Interface” (*PMLA*, 128(1), 2013; <https://www.mla-journals.org/doi/pdf/10.1632/pmla.2013.128.1.213>) e em *Graphesis* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), capítulo “Interface and Interpretation” (pp.138-179).

6 N.T.: A expressão “fora da vista” contrasta aqui com “fora de cena”, num esforço de retomada da paronomásia proposta pela autora no texto original entre os termos “unseen” e “unscene”.

7 N.T.: No original, a autora usa a palavra visão em inglês, “sight”, que é homófona de “site”.

8 De acordo com Matthew Kirschenbaum, na discussão sobre o essencialismo do ecrã e a ideologia medial no primeiro capítulo de *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination* (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).

que fazemos no nosso dia-a-dia. Neste caso, o que está a ser feito é literário, sendo preciso notar que os respetivos mecanismos de produção enquanto categorias de atividade identificável em ambiente eletrónico e digital estão intimamente ligados ao modo como a interface trabalha. Para o utilizador, a imagem no ecrã é o computador. Os elementos da interface — ícones, *menus*, aplicações — apresentam-se enquanto representação aparentemente literal dos protocolos e processos computacionais. Esta visão aparente do computador é uma ficção, daí o uso do termo “ideologia” para indicar as formas através das quais o ecrã omite o que parece mostrar. O utilizador nunca experiencia o funcionamento dos sistemas computacionais e, de alguma forma, continua a olhar *para* o ecrã em lugar de o perscrutar. Podemos ampliar o conceito de ideologia medial para chamar a atenção para os modos como as obras de interface literária estão incorporadas nos sistemas mediais e protocolos culturais a um nível mais vasto e complexo do que apenas o ecrã e o dispositivo individual.

Estudar a produção literária através destes enquadramentos críticos permite considerar a própria conceção do “literário”, não do ponto de vista ontológico — por exemplo, do que é ou não literatura, como se um conjunto de critérios pudesse ser usado para distinguir certas expressões humanas de outras e separar obras literárias de obras não literárias —, mas da sua perspetiva dinâmica e performativa, nomeadamente ao questionar o modo como a interface atua na produção do que vem a ser considerado literatura no contexto contemporâneo, especificamente, da *web*. Esta abordagem tem a vantagem adicional de desviar as questões de juízo sobre o que pode ou não ser definido como literário, em lugar disso focando-se no facto de o *design* que os artistas literários produzem para as suas interfaces poder ser considerado o que define a identidade literária das suas obras. Colocado de modo mais simples, as seguintes questões se levantam: Como é que a interface contribui para a produção literária e para a produção da categoria do “literário”? A que atividade ideológica se dedica a interface neste processo, e como é que participa na ideologia mais ampla da autolegitimada categoria da literatura? Como é que a interface contribui para o funcionamento da literatura, para as suas autodefinições e para sua identificação no âmbito da *World Wide Web*?

Uma última dimensão crítica precisa de ser tornada explícita, desde logo: o modo como as teorias da enunciação desempenham uma função nesta abordagem crítica⁹. Ao invocar a enunciação tal como ela se apresenta na linguística estrutural, podemos falar sobre produção dos média na relação com a produção de posições do sujeito, como um sistema de sujeitos falante e falado (enunciador e enunciado). Cada instância da expressão humana — do ambiente construído à microlitografia em nanoescala — é criada como um ato comunicativo feito por alguém para alguém a fim de servir a algum interesse ou proposta (ainda que o interesse seja frequentemente omitido na proposta, de maneira a que a justificação recaia na utilidade e não na compreensão de a quem serve). Na linguagem e nas artes visuais, a estrutura de enunciação é já evidente no uso de pronomes e sistemas de pontos de vista. Mas todo o ato enunciativo pertence a alguém e é produzido na expectativa de ser rececionado por outro alguém, o sujeito implícito do discurso. Numa perspetiva crítica, ao perguntarmos quem está a falar, para quem e com que suposições, muito do funcionamento ideológico de um artefacto pode ser revelado. Até mesmo um *nanochip* está atrelado a estes sistemas pois, de alguma forma, ele “acena” a um utilizador dentro de um sistema através da função que desempenha. A conceção humanizada de um ambiente é construída como um sistema elaborado de trocas comunicativas, moldando comporta-

9 Para uma introdução prática, ver: Johanna Drucker (2017) “Information Visualization and/as Enunciation,” *Journal of Documentation*, Volume 73, Issue 5, pp. 903-916, <https://doi.org/10.1108/JD-01-2017-0004> (acedido em 23 de agosto, 2018).

mentos e posicionamentos através de estruturas que inscrevem relações de poder mediante modos de endereçamento. O *nanochip* pode não abordar de forma expressa — “Ei, tu!” — um utilizador humano, mas o seu lugar dentro de um sistema de partes operativas permite explicitamente que as relações constitutivas sejam consumadas. A ideia de que um sistema “fala” e, assim, participa na enunciação, é inusitada precisamente na medida em que esse estranhamento oculta o modo de funcionamento do dispositivo. Esta operacionalização aplica-se ao funcionamento, a vários níveis, das características das interfaces e sistemas literários para os quais aqui se chama a atenção.

Este artigo foca-se na interface *online* e digital, sobretudo em ambientes de rede. Contudo, impõe-se reconhecer a ligação com as formas e os cenários tradicionais da produção literária, uma vez que também estes podem ser descritos como “cenas” que apresentam, enquadram e definem aquela atividade. Assim, a apresentação dramática, a performance oral, as marcas diferenciadoras que demarcam a literatura no contexto da publicação impressa são ampliadas, e não esquecidas, na obra digital. Trazer o conceito de “cena” de uma obra literária como uma condição fundacional da sua disposição performativa, logo, operativa, preconiza a continuidade entre ambientes digital e analógico. A teatralidade do livro e da página, o desdobramento e o desvelamento das aberturas e mutações na estrutura do códice, por exemplo, raramente são considerados características de uma obra literária — a não ser que se trate de livros de artista ou de artefactos deliberadamente físicos e projetuais. O reconhecimento desses aspetos da produção literária, bem como da sua relação com a receção, intensifica-se em contexto de ecrã, em particular quando convenções emergem, ou são formalizadas, ou, ainda, são experienciadas e identificadas como componentes da plataforma de encenação da obra.

Como já foi mencionado, o período de inovação pioneira das décadas de 1970 e 80 constitui um ponto de partida particularmente útil para esta reflexão¹⁰. Naquela época, artistas e escritores experimentavam e exploravam modos de estruturar a relação entre produção e receção, bem como a conexão direta entre apresentação e utilizador, no espaço construído da interface. Tal ocorreu antes das convenções da *web* e da internet, com as respetivas características identificáveis de navegação, se terem imposto. Desde o início, no entanto — e o princípio, considera-se aqui, foi a colaboração empreendida por Christopher Strachey e Alan Turing na produção de *Love Letter Generator* no *Mark I*, na Universidade de Manchester, no início da década de 50 — é preciso reconhecer que os média não são específicos no que respeita ao género¹¹. De facto, plataformas e sistemas são bastante céticos quanto ao conteúdo (embora alguns sistemas sejam projetados para executar certos tipos de processamento com mais eficiência do que outros, e programas e plataformas específicos sejam adaptados a diferentes tarefas computacionais). O aparato enunciativo do *Mark I* é o mesmo em qualquer ato computacional, não sendo específico de um jogo literário. Tal como a rádio, a televisão e a imprensa podem ser usadas para comunicar conteúdos transversais aos diferentes domínios disciplinares, também o podem fazer os média computacionais. O conjunto de operações complexas exigidas para o funcionamento do *Mark I* — cartões perfurados, controlos, operadores — indicam um longo processo que se estende desde a projeção ao resultado. No geral (com as devidas exceções), as convenções que distinguem

10 Para uma introdução, ver: Christopher Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms 1959-95* (Birmingham, AL: University of Alabama Press, 2007).

11 Noah Wardrip-Fruin, “Digital Media Archaeologies: Interpreting Computational Processes” in *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, eds. Erkki Huhtamo and Jussi Parikka (Berkeley: University of California Press, 2011): pp. 302-322.

gêneros a partir do conteúdo operam no âmbito do substrato enunciativo, enquanto características de um *design* formal, e não na estrutura da situação vinculada à sua criação ou visualização.

A maior parte dos média, incluindo o impresso, tende a enfatizar a experiência do *imediatismo*¹². Ou seja, são desenhados para criar a impressão de que a experiência que apresentam *não* é mediada. O efeito não é *transparência* — não o efeito de *olhar através* da interface da página, do ecrã ou do televisor — mas o de situar “fora da vista”, isto é, da acuidade visual¹³, como se a experiência não fosse mediada. Isto é a ideologia medial a funcionar, através da função de fazer desaparecer a mediação ao torná-la tão natural que nem sequer é possível notá-la.

Pelo contrário, a história da vanguarda do século XX está repleta de chamadas de atenção sobre os meios, mecanismos e modos de produção. A célebre advertência de Viktor Shklovsky para “deixar visível o dispositivo” de produção, abarca, de forma prática, um dos fundamentos da poética moderna¹⁴. O “estranhamento” ou a rutura com hábitos de pensamento familiares foi crucial na estética vanguardista. Embora não fosse esse o objetivo do ensaio de Shklovsky, o seu conceito tornou-se determinante na revelação dos mecanismos ideológicos que subjazem à linguagem. Apenas se poderia expor a ideologia, como muitos acreditavam no início da vanguarda, chamando a atenção para os meios através dos quais se omitem tais mecanismos¹⁵. A interferência na sintaxe normativa pela invenção de novas linguagens formais que transgridem as normas representativas do realismo (elas próprias que, em muitos casos, partem de um outro conjunto prévio de crenças a respeito da relação entre estética e política, não esqueçamos), torna-se um dos aspetos praticamente inquestionáveis da ideologia de vanguarda. Os teóricos do fim do século XX alinhados com a Escola de Frankfurt, em particular, Theodor Adorno, foram ainda mais longe, tornando-se prescritivos nos seus apelos para manter a arte difícil, logo, resistente aos modelos consumistas da cultura dominante e respetiva produção estereotipada¹⁶. Tudo isto é território conhecido, não havendo necessidade de nos repetirmos, a não ser com o intuito de destacar a presença dessa crença no domínio da literatura experimental e no seu legado em obras eletrónicas. Sem essa convicção, estes escritores e artistas poder-se-iam facilmente absorver como mão-de-obra publicitária e produto comercial por todo um espetro de atividades industriais. Porém, a estética experimental e inovadora mantém o seu compromisso com a autoconsciência do projeto vanguardista, revelando funcionamentos e mecanismos. A questão que permanece é se essa disrupção se dirige de forma adequada à ideologia da mediação e, caso assim seja, como é que os termos de enunciação — a questão de quem fala e para quem — podem ser cruciais no reforço da categoria da literatura como um campo à parte — ou dentro — de outras produções culturais.

Como primeiro exemplo de interface enquanto cena complexa de produção encenada, *Love Letter Generator* não é um caso claro de obra literária. Uma fotografia de Alan Turing, tirada no início dos anos 50 (o gerador foi criado entre 1953-54), mostra-o com o seu colaborador, Christopher Strachey,

12 Matthew Fuller, *Behind the Blip: Essays on the Culture of Software* (New York, NY: Autonomedia, 2003).

13 N.T.: No original, a autora utiliza os termos “sight” “un-seen” em conjunto, num jogo de palavras que contrasta com o título original “site unscene”.

14 Viktor Shklovsky, “Art as Technique,” 1917, publicado em 1925, primeira tradução para o inglês em 1990; (Champaign, IL: Dalkey Archive Press, 1991).

15 Cristina Vatulescu, “The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky’s Device through Literary and Policing Practices,” *Poetics Today* 27:1 (Spring 2006) <https://as.nyu.edu/content/dam/nyu-as/faculty/documents/estrangement.pdf> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

16 Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1970).

sentados em frente à consola do *Mark I* num laboratório assético de superfícies polidas e mobílias funcionais¹⁷. Qualquer conceito de “interface” que, neste caso, pudesse casualmente ligar-se à consola, deve ser problematizado pelas imagens do *mainframe* como um todo, com os seus múltiplos painéis de controlo e conexões, um imponente *hardware* do tamanho de uma sala e o aspeto de pertencer a domínios de conhecimento técnico incrivelmente raros. A opacidade absoluta da interface altamente distribuída do *Mark I*, a sua fisicalidade monumental e complexidade eletrónica, propôs que a troca comunicativa entre um sistema “falante” e seu sujeito falado fosse mediada por protocolos que eram, ao mesmo tempo, extremamente evidentes (a programação era bastante elementar e qualquer instrução tinha de ser tornada explícita) e completamente obscuros (onde, como e em que combinação de cliques e endereços se encontravam os “dados” para serem acedidos e reutilizados)¹⁸. O computador era manipulado por controlos programados através de uma fita de cartão e não havia armazenamento da programação na máquina. Os graus de mediação tornavam o processo maçador e moroso.

O *Love Letter Generator* foi projetado como um jogo combinatório de linguagem generativa. Bastante analisado e estudado, o projeto criou cartas de amor disparatadas, assinadas como “M.U.C.” — acrónimo de *Manchester University Computer*. Estas dirigiam-se aos seus amados como “Gatinho(a)” ou “Querido amorzinho” e faziam declarações como “Tu és o meu ávido afeto”¹⁹. Assim, a entidade que se apropria do resultado, o suposto falante, é a “máquina”. As expressões de afeto, absurdas, banais, extraordinárias e cheias de complicações e circunstâncias trágicas, eram direcionadas a um(a) amado(a) do M.U.C. É difícil imaginar que qualquer indivíduo que lesse o resultado digitado, o tomasse a título pessoal. Porém, a estrutura eu/tu do texto constitui uma componente do seu funcionamento. O jogo é enquadrado de forma muito nítida num modo de endereçamento direto. Um computador não pode supostamente amar nem dirigir-se a uma pessoa amada e, ainda assim, fá-lo de forma ridiculamente desenvolta. Além disso, a “interface” dificilmente é captada, uma vez que é distribuída entre várias operações, ao invés de se situar num qualquer único ponto de interação.

Nem Turing nem Strachey fizeram quaisquer reivindicações quanto ao carácter literário deste exercício. Mas à medida que o acesso aos computadores se foi generalizando, a produção estética e a experimentação foram sendo integradas nas finalidades para as quais aqueles se haviam tornado acessíveis. O envolvimento do utilizador tornou-se cada vez mais direto, e à medida que nos aproximamos do presente e da emergência da “Interface Natural do Utilizador”²⁰, numa proporção inversa ao volume de mediação exigida, os sistemas têm vindo cada vez mais a apresentar-se como “não mediados” e “imediatos”. Numa conferência TED, em 2006, Jefferson Han fez uma demonstração da NUI e das suas sofisticadas propriedades *multi-touch* hápticas. Demorou-se distendendo e modelando uma massa viscosa com os seus dedos, como se os movimentos da sua mão fossem transferidos diretamente para o ecrã — como se não existisse ecrã, apenas um espaço de intervenção. A ideia de uma interface sem descontinuidades, que recorre a formatos de objetos analógicos e hábitos familiares de empenho físico, tem sido parte de experiências no âmbito do *design* de ambientes de leitura quase desde o dealbar do *design* digital, sendo a matéria-prima de filmes de ficção científica e dos devaneios dos

17 “Computer ‘love letters’ revealed at MOSI in Manchester,” BBC News; 11 de Fevereiro de 2011; <https://www.bbc.co.uk/news/uk-england-manchester-12430551> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

18 Para uma discussão introdutória sobre o funcionamento do original *Harvard Mark I*, ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Harvard_Mark_I (acedido em 23 de Agosto, 2018).

19 eelawrence, “Alan Turing’s Automated Love Letter Generator,” in News from Duke University Press, <https://dukeupress.wordpress.com/2014/12/01/4701/> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

20 N.T.: Designada, no original, pela sigla NUI.

seus diretores de arte. As atuais mesas simuladoras “vibratórias” prometem a reprodução da continuidade da experiência analógica em conexão com o poder de processamento da computação em rede.

Estamos bem longe dos primeiros computadores “cegos”, aqueles macrocomputadores sem GUIs²¹ nem unidades menores controladas por cartões perfurados sem ecrã. Quando os terminais de comando começaram a ser usados pelos *designers* do *Zork/Dungeon*, um jogo interativo literário, viciaram um grupo de jovens sedentos de mudança²². A ideologia do ecrã estava completamente instalada nesses ambientes que, na maior parte das vezes, só mostravam o brilho do texto verde, âmbar, ou o branco-azulado em contraste com o fundo sombriamente escuro do tubo de raios catódicos. O ambiente do ecrã de *Zork* pratica o endereçamento direto. Ele fala para o “tu” do utilizador, sem qualquer menção ao enquadramento enunciativo, e o seu ecrã só pode disponibilizar o acesso ao sistema operativo e à estrutura de ficheiros através das linhas de comando, não através de ícones ou gestores de ficheiros ou outros recursos. Em contraste com *Love Letter Generator*, *Zork*, escrito inicialmente em 1977-79, trabalha em tempo real. Isso permite aos “tus” falados no texto, imaginarem-se a si próprios num diálogo ativo com um “outro”, criando-se o texto. A interface é mínima, identificável sobretudo através de uma simples faixa que diz ao utilizador “podes prosseguir o jogo se concordares com estas instruções”. Os efeitos disciplinares do discurso, ou o que pode ou não pode ser dito no âmbito das escolhas disponibilizadas ao utilizador, não podiam ser mais explícitas.

A produção de texto direta implica um conjunto de características enunciativas, ao passo que a “interação” de um utilizador com o conjunto de opções disponibilizadas no/pelo ecrã, ou seja, a produção de uma obra orientada por *menu*, pressupõe outras. *Bad Information Database*, de Judy Malloy, foi concebida no contexto do *WELL*, uma das primeiras comunidades em linha que fez uso da conexão com a internet em meados de 1980²³. Este trabalho oferece ao utilizador um conjunto de opções num *menu* de forma declarativa — aqui estou eu, escolheste-me — como se as opções não implicassem obrigações, compromissos ou consequências. Embora o *menu* se dirija ao utilizador de forma óbvia, a relação eu/tu nunca é visível, sendo meramente assumida. Este pressuposto estende-se a grande parte do *design* da interface padrão concebida para as duas principais metáforas-chave — a secretária e a janela. Antes, simuladores da cabina de comando haviam estruturado a posição do utilizador numa linha de visão própria e na suposição de um lugar a ser ocupado por ele, mapeando-se assim explicitamente a relação subjetiva com o painel de controlo. As primeiras janelas e secretárias limitaram-se a confrontar o utilizador tanto com a subdivisão do espaço disponível no ecrã (janelas, uma para cada função, tornando-as distintas e evidentes) como com os ícones (objetos destinados a suscitar associações por analogia com tarefas do mundo). As convenções das GUIs foram sendo aperfeiçoadas ao longo do tempo, embora o trivial ecrã plano com o qual nos deparamos continue a orientar o utilizador através de um conjunto de opções cuidadosamente apresentadas para o seu engajamento. Tão claro quanto qualquer livro de conduta ou conjunto de regras de jogo, as barras de ferramentas, os recursos de navegação e outras componentes da interface do utilizador codificaram tanto opções baseadas em tarefas, quanto uma visão da estrutura de informação ou funções dentro do sistema. Original e bastante reproduzido, o diagrama de Jesse James Garrett a respeito destas duas agendas concor-

21 N.T.: Acrónimo de *Graphical User Interface*: interface gráfica do utilizador.

22 Ver o clássico retrocompatibilizado: <https://classicreload.com/zork-1.html> e Elizabeth Woyke, “The Enduring Legacy of Zork,” MIT Technology Review, August 2017 (Acedido em 23 de Agosto, 2018). <https://www.technologyreview.com/s/608670/the-enduring-legacy-of-zork/>.

23 Judy Malloy, *Bad Information*, <https://people.well.com/user/jmalloy/badinfo/bad.html> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

rentes para a interface mantém-se estruturalmente consistente, mesmo quando uma maior interação é regida e exigida pelos ícones com propriedades de objeto e quando as funcionalidades e sistemas de conhecimento nos quais se apoiam se complexificaram de forma exponencial²⁴. Num ambiente em rede, a “informação” para a qual o ecrã provê acesso não pode nunca, por definição, ser exposta pela sua organização estrutural, já que esse ambiente de unificação é inexistente.

Uma vez mais, trata-se de um terreno familiar, ainda que o conceito de enunciação possa ser novo na análise da relação estruturante entre os sujeitos falante e falado. Em todo o caso, onde entra a literatura? A interface literária é aquela que oferece, como a *The Library of Congress* ou qualquer outro catálogo em linha fazem, um portal para os documentos do arquivo cultural ou, como é o caso do arquivo *Die Fackel* de Karl Kraus, um portal para materiais literários explícitos²⁵? Estes projetos divulgam as suas interfaces e otimizam as respetivas funcionalidades apresentadas de modo personalizado, antecipando as necessidades dos seus utilizadores e estruturando a sua experiência interativa de acordo com aquelas. Isto é dança de salão, não um movimento espontâneo, pese embora, em ambos os casos, o sujeito falante, na interface, corresponda a uma equipa inteira de investigadores que coordena esforços para que todo e qualquer “tu”, com o menor esforço possível, encontre o seu caminho de experiência estruturada. Livrar-se de obstáculos é regra obrigatória, ainda que alguma frustração na experiência do utilizador faça deliberadamente parte. Jerome McGann não quis que os utilizadores do *Rossetti Archive* saltassem simplesmente para a galeria das imagens de artista, mas sim que lidassem com a estrutura da interface associada ao seu argumento, nomeadamente sobre a interconexão entre poesia e arte visual. O didatismo do sujeito falante (por exemplo, o avatar de McGann na sua função de diretor/editor do projeto), instruindo o pensamento do utilizador para um modo particular de descoberta, pode ou não resultar na demonstração clara do argumento, embora torne visível o sujeito falante. Em alternativa, a maior parte dos projetos de arquivos e repositórios disponibiliza, em primeiro plano, os conteúdos, como se os mesmos pudessem ser acedidos de imediato. Por mais sofisticados e bem desenhados que sejam, a proposta é tornar o acesso o mais simples possível. O arquivo *Die Fackel*, cuja interface foi projetada de modo notável por Anne Burdick, dispõe uma abordagem muito refinada na tarefa de disponibilização dos materiais, guiando o utilizador na sua experiência de interação através de uma articulação estrita com a estrutura. Os trinta e sete anos da revista editada por Karl Kraus (cujo material foi, em grande parte, disponibilizado por ele) são apresentados com a página inicial de uma lombada gasta e os papéis da capa debotados pelo tempo de edição. Mesmo sem interatividade, a imagem serve como mnemónica surpreendente no mergulho do arquivo. Os dados minuciosamente estruturados, fruto de décadas de trabalho de linguistas que analisaram a linguagem da revista num esquema detalhado de marcação, podem ser pesquisados e filtrados, ao mesmo tempo que a correspondência entre o texto transcrito e as páginas do fac-símile é exibida no visor. A estrutura orientada para navegação e uso é matizada pela cor, e o esquema da interface é engenhosamente projetado por forma a apresentar-se discretamente, como na estrutura que recua quando o conteúdo é exibido. As funções mediadoras da interface são efetivamente apagadas. Trata-se de uma ilustração clássica dos princípios do diagrama de Jesse James Garrett, renovados para o *design* de interface, e da ênfase no equilíbrio entre a necessidade de expor os conteúdos de um *site* e orientar o utilizador no seu envolvimento por intermédio de um conjunto de tarefas bem identificadas.

24 Jesse James Garrett, “Elements of the User Experience”, <http://www.jjg.net/elements/> e <http://www.jjg.net/elements/pdf/elements.pdf> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

25 *Die Fackel*, design de interface por Anne Burdick, <http://corpus1.aac.ac.at/fackel/> (acedido em 23 de Agosto, 2018) e interface do *Rossetti Archive* <http://www.rossettiarchive.org/> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

Contudo, a discussão geral sobre a interface deixa de fora uma questão que é central neste contexto: a interface *literária* existe? Se existe, o que a distingue doutro *site* ou projeto? As características do formato e os elementos do *design* não são suficientes para distinguir o livro virtual enquanto objeto comercial anunciado no site *Alibaba*, da obra, por exemplo, de Amaranth Borsuk e Brad Bouse, *Between Page and Screen* (2012)²⁶. Em ambos os casos, é a provocação que cria uma projeção. No caso do produto comercial, o espetador está posicionado para receber o conteúdo, enquanto que no caso do projeto de Borsuk, o espetador deve posicionar-se a si próprio de maneira particularmente atenta na sua relação com a página e o ecrã de forma a produzir o texto. Na interface de Borsuk, a condição de visualização surge em primeiro plano de forma dramática, sendo que os requisitos de leitura incluem múltiplos níveis de envolvimento com o projeto e respetivas mediações, também consideradas conteúdo do texto. A obra é estruturalmente diferente daquela do produto orientado para o ecrã, apresentado como um dispositivo de carácter inovador no *Alibaba*. Borsuk e Bouse estruturaram a posição de sujeito do seu leitor de forma cuidada, integrando-o linguística e fisicamente num lugar de leitura por intermédio da troca epistolar entre as personagens, Página e Ecrã, produzindo, através do leitor e do código-fonte, o efeito dimensional que paira no espaço ilusório entre o livro impresso aberto e o ecrã do portátil.

Esta obra levanta, no entanto, a questão de como códigos estéticos integram a distinção entre obras literárias e objetos comerciais. Retorno a outra obra relativamente inicial, *Hegirascope* (1997), de Stuart Moulthrop²⁷. A sua interface é minimalista, apesar de as cores de fundo brilhantes e saturadas da superfície sob o texto o diferenciarem claramente de um artefacto impresso. A exuberância do contraste da tipografia e do fundo partilham a mesma estridência de uma página identificada como uma das piores da internet no que toca ao *design* — o *site* turístico de Mércia, localizada na parte sul da Grã-Bretanha. O estilo do *Hegirascope* põe em evidência a abordagem minimalista, recorrendo a palavras de verso curto em movimento pelo ecrã, as mesmas anunciando-se através das declarações e ações. Para além da palavra “começar” na página inicial, a plataforma convida o leitor, não o endereçando em quase nada. A convenção do azul-destaque para ligações desafia-o a clicar e seguir um caminho no qual os contornos e estruturas mais gerais da obra não estão patentes. Salta-se mais do que se navega, sem qualquer orientação sobre onde, num todo, se poderia estar. A página de Mércia é chamativa, exuberante, inescrupulosamente ofuscante e repleta de agendas gráficas concorrentes, além de uma ampla variedade de modos de endereçamento. A entidade turística que gere o *site* dirige-se aos seus utilizadores diretamente, sugerindo que é o “tu” que adiciona a “sua” informação ao *site*. A presença do imaginário da cultura *pop*, de mulheres esqueléticas semidespidas em motivos embandeirados, de mapas e propagandas dos prazeres de Mércia e Wessex é o extremo oposto do *site* de Moulthrop. Mesmo assim, ambos atendem à demanda de expectativas quanto à identidade da marca. O *site* literário não tem propaganda, é manifestamente minimalista, apresenta somente a linguagem do seu texto e fornece o mínimo de instruções aos seus utilizadores. Esses códigos de identidade gráfica são cruciais, ostentando a obra literária a sua baixa capitalização e os seus princípios de produção modesta como parte das suas características diferenciadoras.

Estética minimalista, reduzida e elegantemente controlada são indícios de produtos de alta qualidade, projetados para clientes exigentes de gosto requintado. Em contraste com o *site* turístico de Mércia,

26 Livro virtual interativo do *Alibaba*, https://www.alibaba.com/product-detail/Interactive-Virtual-Book_107597835.html (acedido em 23 de Agosto, 2018) e Amaranth Borsuk e Brad Bouse, *Between Page and Screen*, <https://www.betweenpageandscreen.com/> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

27 *Hegirascope*, de Stuart Moulthrop, <https://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/moulthrop/HGS2/Hegirascope.html>.

por exemplo, consideremos um *site* que promove mercadorias raras — relógios Tinker ou qualquer outra marca de luxo. Estas páginas têm muito em comum com o trabalho de, por exemplo, Kenny Goldsmith, cuja obra *Soliloquy*, de 2002, envolveu ainda menos aparato visual que a de Moulthrop²⁸. No mundo da alta arte, a quantidade mínima de *design*, a mais minimalista das estéticas, equipara-se ao nível mais alto de sofisticação. O minimalismo de Goldsmith, tal como o de Rupi Kaur, a poeta mais popular do *Instagram* (e do impresso) no Canadá nos últimos anos, apresenta a sua estética elegante em fundo branco, tipografia de linhas finas em preto e, no caso de Kaur, imagens habilmente desenhadas²⁹. A obra de Kaur é pessoal, afirmativa, temática e destinada a mulheres, veiculando mensagens de empoderamento. Goldsmith é igualmente pessoal, íntimo e autocentrado. Os dois claramente situam-se no domínio da alta arte, embora com audiências radicalmente distintas, além de que o trabalho conceptual de Goldsmith se afasta em tom e motivação do de Kaur. Ainda assim, os dois autoidentificam-se enquanto obras estéticas, quer pelo *design* da interface, quer pela apresentação do seu conteúdo. O dispositivo de navegação de Kaur está em conformidade com a plataforma *Instagram*, ao passo que a de Goldsmith foi projetada tendo em conta a estrutura da obra, isto é, como simples impulso que se limita a seguir a revelação incessante de uma implacável transcrição literal de tudo que disse ao longo de uma semana em 1997. O controlo e a habilidade editorial de Kaur resulta num trabalho mais convencional, mas a apresentação de cada unidade da sua escrita como um ecrã único contém as suas próprias limitações. Sabemos como funcionam os protocolos nos *instagrams* de Kaur. Tornaram-se hoje convencionais. Mas a interface personalizada de Goldsmith mantém certas qualidades notáveis do *momentum* do seu *design* — e da sua exclusividade rara.

A coleção de obras de literatura eletrónica disponibiliza um inventário considerável de técnicas de acesso e uso. Uma consulta, tanto no arquivo da ELO (*Electronic Literature Organization*) como da ELMCIP (*Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice*), oferece uma panorâmica representativa de obras inovadoras e das suas abordagens³⁰. Mais do que organizá-las através de uma cronologia, que, em todo o caso, não constitui o percurso de desenvolvimento daqueles arquivos, é possível aceder às listagens através das quais o acesso ao conteúdo é organizado. Uma das linhas de acesso, por exemplo, consiste na navegação a partir da escolha de uma ligação no *menu* da página inicial, aquando do surgimento de uma grelha de *thumbnails*, lista de títulos e de um conjunto de ícones, os quais anunciam ao utilizador: “aqui estão as tuas opções”. O utilizador é apresentado a um segmento da obra, depois retornando à página inicial, ou, em alternativa, é-lhe oferecida a possibilidade de continuar a explorar a lista. O utilizador está completamente à mercê da interface, que nada revela acerca do seu funcionamento a não ser os seus aspetos mais superficiais. Outra abordagem comum é apresentar ao utilizador um texto que é animado através, quer da passagem do cursor, quer de um clique, ou simplesmente por intermédio de uma programação temporizada que baralha o texto no ecrã e o reescreve. Mais interessante é a obra de Shelley Jackson, *Patchwork Girl*, inicialmente publicada em 1995, que combina metáforas de um corpo pastiche com textos. Constituindo um compromisso sério de autoconsciência crítica, a obra reflete e ativa a combinação de referências proposta. Um texto é sempre parte de um *corpus* literário preexistente e a junção de retalhos que caracteriza

28 Kenneth Goldsmith, *Soliloquy* em linha http://collection.eliterature.org/1/works/goldsmith__soliloquy/index.html (acedido em 23 de Agosto, 2018).

29 Rupi Kaur, <https://rupikaur.com/> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

30 O site da *Electronic Literature Organization* <https://eliterature.org/> e o site da ELMCIP <https://elmcip.net/> contêm, ambos, instâncias substanciais dos primeiros *designs* de interface (muitas remediadas para que possam ser efetivamente visualizadas nos navegadores atuais), ambas *op. cit.* (acedido em 23 de Agosto, 2018).

essa obra força esse reconhecimento, ao mesmo tempo insistindo na temática da estética feminista no que refere à autoria e à identidade.

As convenções de visualização de filmes também tomam parte nas interfaces literárias. O recente lançamento de *Pry*, uma obra de Samantha Gorman e Danny Cannizzaro, é elaborado e experienciado como se de um filme em trechos se tratasse³¹. O espectador observa as cenas desvelando-se no ecrã, apenas intervindo na escolha de um caminho ou na tomada de decisão. A relação voyerística que se estabelece com a cena em ação reproduz as estratégias cénicas de uma narrativa fílmica. Nós assumimos o papel do sujeito espectador. O filme é narrado para e através de um ponto de vista com o qual nos é proposto identificar por meio dos direcionamentos implícitos presentes no aparato de navegação. Mais explicitamente, *The Flat*, de Andy Campbell, 2012, insinua, nos seus espectadores, um modo de voyeurismo assustador e predatório³². O ecrã direciona o espectador através de uma combinação de cenas fugazes, textos sugestivos e questões sobre navegação, como se o espectador/utilizador fosse capaz de intervir por meio da resposta. Como todas as opções estão programadas no âmbito do próprio trabalho, a “inter-passividade”, para usar a expressão feliz de Simon Penny, oferece apenas uma ilusão de ação ao utilizador, e não a possibilidade genuína de intervir de algum modo substancial³³.

Mas mais, muito mais, poderia ser dito a respeito dos modos como as interfaces literárias oferecem experiências ao utilizador na mesma linha das convenções de interfaces emergentes e estabelecidas, e que assim proporcionam um conjunto de meios através dos quais os princípios estruturantes que subjazem nas opções enunciam o sujeito da interface. Além disso, a capacidade que é dada ao utilizador de “falar” e ocupar um lugar efetivamente de sujeito é igualmente limitada, mesmo que através de *menus* de opções e/ou recursos de navegação. Nada, em qualquer uma destas opções, sugere que a obra literária pressupõe um conjunto exclusivo de convenções através da qual funciona, ou que a sua identidade enquanto literatura (ou seja, como uma categoria de obras textuais que se distingue da publicidade, noticiários, informação e outros) reside no *design* do seu interface. As propriedades estéticas que distinguem arte de comércio tendem a ser igualmente difíceis de definir, pelo que a categoria da interface literária passa a ser aquilo que, por defeito, se torna parte dos mecanismos de uma experiência textual literária em formato digital, rede ou eletrónico.

Cabe aqui, entretanto, uma nota final que também invoca um terceiro trocadilho para a primeira palavra do meu título, que expressa aproximações fonéticas com a conjugação “cito”³⁴ e a malha de conexões citacionais, referenciais, na qual toda e qualquer obra cultural se situa. A obra de Michael Joyce, *afternoon*, publicada inicialmente em 1987, é um trabalho complementemente canónico no domínio da literatura hipertextual³⁵. O seu aparecimento como uma das primeiras publicações da *Eastgate Systems*, e o uso de sua plataforma, *Storyspace*, persistem como marcos referenciais³⁶. A receção crítica do

31 Samantha Gorman, *Pry*, <http://samanthagorman.net/Pry> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

32 Andy Campbell, *The Flat* (2006), <https://digitalfiction.dreamingmethods.com/theflat/> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

33 Simon Penny, Capítulo 3, “Consumer Culture and the Technological Imperative,” *Critical Issues in Electronic Media*, (Albany, NY: State University of New York Press, 1995) pp.47-73.

34 N.T.: No trecho em questão, a autora faz originalmente referência ao verbo em inglês “cite”, cuja pronúncia é homófona da palavra *site*, presente no título original. Em português, a força deste jogo de palavras é reduzida, pese embora alguma aproximação fonética entre as palavras “cito” e “sítio”.

35 Michael Joyce, *afternoon*, <https://www.eastgate.com/people/Joyce.html> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

36 *Storyspace* foi projetado pelo *Eastgate* como uma plataforma de hipertexto. <https://www.eastgate.com/catalog/Tools.html> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

trabalho resultou numa onda de reivindicações hiperbolicamente retóricas por causa da singularidade do hipertexto, pela completa rutura com os formatos impressos e pela fluidez inovadora, combinatória e organização estruturalmente diferenciada. Naquele tempo, a obra parecia apontar para uma quebra radical com todas as modalidades literárias prévias, simplesmente pelo seu *design*. Uma revisitação da modéstia da interface, justifica-se. A barra de *menu* no topo do ecrã apenas indica a identidade/título da obra, ao passo que a barra de navegação oferece as opções de sim/não, uma seta de avanço ou retrocesso e pouco mais. A ansiedade provocada no leitor — “já vi tudo?”, “onde devo ir?”, “como fazer o que sei que é para fazer?” — é desproporcionalmente grande na relação com os riscos, mas o sentimento de inquietação produz uma posição curiosa do sujeito como utilizador desafortunado de um sistema abscondido. À distância de tantas décadas, tudo isto parece demasiado simples ou até mesmo trivial. Curiosamente, dez anos após a sua publicação inicial, os esforços para tornar a obra acessível resultaram na exibição de um ecrã cheio de instruções técnicas. Para ver, o utilizador tinha que carregar vários arquivos, estar ciente dos requisitos do sistema, condições dos sistemas de processamento e operação, placas gráficas, bem como outros recursos do seu computador. O utilizador, outrora simples sujeito da obra, tornou-se o sujeito do sistema e das suas especificidades funcionais. Aqui o sítio começa a citar no sentido mais forte, a obra revela a sua situacionalidade dentro de uma conjuntura muito maior de sistemas tecnológicos industriais e culturais. O utilizador é capturado por essa malha de práticas citacionais e referenciais, necessariamente à mercê das suas especificações.

Esse aspeto da interface literária constitui uma chamada de atenção poderosa para a situacionalidade da obra literária no cômputo de sistemas culturais de todos os tipos. Muitas das obras na ELO ou na ELMCIP recompensam o leitor ávido com uma mensagem de erro. Um *plug-in* é exigido, uma atualização, um descarregamento, uma emulação específica ou ambiente precisa de ser criado. O resultado de tudo isto é a obra que não carrega, revelando, ao invés, o seu confinamento histórico no rápido ciclo de atualização e obsolescência. Isto mesmo posiciona a obra literária em zonas industriais da infraestrutura digital. A obra *hacker* de Rui Torres, *PoemAds* (2011), que se baseia em técnicas de *mash-up*, partindo de textos de *sites* publicitários e retrabalhando-os em declarações poéticas, é um exemplo marcante dessa obsolescência³⁷. Devidamente situada no âmbito dos termos da sua própria produção, a obra parou de funcionar, apenas apresentando, hoje, na sua grelha de visualização, as várias mensagens de atualização dos produtos técnicos comerciais. Os *PoemAds* estão agora reduzidos ao pedido de *plug-ins* e produtos exigidos para que os mesmos possam ser executados. A demonstração da situacionalidade da obra literária no seu contexto mais amplo de produção cultural não podia ser melhor. A história do protesto vanguardista, do desejo de promover a alteridade poética como uma instância de diferenciação, de diferença radical relativamente ao capitalismo, entretenimento, indústrias culturais ou outros âmbitos da atividade cultural, é aqui exposta como um mito da mais elevada ordem. O mundo da poética e da literatura existe dentro daquele do comércio, da indústria e dos seus limites. O literário interage com a tecnocultura dos sistemas mediais. As reivindicações para uma identidade distinta e discreta de e para “o literário” existem exatamente e apenas enquanto as suas obras obedecem a circunstâncias mais amplas dessa cultura. Por todas as longas e centenárias tentativas para se definir como outra que não a corrente dominante de atividade cultural, o lugar da arte e das belas-artes é claro e diretamente alocado naqueles, exatamente os mesmos, domínios dos sistemas que frequentemente fingem protestar com distância crítica. O último dispositivo deixado a nu nos trabalhos de interface literária é o da sua cumplicidade com os sistemas mais vastos da produção cultural.

37 Rui Torres, *Poem Ads*, <https://anthology.elmcip.net/works/sob-o-signo-da-devoracao.html> (acedido em 23 de Agosto, 2018).

CONCLUSÃO

Em suma, conclui-se que a obra literária se relaciona com a ideologia medial por vias complexas, tanto praticando deliberadamente os mesmos mecanismos de omissão de outros modos de produção cultural, como, dissimulada e intencionalmente, explorando modos de desconstrução no âmbito do *design* e das obras individuais. Este movimento tardio permite à obra literária fazer reivindicações específicas sobre a sua existência enquanto categoria à parte no contexto digital, ainda que grande parte dessa atividade seja temática e derive de características formais no âmbito de plataformas funcionais que dependem, a um nível básico, da plena funcionalidade de sistemas culturais mais amplos. A principal distinção entre o literário e o não literário é frequentemente o caráter não comercial da sua produção estética, uma postura de desprezo face ao sucesso comercial ou aos seus termos como parte da concepção da obra. Trata-se, no entanto, de uma abordagem ingênua, uma vez que não tem em conta a ideologia própria da produção literária — a ambição de reconhecimento, fama, afirmação a longo prazo do valor cultural simbólico e tudo o que a isso possa estar associado. Talentoso como Burroughs e Joyce, famoso como Springsteen — é esta a sua (inconfessada) formulação aspiracional.

Podemos pôr de parte o cinismo desta atitude e atentar nas características formais do sistema disruptivo, na enunciação da posição de sujeito que tenta reconhecer e desconstruir as cumplicidades e as complexidades do funcionamento ideológico através de uma combinação de estratégias formais, preocupações temáticas e técnicas processuais. A questão que se coloca é qual o objetivo que tal obra deve ter e, nesse sentido, como é que integra e exprime as dimensões performativas da interface. O objetivo propulsor da obra literária é *fazer* algo, encarnar uma posição cultural de forma totalmente autoconsciente, assumindo um ponto de vista sobre algo — experiência, visão, afirmação, epifania, tragédia, violência, a atualidade. No entanto, a “política” da interface obriga-nos a reconhecer o funcionamento ideológico do sistema de mediação no qual qualquer obra opera e existe. A interface é o sítio dessa atividade mediadora, do que é exposto na cena da produção literária. Se a interface é, ao mesmo tempo, um processo de mediação e um conjunto de protocolos, características e formatos que estruturam estes processos, então a tarefa crítica não reside em “descodificar” a interface como se alguma essência ou significado essencial pudesse acoplar-se às suas componentes através da enumeração dos valores pelos quais ela é estabelecida, mas, pelo contrário, em criar um envolvimento ativo com a leitura da “codificação” da sua produção. É nessa produção que o funcionamento da ideologia medial ocorre. E o literário? Como uma categoria de obra, esta não é mais nem menos imune ou isenta à fiabilidade das condições de produção. Obras literárias em formato eletrónico existem numa condição de total codependência dos sistemas de funcionamento. Estas dependem do controle integral dos constituintes dos sistemas inseridos no ambiente digital em rede para armazenamento, processamento, visualização, transmissão e de todas as restantes funções. Os protocolos das obras literárias, no seu sentido técnico mais fundamental, são indiscerníveis enquanto média do comércio, da comunicação, do entretenimento e de outros aspetos da rede na vida contemporânea. Os média são, como afirmado no início, céticos quanto ao conteúdo e ao género. O campo literário pode estar alerta para esse ceticismo e, dessa forma, para a precariedade e viabilidade da distinção na qual a literatura vincula a sua identidade como uma categoria à parte. A sua própria ideologia tende a dissimular aquela condição fundamental de dependência ao focar-se nos dispositivos cénicos e encenação da sua obra. Na cultura digital, as plataformas de apoio dos *sites* institucionais são remodelados, tornando-se mais difíceis de categorizar do que no mundo dos tijolos, da argamassa e dos bens imobiliários — o que resta, porém, ou as substitui, são as marcas (ELMCIP, ELO, repositórios em linha de alto *pedigree* ou, no mesmo espírito, sem esses identificadores). As reivindicações constantes de uma obra como obra literária estão ainda, de alguma forma, ligadas ao legado da vanguarda, à dificuldade na relação com

o consumo, à disrupção, à atenção autoconsciente à criação e modos de funcionamento da poesia como uma política e uma estética de resistência. Mas outras formas literárias populares, dominantes, baseada em audiências, também existem e usam redes e protocolos similares, apesar das diferenças de atitude, estilo e conteúdo.

Estamos, talvez, não muito longe dos debates e enquadramentos que têm feito parte destas conversas há mais de um século, ancoradas ainda no diálogo sobre a estética e a política de âmbito vanguardista. Embora também esta seja uma ideologia de dimensões míticas que pode não subsistir diante de dependências mais vastas e pontos cegos sobre o lugar da literatura contemporânea nos sistemas culturais de produção e recepção. Não apenas a leitura de coisas e conteúdos, mas a negociação ativa com as suas produção e reivindicações persiste como tarefa da interface de leitura no entendimento das ilusões que a mesma cria através dos seus próprios termos enunciativos — assim como as suas promessas e potencial de revelação substantiva. Se é da obra literária que se fala quando o objetivo é a produção de uma posição subjetiva de libertação radical revolucionária, então tudo não passa de um delírio. Mas, se olharmos para diante, perde-se de vista o mito, tornando-se, este, uma visão (completamente fora da vista)³⁸, o que acarreta igualmente os seus problemas. O perigo está em confundir termos como o de distinção (literatura como um conjunto diferenciado de atividade) com os de autonomia (considerando-se a literatura experimental como alteridade radical). As obras estéticas são parte dos mesmos sistemas de mediação, ideologia e enunciação de outras indústrias, facto pelo qual respondem às mesmas condições contingentes de codependência. A ideologia medial é desenhada para nos fazer esquecer disso mesmo, mantendo tudo isto longe da vista.

NOTA DOS EDITORES

Neste texto, as referências bibliográficas foram mantidas enquanto notas de rodapé, como no original, dado que a autora adota uma introdução comentada das notas bibliográficas mencionadas. Assim, optou-se por manter, na íntegra, esta metodologia de referênciação neste caso em concreto.

38 N.T.: No trecho original: "sight/sight fully unseen". A autora retoma, portanto, a proximidade fonética entre as palavras "sight" e "site" (traduzidas como "visão" e "sítio") e entre as palavras "unscene" e "unseen" (respetivamente traduzidas como as expressões "fora de cena" e "fora da vista"). É um trecho que alude diretamente ao título do artigo ("site unscene"), sendo este reformulado sobretudo no aspeto visual das palavras, o que sugere uma reflexividade entre a problemática que a autora expõe ao longo do texto e o reposicionamento que o título adquire aqui.

QUEM SER

ALFREDO COSTA MONTEIRO

se fosse
se quem
fosse quem fui
se quem fui
fosse

seria
não seria
não
seria quem
quem sou

quem
seria
quem fui
fui
seria quem

sem ser
quem
ser quem sou
sem
ser quem

não ser
não
quem sou
ser quem sou
não sou

seria
quem fui
seria ser
ser quem fui
quem não fui

sem ser
sem ser
ser
quem seria
quem

se
se quem sou
fosse
se fosse sou
se sou

se quem não sou
não sou
se fosse
se quem sou
fosse

não seria
quem não
seria
quem seria
quem não seria

seria quem fui
não
não fui
quem
que seria

sem ser
quem fui
sem ser fui
ser
quem

se fosse
se
se fosse quem fui
se quem fui
não fui

não seria
não
seria
não fui
seria quem fui

seria quem
quem
quem não sou
sou
não

ser
quem sou
ser quem não
não sou
sou

sem ser
ser quem fui
fui
quem
ser

nem fui
quem
não fui
quem fui
não

não
seria
não ser
seria ser
ser

TRADUÇÃO E DISTORÇÃO NA POESIA ALGORÍTMICA DE EUGENIO TISELLI

ANA MARQUES

A crescente integração da escrita em sistemas digitais orientados em função da automação coloca a linguagem numa situação de hibridação. A linguagem torna-se código, passa a ser lida por máquinas, traduzida, transduzida e transcodificada através de diferentes sistemas de sinais para que possa ser computacionalmente processada. A digitalização da escrita implica, assim, uma situação medial caracterizada por constrangimentos técnicos que escapam ao controlo do escritor, e a relação entre o escritor e a escrita torna-se também uma relação humano-máquina. Que tensões podemos encontrar entre os constrangimentos técnicos que caracterizam a mediação da escrita digital e a autoria? Que estratégias criativas são exploradas na poesia em meio digital para tornar o espaço cibernético num espaço de escrita literária?

Um autor cujo trabalho poético nos permite reflectir acerca das dimensões políticas e técnicas da escrita em meio digital é Eugenio Tisselli, cujas primeiras práticas criativas em torno da experimentação com sistemas computacionais datam do final da década de 90. O seu trabalho cruza a programação com a escrita poética e a investigação, e o seu nome é uma referência no contexto das poéticas algorítmicas. Um exemplo da sua prática poética é o livro *El drama de lavaplatos*¹ (2010), que o poeta define como um “livro de poemas escritos em interacção com PAC (Poesia Assistida por Computador)”, um *software* desenvolvido pelo autor. Estes poemas não são escritos por Tisselli nem pelo seu gerador², antes são o resultado de um processo partilhado em que o *input* autoral é manipulado por algoritmos para gerar uma experiência que questiona as possibilidades de inscrição poética no espaço da rede, entendida como infra-estrutura feita de linguagem humana e de linguagens computacionais em constante diálogo, em constante tradução. No sítio *web* do autor podemos ler: “PAC: Más poemas, menos esfuerzo”. Tisselli ironiza o mundo pronto a consumir, e a sua abordagem à automação questiona precisamente os limites da automação: pela experimentação, Tisselli interroga as possibilidades de uma poética informática explorando um sistema generativo no qual a tradução é o motor do processo criativo. Este sistema generativo, distribuído em rede, é composto por diversos agentes em interacção: a aplicação PAC e diferentes ferramentas de tradução automática dispersas pelo espaço da *web*.

Como introdução à série de poemas compilados em *El drama de lavaplatos*, Eugenio Tisselli descreve o seu processo criativo da seguinte forma:

SOBRE LA MANERA EN QUE SE CREARON ESTOS POEMAS

1. el poeta introdujo un verso inicial (o «verso semilla») en la aplicación «poesía asistida por computadora», accesible en <http://www.motorhueso.net/pac>
2. la computadora tradujo el verso semilla al inglés, utilizando una aplicación de traducción automatizada que se encuentra en algún lugar de internet.
3. la computadora intentó sustituir cada una de las palabras en inglés por alguno de sus correspondientes sinónimos, tomados de un diccionario ubicado en algún otro lugar de internet.
4. la computadora tradujo de vuelta al castellano el resultado de estas sustituciones, utilizando la misma aplicación de traducción del paso número 2. el resultado fue presentado en pantalla al poeta.

1 Obra apresentada no sítio *web* do autor, em <http://motorhueso.net/lavaplatos/> e disponível em: <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf>.

2 O gerador PAC está disponível no seu sítio *web* do autor, em: <http://www.motorhueso.net/pac/index.php>.

5. el poeta hizo, en algunos casos, ajustes manuales al verso manipulado para corregir incoherencias gramaticales; en otros casos, lo aceptó tal como le fue propuesto por la computadora. de forma recursiva, este verso manipulado se convirtió en un nuevo verso semilla, y fue transformado sucesivamente hasta completar todas las líneas de cada poema (Tisselli 2010, 9–10).

Num primeiro momento, o verso inicial, escrito por Tisselli, é traduzido para inglês, sendo depois cada palavra substituída por um sinónimo. Este novo verso volta a ser traduzido, agora para castelhano, e torna-se um novo verso-semente, repetindo-se o processo até que o autor decida interrompê-lo. Na base do processo estão três etapas de substituição que se repetem de forma indeterminada. Apesar de o autor não interferir no resultado da geração, ele mantém controlo sobre o texto final na medida em que 1) define o verso semente, determinando o campo semântico do poema; 2) define as suas etapas, determinando o tipo e o grau de permutação; e 3) define o momento em que interrompe a geração, determinando a extensão e a forma final do poema. Apesar dos pequenos ajustes pontuais que o poeta se permite fazer, o essencial no método de Tisselli passa por assumir o carácter maquínico e dissonante do texto gerado. Como veremos, é a experiência da linguagem gerada, mais do que uma simulação de linguagem humana, que está em causa nesta experiência.

Os “poemas assistidos por PAC” são assim o resultado das sucessivas traduções, geradas por algoritmos distribuídos na internet, de um verso semente escrito por Eugenio Tisselli. O carácter iterativo e recursivo deste processo reflecte a própria natureza dos processos computacionais. Neste movimento de re-tradução, as palavras circulam, lançadas na rede, de um lado para o outro. Atravessando diferentes estados, diferentes línguas, diferentes protocolos, as palavras vão-se transformando, afastando cada vez mais da sua fonte.

De acordo com Tisselli, PAC é uma “aplicação para distorcer versos”. Distorcer versos: deformar, transformar a linguagem num processo cego. Os algoritmos não reconhecem contextos, não sabem o som de um [a], nem a cor do verde ou o sabor do sal. A máquina reconhece significantes e faz-lhes corresponder significados unívocos para que possa computar. A tradução, como exercício que pesa as gamas de sentido que cada palavra adquire em diferentes tipos de contexto, evidencia precisamente alguns dos limites da computação no que respeita à geração e ao processamento de linguagem verbal, já que este é o resultado de máquinas a falar com máquinas: cada máquina descodifica informação percorrendo dicionários à procura de equivalências, num processo determinado pelo regime binário em que assenta a cognição algorítmica.

Por outro lado, há que considerar que os processos de tradução maquínicos estão informados pelas representações semânticas construídas através de dicionários e através das análises de frequência realizadas pelos programas de tradução assistida, que operam com base em princípios estatísticos. Isto significa que existe um conhecimento contextual suficientemente formalizado nos processos maquínicos e podemos, por isso, dizer que estes emulam a memória humana e os processos humanos de atribuição de sentido. As equivalências construídas pela reiteração do verso-semente contêm, assim, todas essas representações formais de conhecimento acumuladas. No entanto, essa dimensão formal das representações construídas através de dicionários e da análise estatística encerra em si mesma o hiato entre representação e coisa representada, um hiato no qual a experiência da coisa representada está ausente. Cada representação formal de um dado enunciado linguístico baseia-se no estabelecimento de correspondências, sendo a linguagem tratada em termos informacionais, objectivos e quantitativos. Assim, entre a dimensão quantitativa do conhecimento contextual formalizado em dicionários e a dimensão qualitativa do conhecimento

contextual das palavras numa situação comunicativa viva, intersubjectiva e relativa (o conhecimento pragmático da língua) há um fosso semiótico que corresponde à distinção entre os processos de atribuição de sentido por humanos e por agentes artificiais. A sucessiva iteração da tradução automática entre Inglês e Castelhana vai distorcendo gradualmente os versos, afastando-os cada vez mais do seu contexto original e criando uma descontextualização do próprio processo de contextualização embutido nos dicionários e tradutores automáticos. Deste modo, Eugenio Tisselli aumenta a entropia do dispositivo computacional e torna visíveis os limites da capacidade de contextualização maquínica. As combinações imprevisíveis ou não intuíveis que a máquina devolve ilustram precisamente esses limites. E nesse passo, ao fazer poemas com versos deformados através de traduções automáticas, Tisselli volta a contextualizar aquilo que previamente descontextualizara por intermédio do processo de deformação operado por PAC, já que integra os versos traduzidos (descontextualização da contextualização) numa estrutura auto-contida e acabada (um poema). Neste movimento recursivo, que reflecte e acompanha a recursividade das múltiplas traduções a que cada verso é sujeito, e no qual a distribuição da escrita reflecte e acompanha a distribuição da agência, plasmam-se e confundem-se os processos interpretativos humanos e maquínicos.

O movimento de afastamento do verso inicial (escrito pelo utilizador de PAC), que tanto pode ser gradual como repentino, aumenta a cada permutação, produzindo um estranhamento cada vez mais acentuado. O verso inicial deforma-se até deixar de ser reconhecido. É nesta deformação que está o potencial generativo e regenerativo do sistema de Eugenio Tisselli. Aliás, o lugar dos processos aleatórios nas estéticas algorítmicas parece ser sobretudo esse: permitir “encontrar lo que no se busca”, como escreve Vicente Luis Mora no epílogo de *El drama de lavaplatos*. E Mora acrescenta ainda:

Pero es que la literatura es eso, ya lo dijo Alejandro Gándara y lo recordó Jorge Riechmann: «la movilización de los recursos de extrañeza». Donde las palabras «movilización» (movimiento voluntario y controlado) y «extrañeza» (resultado azaroso o extraño, raro en el sentido de inhabitual y de precioso) generan un oxímoron que es, en sí mismo, la almendra significativa de lo literario, sobre todo de lo literario poético (Mora 2010, 87).

A poética de Tisselli segue portanto a tradição experimentalista de Cage, de OuLiPo ou do Surrealismo, explorando a potencialidade criativa dos constrangimentos sobre a escrita, constrangimentos esses que se substituem às grelhas culturais e discursivas que condicionam a linguagem humana.

Neste conjunto de poemas, o efeito de surpresa que resulta da associação entre palavras é gerado pela tradução automática, e não pela combinação de elementos num eixo paradigmático, como acontece em grande parte da tradição da poesia combinatória. Se em geradores combinatórios as variações resultam da combinação de um conjunto limitado de elementos num mesmo eixo, aqui este eixo consiste no conjunto de todas as possíveis traduções. Ao contrário dos geradores combinatórios, o gerador de Tisselli não é auto-contido, já que consiste no conjunto das operações de PAC e dos diversos algoritmos de tradução distribuídos pela rede. Assim, este gerador programado é generativo no sentido estrito da palavra, e, logo, com um nível de indeterminação largamente superior àquele que encontramos em sistemas combinatórios fechados.

Este sistema textual algorítmico reflecte o carácter também distribuído, dialógico e aberto da linguagem, feita de intersecções, divergências e contaminações entre diferentes contextos e regimes de significação. A tradução surge como reflexão sobre o campo de possibilidades e a derivação linguística: as palavras movimentam-se, contaminam-se, e os sentidos aproximam-se e divergem. Mas a tradução participa desta experiência sobretudo como mecanismo generativo: as palavras são substituídas por sinónimos, num

processo potencialmente infinito, produzindo novos enunciados num procedimento que evidencia a regra universal da semiose: a significação é o produto da substituição de significantes por novos significantes. Nessa medida, um sinónimo nunca é um sinónimo, já que nenhuma palavra ou conceito corresponde inteiramente a outra palavra ou conceito, seja no interior de um dado idioma ou seja no contexto de idiomas distintos. Todo o exercício de tradução demonstra essa fundamental impossibilidade de traduzir. A tradução é também, por isso, um jogo de aproximação que evidencia, a cada passo, os seus próprios limites.

No caso da tradução automática, regida por princípios de correspondência que descuram as diferenças de sentido e expressão em línguas distintas, a ausência de uma mão humana que pondere as especificidades de cada enunciado compromete inevitavelmente a adequação dos resultados maquinalmente gerados. É essa inadequação que Tisselli explora criativamente em *El drama de lavaplatos*, e também aqui, numa estética maquínica do acaso, que explora os limites da significação, se encontram as marcas da tradição experimental em que a poesia algorítmica de Eugenio Tisselli se insere. Dessa desadequação resulta um texto cuja estranheza constitui precisamente o campo no qual o poeta encontra espaço para reflexão sobre a linguagem e a mediação digital. No seu texto “about machine poetry. a manifesto for the destruction of poets”, Tisselli afirma que “machine poetry is imperfect from many linguistic viewpoints, but it is precisely in this imperfection where its richness lies. the suppression of grammar leads to the suppression of god, someone said” (Tisselli 2006). É da desarmonia resultante do desaparecimento das regras de ouro gramaticais, da coerência sintática e semântica, e da expressividade associada à intersubjectividade da língua, que emerge a experiência da linguagem maquínica explorada em *El drama de lavaplatos*. Na supressão dessa gramática humana, dessa pré-condição codificada na percepção e na interpretação humanas, que nos distingue enquanto tal, reside a pertinência de uma poesia generativa que se assume como produto das especificidades algorítmicas, afastando-se de um paradigma mimético que procure emular os processos humanos de escrita. Porque a pertinência das poéticas algorítmicas não está na capacidade de emular a poesia. No caso de *El drama de lavaplatos* está antes no modo como os poemas gerados, e o próprio processo de geração, apontam para um pensamento sobre linguagem e mediação técnica, num exercício meta-reflexivo que cria um espaço de atenção literária ao processamento automático de linguagem, ou àquilo a que o poeta chamou, num artigo recente, “numerização da linguagem” (Torres e Tisselli 2020).

Nesta experiência poética não é a geração propriamente dita que é automática. O que é automatizado é o conjunto de procedimentos que constituem o processo de geração textual mas que não constituem a inscrição final, a qual é determinada pelo poeta. O controlo sobre a geração textual garante que o autor determine os aspectos formais e expressivos da linguagem entendida enquanto matéria moldável. A manipulação da aplicação PAC, que oferece ao utilizador a possibilidade de substituir palavras por sinónimos até encontrar uma dada formulação, acaba por se assemelhar ao processo de selecção de palavras sem recurso a qualquer *software*: é isso que um escritor faz, ponderar as palavras e suas alternativas numa dada associação ou contexto. Este carácter de selecção e afinação não se perde na escrita com o *software* PAC: a automação cumpre antes a função de apresentar ao escritor as alternativas possíveis, presentes num dicionário, residindo a diferença entre uma pesquisa manual e a pesquisa e sugestão automatizadas no facto de que as segundas não atendem ao contexto pragmático, único e irrepetível, da língua. A poética de Eugenio Tisselli situa-se, por isso, num paradigma de colaboração humano-máquina: a máquina agiliza determinados processos, mas o lugar e a autoridade do autor permanecem intactos.

Nesta experiência não está portanto em causa a cedência do controlo sobre o objecto a gerar, fazendo o autor substituir a sua subjectividade pela objectividade dos processos automáticos. No seu já citado manifesto, Tisselli afirma:

machine poetry does not seek to represent, to express, to reflect, or to capture experience; it does not seek to heighten or degrade, it's not a vehicle for anything or anyone; it simply is. machine poetry is chemically pure, since it comes from calculus, from the execution of a program (Tisselli 2006).

Aquilo que a poesia generativa ou automática “é” corresponde exactamente àquilo que foi programada para ser: porque uma máquina, ou um programa, é um produto humano, uma extensão executora que cumpre um conjunto de instruções à risca. A poesia generativa será poesia na medida em que reflectir uma intenção autoral, seja ela expressa em que termos for. No caso de *El drama de lavaplatos*, o programa, a agenda ou a intenção do autor consiste em explorar o potencial poético que as possibilidades e as limitações da tradução automática possam oferecer. Ao mesmo tempo, a manipulação do *software* PAC cria condições para reflectir, através da prática experimental, acerca da tradução e da natureza da linguagem, ao contrastar modos e regimes semióticos distintos, evidenciando a produtividade do uso criativo de constrangimentos e o potencial estético que resulta da surpresa e da estranheza da linguagem maquinicamente processada. Diz-nos, a este propósito, Fernando Broncano no seu prólogo a *El drama de lavaplatos*:

Deja el poeta que el chisme se rebele, se revele, (...). Le devuelve el poeta su moleskine al postpoeta con tachaduras y el acta de las hambres del robot (...). El drama del lavaplatos demuestra la antigüedad de la postpoesía, (...) la sumisión al orden de los diccionarios, el automatismo de la humildad del poeta que acepta el ofrecimiento de la transferencia de la máquina angustiada (Broncano 2010, 7–8).

Broncano caracteriza o trabalho do “postpoeta” como antigo, no sentido em que persiste na tensão entre a imaginação humana e a “submissão à ordem dos dicionários”. Tudo segue, portanto, como sempre: a poesia continua a ser poesia, continua a desempenhar as suas funções desreguladoras, regulando assim o sistema sociocultural em que se situa. Em *Art as a Social System* (2000), Niklas Luhmann defendeu a ideia de que as artes participam dos sistemas sociais enquanto índices dos seus estados e como válvulas de escape que permitem que o sistema mantenha o equilíbrio. Num momento histórico de emergência de novas tecnologias de inscrição, o trabalho poético de Eugenio Tisselli é um exemplo dos diversos modos como a poesia reage à automação da linguagem. O trabalho poético é aqui também um trabalho que demonstra como o moldar da tecnologia pelo neo-liberalismo empresta aos dispositivos técnicos uma *patine* de funcionalidade que reforça os desequilíbrios entre as forças sociais. Aliás, Tisselli deixou já claras as suas razões para se afastar da literatura electrónica:

As of today, I have decided to temporarily stop creating new works of e-Lit. I feel that the issues involved in creating artworks with computers are too important to be ignored. So I call for a truly trans-disciplinary, cross-sector research on electronic literature: one that also involves a profound understanding of its environmental and economic effects. One that doesn't ignore the social and cultural contexts which are being effectively destroyed for the sake of our technology (Tisselli 2011).

Os problemas que Tisselli encontra nas tecnologias digitais não são problemas tecnológicos, são antes problemas políticos e económicos. O império sempre existiu. A questão estará, talvez, nas estratégias a seguir para construir autonomia e uma relação emancipatória do humano com a técnica. De facto, e passados sete anos, Eugenio Tisselli escreve:

Lately, I have substituted my full restraint for a much more fruitful approach. Following the theories of Bernard Stiegler, I am trying to cultivate a pharmacological attitude towards technology. (...) cultivating a pharmacological consciousness in our digital world implies both an intellectual and practical journey in search of *the right dose* (Tisselli 2018).

A abordagem farmacológica à tecnologia pode basear-se na quantidade (na dose, na desaceleração), mas pode basear-se também na apropriação dos sistemas tecnológicos, no sentido de substituir uma lógica *top-down* numa lógica *bottom-up*, ou, ainda, no exercício de dar a ver os efeitos da matematisação da cultura. O trabalho poético de Tisselli explora formas de intervenção farmacológica sobre os sistemas digitais e, em particular, a automação da linguagem, averiguando o potencial de subversão da lógica numérica.

A experiência que Tisselli documenta em *El drama de lavaplatos* é uma das formas que a poesia tem encontrado para reflectir sobre e reagir à digitalização não apenas da linguagem, mas da vida. Tome-mos como exemplo dois dos poemas compilados neste livro:

DUERME LA MÁQUINA ENFERMA

abajo

sueños de aparato

el robot limitado duerme

se gastan los sueños del robot

el aparato desvencijado

la artimaña del sufrimiento

el chisme³ enfermo

duerme

lino sucio

poco sano

picar en trocitos los sueños

el débil retumba

él acumuló

los sueños vagos

del discurso

la mandíbula incurable

duerme

(Tisselli 2010, 23)

3 Chisme: com o significado de “coisa”, “dispositivo”, “engenhoca”. Cf.: <http://eubd1.ugr.es/xtf/search?lng=sp&sort=title&keyword=chisme&x=0&y=0> <http://es.bab.la/diccionario/espanol-ingles/chisme>

O grau de legibilidade que encontramos neste poema permite-nos esboçar algumas linhas interpretativas. Podemos, por exemplo, afirmar que o poema antropomorfiza a máquina: “el robot limitado duerme / se gastan los sueños del robot”. O poema parece situar-se num limite de inteligibilidade produzida pela coesão sintática e pela coerência semântica, invocando a tradição da poesia dada e surrealista. Mas nem todos os poemas em *El drama de lavaplatos* são inteligíveis. Pelo contrário, o sentido que a leitura procura no texto é truncado, interrompido:

LA MANO EN LAS ORILLAS DE LA CARNE

aleta en las orillas del músculo

es absorbido
en el borde
del tocino de espalda

implicado
en la moldura del trabajo
para el dinero de atrás

alusivo en el diseño del esfuerzo

el efectivo trasero

el contingente
en la tracería
de la grieta

el pago a popa diferido

la suela incondicional
en el cianotipo
de la magistral recompensa

difrió a popa

(Tisselli 2010, 23)

O sentido que a leitura começa a construir num verso perde-se subitamente no verso seguinte. Esta frustração da legibilidade demonstra a opacidade de uma linguagem que se esvazia da sua densidade simbólica. A cada nova iteração de tradução automática, o gradual acumular de processamento algorítmico vai acrescentando camadas de inteligibilidade aos versos e o poema, enquanto resultado do diálogo e da interação entre os regimes de enunciação humano e maquínico, surge como uma co-produção em que a escrita do poeta e a escrita da máquina não se homogêizam. A desarmonia entre vozes de diferentes naturezas resulta em poemas nos quais essa dissonância transparece e se manifesta como central. A dificuldade ou impossibilidade de produção de sentido é tornada transparente, legível e identificável, precisamente através da opacidade dos poemas gerados.

A experiência de escrita generativa de Eugenio Tisselli em *El drama de lavaplatos* consiste em expor a opacidade da linguagem processada, do sentido algorítmico — um sentido que se perde nas engrenagens da máquina e que nunca conseguimos apreender inteiramente. Os poemas produzidos através deste método registam a impossibilidade de a linguagem, enquanto puro sistema formal, constituir o seu próprio contexto e possibilitar a emergência de sentido. Ao ser automaticamente traduzida e retraduzida, a linguagem alienada de contextos humanos de interpretação torna-se deserto. A quebra de coerência que se revela nos poemas de *El drama de lavaplatos* pode ser lida como uma alegoria dessa alienação entre a linguagem (aqui sob a forma de linguagem parcialmente maquínica) e as condições sociais que sustentam o seu uso. Há um fosso entre o regime de enunciação humano e o regime de enunciação maquínico que Tisselli, no jogo que estabelece com os tradutores automáticos, põe a nu. A tensão entre a linguagem do poeta e a linguagem da máquina ilustra o contraste entre a linguagem humana (multidimensional, contextualmente situada, instável, intrinsecamente produtiva) e o seu processamento maquínico, dando a ver a distorção que os sistemas algorítmicos operam na esfera do simbólico. Ainda assim, resta a pergunta: é a poesia que contamina a máquina ou é a máquina que contamina a poesia?

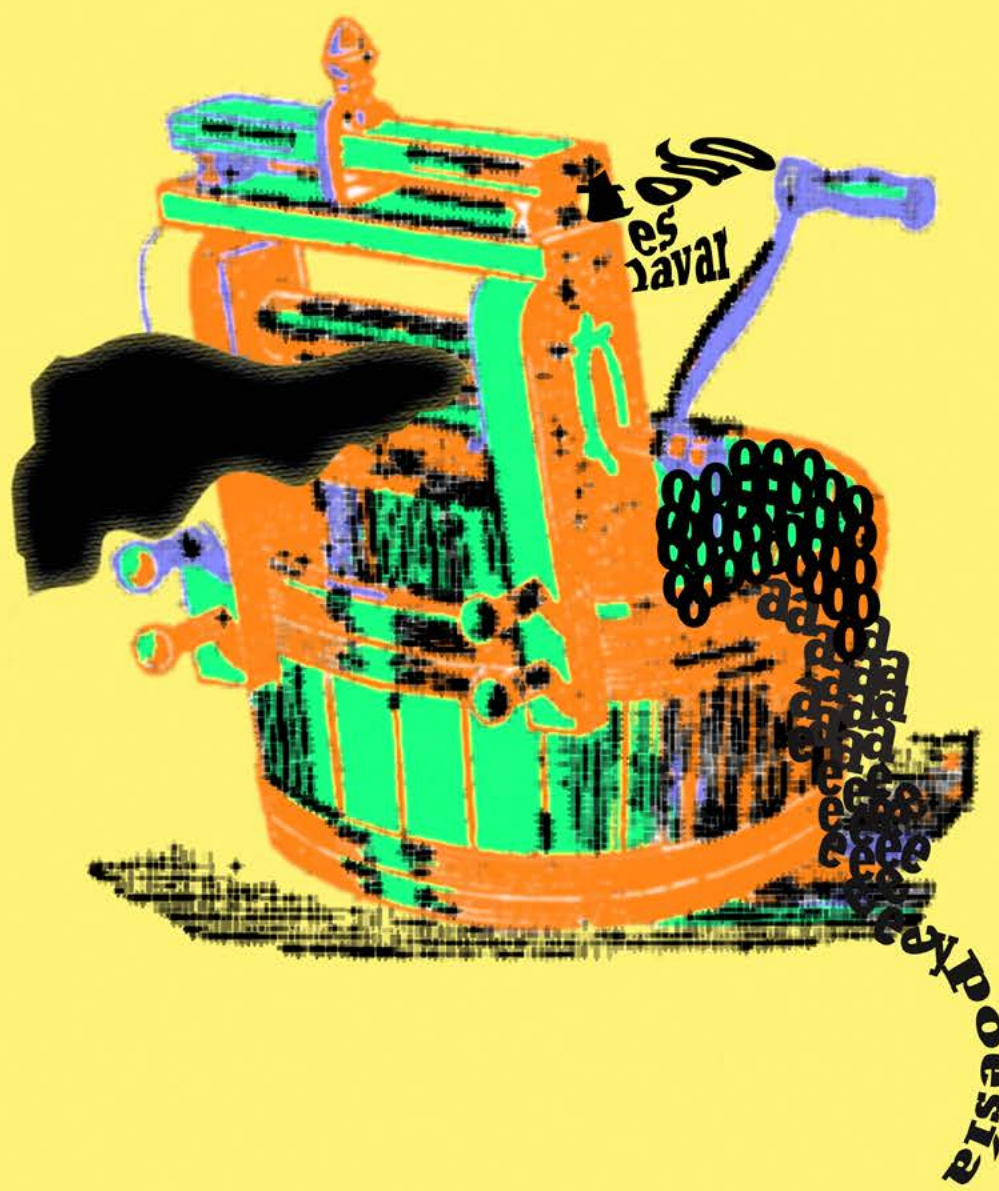
Finalmente, o facto de Eugenio Tisselli produzir um livro impresso com poemas algorítmicos é significativo, pelo menos, em dois sentidos diferentes: por um lado, a impressão permite a leitura recursiva e, por outro, chama a atenção para o problema da obsolescência dos meios de inscrição digital. Optar por conceber um livro que é gratuitamente disponibilizado em formato PDF não apenas permite a impressão como para ela remete directamente, como a paginação e o arranjo gráfico deste volume atestam. Imprimir é preservar, é acenar ao paradigma do livro enquanto espaço de memória tangível, capaz de circular livremente, libertando-se das grelhas de um sistema de comunicação digital em que todo o traço humano é capturado e monetizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Broncano, Fernando.** 2010. «Contaminaciones industriales desde el diván donde la máquina se confiesa»: Em *El Drama Del Lavaplatos*, por Eugenio Tisselli, 7–8. Salamanca: Editorial Delirio S.L. <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf>.
- Luhmann, Niklas.** 2000. *Art as a Social System*. Meridian, Crossing Aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press.
- Mora, Vicente Luis.** 2010. «Góngora asistido». Em *El Drama Del Lavaplatos*, por Eugenio Tisselli, 85–90. Salamanca: Editorial Delirio S.L. <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf>.
- Tisselli, Eugenio.** 2006. «about machine poetrt. a manifesto for the destruction of poets.» 2006. <http://www.motorhueso.net/text/mp.php>.
- . 2010. *El Drama Del Lavaplatos*. Salamanca: Editorial Delirio S.L. <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/03/el-drama-del-lavaplatos.pdf>.
- . 2011. «Why I Have Stopped Creating E-Lit». *Netartery*. 2011. <https://netartery.vispo.com/?p=1211>.
- . 2018. «The Heaviness of Light». *Matlit Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura* 6 (2): 11–25. https://doi.org/10.14195/2182-8830_6-2_1.
- Torres, Rui, e Eugenio Tisselli.** 2020. «In Defense of the Difficult | Electronic Book Review». Em *ELO2019 Gathering (Cork, Ireland)*, editado por Pedro Fernandez e James O'Sullivan. <https://electronicbookreview.com/essay/in-defense-of-the-difficult/>.

TODO LO QUE HAGO ES LAVAR ROPA – Y POESÍA

BIBIANA PADILLA MALTOS



DICEN QUE LA CENIZA ES LA NUEVA NIEVE

VIOLETA GONZÁLEZ SANTOS

Dicen que la ceniza es la nueva nieve
de las zonas más cálidas. La bahía
y la montaña se cubren de humo.
Los niños juegan en las calles grises,
aprenden a respirar de a poco, no quieren
que se vuelvan sólidos sus pulmones.

El fuego a lo lejos ilumina las calles.
Al ver este mundo puedo decir:
la mejor luz es la del incendio.
Siempre cálida. Siempre intermitente.

Bajo este filtro veo el tiempo hecho luz
y entiendo de repente que la dificultad
está surgiendo
ahora
en la atmósfera de la tierra.

Pero, en un tiempo,
cuando broten raíces de lo infértil
un bosque calmo cubrirá
los campos de polvo
y en un mundo solitario creará
un nuevo tipo de musgo.

ESCRITURAS Y LENGUAJES DIGITALES: ENTREVISTAS A AUTORES DE LITERATURA DIGITAL CHILENA

CAROLINA GAINZA CORTÉS

“En la programación hay un buen margen de creatividad” (Levrero 2014, 47) señalaba el escritor Mario Levrero en *La novela luminosa*, cuestión innegable si consideramos las diversas formas de apropiación de las nuevas tecnologías en el terreno de la expresión artística, como hipertextos e hipermedias narrativos, poesía interactiva y de código, películas interactivas, arte generado por algoritmos, el live coding en la música electrónica, entre otros. Estos fenómenos dan cuenta de un cambio en el modo de producción cultural, lo cual constituye el eje de mis investigaciones en el campo de la cultura digital en los últimos años. En esta oportunidad quisiera exponer brevemente los resultados de una investigación que tuvo como objetivo caracterizar la cultura digital chilena.

Dirigí la investigación mencionada entre los años 2014 y 2017 abarcando las transformaciones en las formas de producción, circulación y recepción ocurridas con la entrada de las tecnologías digitales en la música, la literatura y el cine¹. El proyecto fue financiado por el programa Fondecyt perteneciente a CONICYT (Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica) e incluyó tres etapas. La primera consistió en caracterizar las formas de circulación de la cultura digital en Chile, identificando repositorios nacionales que incluyen en sus archivos obras de literatura, cine y música que experimenta con el formato digital, y recopilando información de estos repositorios, lo que resultó en una caracterización cuantitativa de estos espacios. La segunda parte correspondió a la recopilación de obras que experimentan con tecnologías digitales en las tres áreas, proceso en el cual se identificaron 34 obras, 16 en literatura, 8 en cine y 10 en música. La tercera parte buscaba indagar en los procesos creativos de los autores, para lo cual se realizaron entrevistas a los autores de las obras incluidas en el catastro y también se entrevistó a expertos chilenos en estas áreas. En este proceso se realizaron 28 entrevistas, 11 en música, 11 en literatura y 6 en cine. Todo este material se encuentra disponible en el sitio web de la investigación: www.culturadigitalchile.cl. Por otro lado, los resultados de este proyecto nos permitirán continuar indagando sobre literatura digital en la investigación actualmente en curso “Cartografía crítica de la literatura digital latinoamericana”, la cual busca mapear, preservar y construir un archivo de la literatura digital en la región. En este proyecto, además, colaboramos con la investigadora brasileña Rejane Rocha, quién trabaja en un archivo de la literatura digital de ese país. Los avances de la cartografía se pueden consultar en el sitio web: <https://www.cartografiadigital.cl/>.

En el campo de la literatura digital, al cual me referiré específicamente en este artículo, no sólo pudimos congregarnos y hacer visibles obras valiosas para este campo creativo en Chile, las cuales se encontraban hasta ese momento dispersas en la red, sino que también en las entrevistas salieron a la luz temas relevantes para el estudio de los aspectos creativos de la cultura y la literatura digital. En estas entrevistas podemos apreciar un cambio en las formas de creación, que se expresan en el surgimiento de nuevas estéticas, lenguajes, escrituras y formas de autoría. La pauta de entrevista abordaba cuatro dimensiones: estéticas y lenguajes digitales, referidos principalmente a procedimientos creativos; prácticas de creación, principalmente en cuanto a formas de autoría; propiedad intelectual, que apuntaba a la crítica y discursos en torno a la propiedad en internet; y, finalmente, la lectura, donde se abordaban las opiniones y percepciones de los autores entrevistados respecto a la transformación de la lectura y los lectores en la literatura digital. En lo que sigue², me interesa dar cuenta de las reflexiones de estos autores sobre sus procesos creativos en relación con estas tecnologías.

1 El trabajo de identificar obras y prácticas de la cultura digital latinoamericana sigue actualmente en curso a través del proyecto de investigación Fondecyt n° 1180771, “Cartografía de la literatura digital latinoamericana” (2018- 2021), dirigido por Carolina Gainza y financiado por FONDECYT- CONICYT, Chile.

2 Todas las entrevistas mencionadas se encuentran disponibles en el sitio web www.culturadigitalchile.cl, en la sección “literatura”.

Somos los protagonistas de un tiempo de cambios poderosos. Qué mejor que registrarlos, creativamente, desde el lenguaje, con más libertad, soltar la pluma y aceptar que escribir y vivir es lo mismo (Eugenia Prado, 2016).



Figura 1: Captura de pantalla de *Hembros* de Eugenia Prado.

Eugenia Prado, autora de la narrativa multimedia *Hembros*, señala cómo sus procesos creativos están atravesados por la tecnología. Así como sus personajes deambulan por las redes, ella misma siente que eso implica un cambio en su subjetividad, porque las tecnologías digitales necesariamente atraviesan nuestros cuerpos. En este sentido, su literatura da cuenta de una experiencia estética que hoy todos vivimos, una que está marcada por ese deambular por las redes, expresado en la literatura digital en las conexiones hipertextuales. Carlos Labbé, autor de *Pentagonal* expresa algo similar: "Una de las cosas que pienso de la estética digital es que implica perder el espacio que está entre el cuerpo que lee y la materia que está siendo leída" (2016).

Es interesante como Carlos Cociña, autor de *poesía cero*, también parte de esa experiencia descrita por Prado y Labbé:

La forma de percepción había cambiado por la computación, y es aplicable mucho más allá que sólo a ese medio. La posibilidad de tener varias imágenes, varias ventanas abiertas al mismo tiempo, no tiene que ver solamente con algo operativo, sino que cambia un paradigma de formas de relacionar datos, información, incluso como percibes. Era mucho más clave la computación, iba mucho más allá de ser un medio que te facilitaba la comunicación. La computación entendida como el Internet y los medios digitales, cambian la forma de percepción (Cociña, 2017).



Figura 2: Captura de pantalla de *Poesía Cero* de Carlos Cociña.

Esa forma de percepción está anclada a la existencia de un lenguaje propio de lo digital. Así, varios de los entrevistados se refieren a la potencia del lenguaje de códigos en términos creativos, lo que abre puertas a la literatura. Felipe Cussen, poeta sonoro autor de varias obras, entre ellas *Quick Faith* incluida en la colección de culturadigitalchile.cl, expresa los procedimientos facilitados por lo digital en el quehacer poético:

Siempre estamos ocupando una herramienta u otra. Respecto a las herramientas específicas que abren las tecnologías digitales, las veo, por un lado, en el caso de trabajar con texto en general, no sólo con poesía sonora, por las posibilidades de manipulación, de repetición, de formación, eso es súper dinámico, fácil. Algo que me interesa mucho también es que puedes trabajar con el error, con la aleatoriedad más consistente. Y, en el caso del sonido en particular, puedes trabajar con la palabra grabada y procesar, ahí sí veo una diferencia más radical, porque te cambia la escena del poeta leyendo en voz alta y ya te convierte en otro personaje, alguien que está haciendo cosas en vivo (2017).

Demian Schopf, artista autor de *Máquina Cóndor*, señala que “lo digital es un problema totalmente del lenguaje”, y que es como “una torta de mil hojas”, en el sentido en que podemos ir descubriendo capas de construcción de significado: “cuando se sale del ámbito de la máquina, cuando se empieza a procesar imágenes, oraciones y a escribir novelas que ganan premios, ya no solamente es digital. Pasa a ser simbólico en otra esfera, en el sentido de que no simboliza solamente operaciones con dos numerales sobre una cinta” (2017).

De esta forma, Martín Gubbins — poeta sonoro autor de varias obras, entre ellas *Feedback*, que es la que se encuentra en la colección de <http://www.culturadigitalchile.cl> —, hace hincapié en cómo las tecnologías digitales afectan la creatividad, justamente por todo lo que mencionamos con anterioridad: los cambios en el lenguaje, la percepción y la experiencia estética. En este sentido, plantea que:

“Pensar el poema en la pantalla es distinto a pensarlo en el papel. Ahí empieza lo digital, en el trabajo gráfico, ya sea con palabras o con signos de otra especie” (2017).

Gubbins parece tener claro que lo que se realiza en digital es una imagen. Es decir, lo que leemos, o con lo que interactuamos, son proyecciones de un lenguaje de código. Sin embargo, muchas veces no somos conscientes de éste, como analiza Ignacio Nieto, autor de *Mi pololo volvió de Antuco*: “Cuando trabajas el código, tú copias y pegas, y estás constantemente haciendo ese ejercicio, eso te facilita expandir la potencialidad del código (...) pero la gente que opera sobre internet no tiene consciencia sobre lo que está haciendo” (2017). Sin embargo, a pesar de no ser conscientes, el lenguaje digital nos golpea a través de la experiencia que provoca en nosotros.

Jorge Baradit, escritor chileno que experimentó con narrativas transmedia en su novela *Synco* y en la novela gráfica *Policía del Karma*, analiza el aporte de las tecnologías digitales a la literatura y a la narrativa:

Cuando tú me preguntas que le puede aportar la multimedia o lo digital a la literatura, además de la inmediatez del código te diría que la ubicuidad, aporta en el formato, en la multiplicidad de formatos. Pero la narrativa es otra cosa. Lo que le puede aportar a la narrativa es lo obvio, es completar la experiencia, hacerla cada vez más inmersiva. Creo que antiguamente había dos etapas del relato: la vivencia directa, donde tú estuviste en la batalla, y la siguiente, donde yo te cuento lo que pasó en esa batalla (2017).

Para Baradit, “La última experiencia inmersiva no va a tener que ver con que te cuenten sobre la batalla, te van a meter en ella”, coincidiendo con lo que imagina Luis Correa Díaz, autor de *Clickable poem@s*:

Si algo ha conseguido el mundo digital para la literatura, es precisamente reanimarla y animarla, convertirla en una animación, es decir, el texto se anima en todos los sentidos y direcciones que quieras y que vayan siendo posibles en acuerdo con los desarrollos y logros tecnológicos-científicos. Lo más bello sería, para completar la idea, crear un texto que fuera una especie de realidad virtual, en que se le permitiera al lector entrar en ese mundo del texto y caminar por él con sus pies..., alguna vez ocurrirá (2017).

En esta interactividad, en esta posibilidad de manipulación del lenguaje, de entrar en el texto, más allá de entrar literalmente como señala Correa Díaz sino de afectarlo en su materialidad, algo se mueve en la autoría, lo que tiene estrecha relación con el conflicto respecto a la propiedad intelectual en nuestros días. El *poema del terremoto* de Gregorio Fontén es quizás una metáfora del movimiento en todo sentido, no sólo de la tierra, algo tan característico en Chile, sino que también del movimiento que provoca el lenguaje digital en la literatura:

En ese poema en particular, yo creo que eso era algo que me interesaba trabajar bajo el mismo criterio, de cómo el terremoto rompe con lo que uno esperaría, todo se ve pasado a llevar por esta fuerza. Entonces, el ‘Poema del terremoto’ intenta mantener ese mismo ritmo del terremoto, en el cual, quizás, una persona salga corriendo o ve el primer pantallazo y lo cierra. También puede haber unos que conozcan más de internet y lo puedan hackear fácilmente, porque es cosa de cambiar el URL y puedes ver todos los poemas. Entonces, tampoco es un poema sofisticado en su tecnología, es un HTML muy sencillo. En ese sentido, es muy abierto a lo que pueda suceder. Alguien podría

cargar sólo un pedazo, hay partes que se podrían tomar autónomamente, entonces está abierto a que sea ‘terremoteado’” (Fontén 2017).

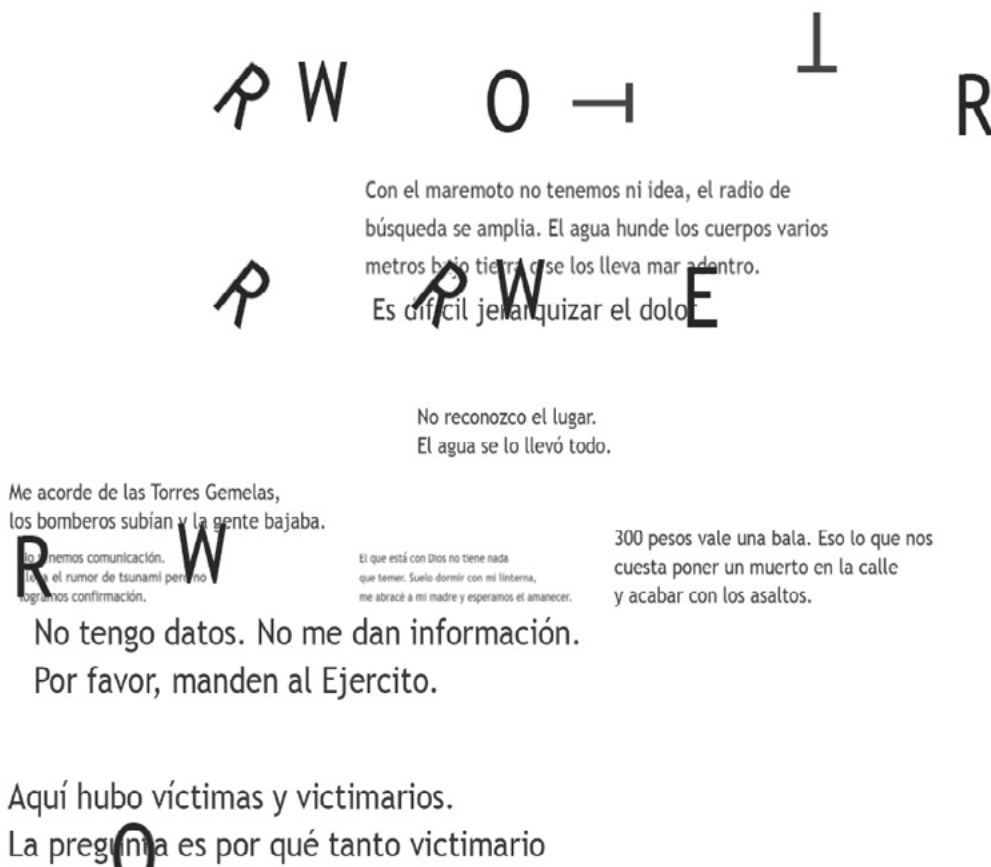


Figura 3: Captura de pantalla de *Poema del Terremoto* de Gregorio Fontén.

Esto está reflejado en las poéticas de lo digital, donde no sólo es posible colaborar más fácilmente en los procesos creativos, sino que, se hace más fácil la apropiación. Como señala uno de los escritores entrevistados, Ignacio Nieto: “La característica de la tecnología digital es que te permite la apropiación. Otras tecnologías no te permiten reproducir algo visual, de audio o video que sea exactamente igual al original” (2017). Al respecto, Carlos Labbé se refiere a esa apertura de lo digital, una apertura en términos estéticos, pero también de uso:

Cuando uno publica en papel, hay una cierta clausura, un cierto momento psicoanalítico de dejar ir el texto y, en cierta manera, el texto se cierra en sí mismo, tú lo das por terminado y la persona lo recibe como un cuerpo cerrado. En cambio lo digital, en términos de derechos y también de estética, no. El libro es industrializado, pero al mismo tiempo,

cada libro de papel tiene un aura, y lo digital discute con eso. El habla de lo digital no tiene que ver con la copia única, con el ejemplar, si no con la pulsión que se establece entre el usuario y lo que está ahí (Labbé, 2016).

En estas reflexiones podemos apreciar cómo el cambio de soporte no es suficiente para generar una transformación literaria. El libro, como sabemos, adquiere relevancia cuando se transforma en un objeto cultural, es decir, cuando pasa a formar parte de un entramado de construcción de sentido. El paso de un formato a otro no es lo que provoca transformaciones, sino que, como vemos en estas entrevistas, sus apropiaciones y los significados que se construyen a través de la experimentación, junto con lo cual se descubre el potencial de los lenguajes de estos nuevos medios. Considero que las opiniones de estos y otros autores entrevistados nos dan luces respecto a las puertas que ya han abierto las tecnologías digitales en el campo creativo. Incluso, más allá de eso, en sus reflexiones podemos apreciar cómo la literatura digital refleja el contexto en el que vivimos, cómo los autores plasman en sus creaciones estas preocupaciones, y cómo, al mismo tiempo, la literatura nos devuelve alternativas e imaginarios sobre presentes y futuros posibles. En este sentido, creo que estas entrevistas permiten tener una idea de cómo se ha desarrollado el campo de la literatura digital en Chile y cuáles son las preocupaciones de sus autores respecto a la relación que establecemos con esas tecnologías, que, como señalaban varios de ellos en las entrevistas, atraviesan nuestras realidades, nuestros cuerpos y nuestros lenguajes. De esta forma, ya no podemos pensar la literatura, ni a nosotros mismos, fuera de lo digital.

BIBLIOGRAFÍA

Levrero, Mario. 2014. *La Novela Luminosa*. Buenos Aires: Literatura Random House.

UNAS PALABRAS SOBRE ABRAZAR EL AIRE, APRETAR LOS DIENTES

DOMÉNICO CHIAPPE

En el derrumbe —de montañas, construcciones o humanidades—, en el preciso momento de la hecatombe, surge el humo, la niebla, el escombros pulverizado. Cuanto fuera observable del desmoronamiento, lo que fuera posible entender de ese instante, se esconde en la bruma de desolación. Una bruma que se repite, que concatena una desgracia con otra, un ser humano con un colectivo, lo particular con lo general. Alguien que deja de existir representa todas las muertes.

El derribo que sobrevive en la memoria colectiva con mayor fuerza quizás sea, para mi generación en este lado del mundo, el de las torres gemelas de Nueva York. Y el icono en el inconsciente social se afianza en su nomenclatura con la fecha del atentado terrorista. Pero hay derrumbes personales. Los hubo ese día, uno o varios por cada víctima —seres queridos por padres, hijos, parejas, madres, hermanos— y los hay en la cotidianidad anterior y posterior de los que pierden la vida de forma prematura. Por el odio del hombre o de la naturaleza.

En *Abrazar el aire, apretar los dientes* pido al público que se sumerja en esa neblina del derrumbamiento a través de la 'lectura' del código de las llamadas y mensajes de texto que se produjo desde el momento exacto de la caída del segundo rascacielos del World Trade Center. Un registro crudo y real que he intervenido, reescrito y repletado de símbolos que sólo tienen un significado profundo en mi propia historia y que sustituye frases, nombres, números de aquellos que sintieron ese dolor y esa desesperación por la pérdida de vidas amadas antes de completar su ciclo vital, sin que pudieran evitarlo. Gritos semejantes ante el desamparo, ante la devastación que avanza en la fragilidad de la vida.

Pero en esa marea de caracteres, de conceptos velados, de agotadora mirada, creada para confundir y cansar como se pierde y fatiga quien se encuentra de la noche a la mañana envuelto en un velo de asolación, existe también la poesía como asidero, como homenaje a quien enfrenta y resiste la definitiva injusticia que sesga su existencia. Un conjunto de poemas para las que las palabras se agotan, algunas tan exactas en español que su significado se diluye en sus sinónimos. La obra está dividida en tres partes («Fragilidad, desolación», «La región más triste» y «La gran ausencia») que abordan tiempos diferentes.

Hubiera deseado que esta literatura fuera nube de signos capaz de envolver físicamente al 'lector', un tangible torbellino de letras en tres dimensiones y realidad virtual. Al no poder romper el límite que impone la planitud, confío en la écfrasis y en la poesía que surge también en la disonancia del jazz, en las piezas que compuse cuando las palabras ya no alcanzaron. Una composición jazz modal con cadencia narrativa que acompañan, como un susurro en el estrépito, la permanencia empecinada en esa bruma del derrumbe.

He escrito y compuesto esta obra, dedicada a mi hija María Oriana, como un acto de amor. Una rebelión ante la infinita tristeza.

OBJETOS POETIDIANOS

HEDUARDO KIESSE

Mais do que me guiar por processos criativos conhecidos e praticados anteriormente, nomeadamente pelos que deram origem à poesia visual que se fez em Portugal a partir dos anos 60, procuro pôr as palavras em diálogo com elementos que, não sendo tradicionalmente poéticos, podem assumir configurações simbólicas inesperadas.

A capacidade de entendermos a linguagem poética passa pela capacidade de entendermos que um texto pode existir sem palavras, ou que nele as palavras podem ser substituídas por objetos do quotidiano. Estes, por sua vez, deixam de ser meros objetos, passando a *objetos poetidianos* na medida em que transferem a poesia para o meio dos Homens multiplicando os modos de ser do poema. Com as minhas “poemoGrafias” tento essa metamorfose entre a palavra e os objetos do dia a dia.

A poesia já não se resume a *versualizar* as palavras. É também um instrumento de produção do sentido da vida. Impõe-se, por isso, reformular o seu conceito. É que, mesmo não tendo em nós presente a ideia do que é exatamente a poesia, experimentamos o fenómeno poético diariamente, por exemplo, quando contemplamos coisas que, não sendo poemas, como é o caso de uma paisagem ou de uma música, sentimos uma espécie de incandescência que nos reconcilia com a natureza e com o mundo.



MÁQUINAS DE CRIAR POEMAS: PREÂMBULO PARA UMA ONTOLOGIA DA AÇÃO

OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES

I'll do, I'll do, and I'll do.

Witch in *Macbeth*, by William Shakespeare

INTRODUÇÃO

Os gregos antigos diferenciavam *autómaton* (αὐτόματον) e *mekhané* (μηχανή). *Autómaton* carrega o sentido de automático, automovente ou agindo por conta própria sem causa externa, similar a nossa noção de máquina, e, ao mesmo tempo, quando associado ao ser humano, indica “por vontade própria”. Do mesmo modo, *mekhané* carrega a ideia de habilidoso, astuto, versátil, truque e, ainda, artifício, que nos remete a artefato, artífice, artificial, como aquilo que está fora do fluxo da natureza. *Mekhané* está próximo do latim *ingenium* que os letrados seiscentistas ibéricos, como Baltasar Gracián, denominavam engenho, conceito base para a compreensão e valoração de obras de arte.

Ambas as palavras, *autómaton* e *mekhané*, estão inscritas na genealogia do nosso conceito contemporâneo de máquina. Entretanto, nossas visões acerca deste conceito poderiam ser consideradas como mais limitadas, pois máquina, em seu uso atual, tende a ecoar algo negativo. Ela nos remete às linhas de montagem do século XIX, com certo grau de repetição irrefletida e uma impossibilidade de alteração e mudança. Há qualquer coisa de restrição ou prisão no conceito de máquina que a coloca em ordem oposta ao artifício e engenho de *mekhané*.

Tanto nas previsões salvadoras da tecnologia quanto no destrutivo horror alcançado em possíveis distopias em que a tecnologia opera um papel central de controle ou revolta, guiadas por uma Inteligência Artificial com traços divinos, pouco pensamos o maquinico como astuto ou engenhoso, como artifício. Em ambos os casos, a máquina contemporânea representa um outro estranho e fora do nosso alcance que pouco se encaixa em qualquer definição limitada de máquina mecânica do século XIX.

Não obstante, a despeito das obras e teorizações das vanguardas ao longo do século XX e da crescente atenção para elementos materiais e produções digitais, que intentam pensar a obra como construto, há pouca inclinação em conceber estas categorias como eixos para compreensão do artístico. O campo dos estudos literários ainda parece ter dificuldade em lidar diretamente com o âmbito tecnológico e material daquilo que estuda, esquecendo muitas vezes que a própria escrita é técnica e a obra foi, por muito tempo na tradição ibérica, considerada artefato e artifício engenhoso.

São justamente estes conceitos — de artifício, artefato e engenho — que podem indicar um modo de pensar o artístico como ação, como algo que requer um agir performático para ser. Isso porque, se observarmos bem, os conceitos de *autómaton* e *mekhané* apontam para um movimento, para um constante devir. Se Odisseu é *πολυμηχανή*, o de muitos ardis/engenhos, Robert Fagles, ao mesmo tempo, o traduz como “the man of twists and turns” (Homer 1996, 77), associando ao conceito de *mekhané* um elemento motor. Pensar então a obra de arte como artifício e engenho é pensá-la por um conceito não-estático, como um eterno movente, como performance. Estas noções entram em conflito com as concepções estéticas da arte — herdadas dos séculos XVIII e XIX —, em que a estaticidade, imobilidade e indiferença ontológica de fundo contemplativo subjetivista permanecem centrais para a interação com o artístico. Pensar a obra de arte como ação é fugir a este paradigma, propor outra ontologia da arte que sirva de base para pensar o fenômeno artístico e sua valoração.

O que proponho aqui é um conceito de arte que dê conta de compreender obras que nada se assemelhem ao que Marcel Duchamp (1990) chamou de *retinal*, obras que proponham um agir performático, um agir procedural, como modo de ser e que tenham nesse artifício, e no criar artifícios, o seu foco e valor. Por exemplo, o poema experimental “Tudo pode ser dito num poema” do poeta português E. M. de Melo e Castro (1986) e o gerador de textos automáticos *Sintext* (Barbosa 1996; Barbosa e Carvalheiro 1996) elaborado por Pedro Barbosa em colaboração com Abílio Carvalheiro, entre 1993 e 1996. Ambas as obras partilham da característica de serem artefatos que indicam ao leitor um modo de usar para que este produza poemas a partir de procedimentos permutativos. São obras que operam como programas ou partituras para uma produção poética e, neste sentido, se aproximando do modo de operar do teatro, de um texto como potência a ser concretizado na ação material cênica, ou do modo de operar de um jogo, em que as regras são a base, uma ação conjunta que faz com que o jogo venha a ser.

A pergunta então se estabelece como: se aceitarmos o *Sintext* e o “Tudo pode ser dito num poema” como arte, que conceito e modo de operar de arte está implícito nesta compreensão? Trata-se de uma pergunta por uma ontologia da arte literária capaz de entender as duas obras mencionadas e, simultaneamente, de pensar a ação e a ontologia da obra de arte literária a partir dessas duas obras em questão. São estas as perguntas de cunho teórico que norteiam este texto¹.

TUDO PODE SER DITO NUM POEMA

Em 1971, E. M. de Melo e Castro, um dos membros fundadores da Poesia Experimental Portuguesa (PO. EX), publica o poema “Tudo pode ser dito num poema”, na série “Combinatórios” do seu livro *Álea e Vazio* (1971). O poema consiste em uma sequência de instruções para gerar uma série de permutações, como uma amostra de possibilidade de fazer:

TUDO PODE SER DITO NUM POEMA

- 1) propõe-se o seguinte modelo
acaso A é B em presença/na ausência de A (ou de B, ou de C etc.)
- 2) A e B são um par de contrários
exemplos: tudo – nada
bem – mal
alto – baixo
belo – feio
preto – branco
etc. etc.
- 3) A e B são substantivos ou pronomes
exemplos: homem – deus
arma – braço
casa – fogo
amor – vento

¹ Agradeço ao amigo Rafael Brunhara pelos esclarecimentos acerca da língua grega. Qualquer equívoco aqui cometido é de minha própria responsabilidade.

eu – tu

tu – ele

etc. - etc.

- 4) C é aleatório
- 5) escolha as suas palavras e desenvolva o modelo segundo uma regra combinatória
- 6) estude atentamente as proposições resultantes
- 7) não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema

EXEMPLOS

acaso tudo é nada em presença de tudo
acaso nada é tudo em presença de tudo
acaso tudo é nada em presença do nada
acaso nada é tudo em presença do nada
acaso tudo é tudo em presença de tudo
acaso tudo é tudo em presença do nada
acaso nada é nada em presença de tudo
acaso nada é nada em presença do nada

acaso tudo é nada na ausência de tudo
acaso nada é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é nada na ausência do nada
acaso nada é tudo na ausência do nada
acaso tudo é tudo na ausência de tudo
acaso tudo é tudo na ausência do nada
acaso nada é nada na ausência de tudo
acaso nada é nada na ausência do nada

acaso tu és tu em presença de ti
acaso tu és tu na ausência de ti
acaso tu és ele na presença de ti
acaso tu és ele na ausência de ti
acaso ele é tu na presença de ti
acaso ele é tu na ausência de ti
acaso ele é ele na presença de ti
acaso ele é ele na ausência de ti
acaso tu és tu na presença dele
acaso tu és tu na ausência dele

etc.

(Melo e Castro 1977, 98–99)²

Com uma similaridade bastante grande com a disposição e modo de construir os enunciados de várias linguagens de programação, o poema se aproxima de um código-fonte. Isso porque ao dizer que “tudo pode ser dito num poema”, o poema fixa um modo de operar, para dar, em seguida, um conjunto de regras para execução de tal fazer. Tudo o resto são exemplos possíveis para quem for utilizá-lo ou montá-lo. É o leitor usuário que irá “computar” ou performar o poema. O poema, seguindo sua proposta e sendo um conjunto de prescrições, abre um leque de possibilidades de ação e aponta para adiante, para uma continuidade. Ele exemplifica a sua própria proposição, mostra que as possibilidades de construção dentro daquele sistema de regras são infinitas, e convida o leitor à continuação.

Se olharmos seu contexto como parte do livro *Álea e Vazio* de 1971, veremos que se trata de um livro que começa e termina exibindo sua proposta de ação. No início, há uma pequena explicação do título, que também pode ser compreendida como sua proposta de trabalho — explorar as probabilidades e possibilidades do dizer de forma mínima (ou reduzida aos seus elementos mínimos):

álea: a lei do acaso
 o total das probabilidades
 vazio: talvez o nada sobre que se funda a linguagem
 álea e vazio: as probabilidades do dizer
 (Melo e Castro 1977, 77)

O livro inicia sua proposta etimologicamente pelo acaso e pelo jogo. *Álea* em latim significa tanto jogo, jogo de dados, dados ou jogos de azar, quanto acaso, possibilidades, perigo e incerteza. E, como todo jogo, este se constitui a partir de regras. Quando este é pareado ao “vazio”, percebemos que o livro se constrói sobre a estrutura formal reiterativa e permutacional da linguagem — eixo do paradigma projetada na sequência do sintagma como sugere Saussure (1972) —, prescindindo a um conteúdo específico. O reger então fica marcado como aquilo que abre a possibilidade do acaso, i.e. da infinita possibilidade de agir/dizer. Podemos entender *Álea e Vazio* como um livro que propõe dizeres, mas mais do que isso, indica as possibilidades básicas e fundamentais do dizer.

Já no final do livro, existe um conjunto de notas que funcionam como elucidação das propostas desenvolvidas ao longo de cada seção. Logo, pode-se compreender todo o livro como o desdobramento de pesquisas poéticas retomando princípios de séries, combinações, reiterações, possibilidades e outros procedimentos de permutação textual, sonora e imagética, em que se pode, de certa forma, apreender o funcionamento de um poema individual e reutilizá-lo, ou fazer, do modo de operar apreendido, uma máquina de compor poemas. O poema “Tudo pode ser dito num poema”, o último da série “Combina-tórios”, pode ser considerado como uma redução mínima do motor de produção que serve de base para essa série e seus poemas. A ideia ou proposição se torna uma máquina que faz poemas.

É a partir deste raciocínio que Rui Torres (2014) “retextualiza” os poemas de *Álea e Vazio* em motores de gerar poemas, elaborando pequenos programas que utilizam, cada um, um poema de Melo e Castro para produzir continuamente versos com base no poema original. Um exemplo é o poema “Modo de Agir”:

MODO DE AGIR

textualmente teço esta teia de traços
 mensualmente meço esta meia de maços
 virtualmente venço esta veia de vasos

outonalmente oiço esta onda de ossos
untualmente unto esta urna de usos
actualmente ando esta água de asas
pontualmente peso este peso de passos
bestialmente bebo esta broa de beijos
factualmente faço esta festa de factos
naturalmente nasço esta norma de nacos
literalmente ligo este leito de laços
casualmente caso esta coisa de cacos
intualmente incho esta íngua de ínvios
ritualmente rimo esta rima de risos
quantualmente queimo este quantum de quase
jesualmente janto esta junta de jazz
xessualmente ergo este elo de eros
sensualmente sou este senso de soros
gestualmente gero esta gama de gozos
zenualmente zuno esta zona de zenes
demoalmente dou esta data de dados
heteralmente herdo esta horda de horas
(Melo e Castro 1977, 90–91).

O poema vira a base para uma máquina de fazer poemas, constituída a partir dos padrões de ordenação sintática, lexical, e do verso (fig. 1).

Modo de Agir [Retextualização] >

Parar Continuar Reiniciar

Velocidade:



textualmente teço esta teia de traços
untualmente janto esta gama de zenes
gestualmente herdo este leito de maços
textualmente janto esta broa de gozos
pontualmente rimo esta gama de traços
intualmente rimo esta água de maços
menusalmente rimo esta festa de maços
intualmente zuno esta rima de ossos
naturalmente venço esta coisa de zenes
bestialmente unto esta teia de traços
virtualmente dou esta onda de dados
literalmente meço este quantum de laços
casualmente dou esta rima de nacos
quantualmente janto este



Figura 1: Poema “Modo de Agir” transformado em uma máquina de gerar poemas.

Todos os poemas de Melo e Castro utilizados nas “retextualizações” contêm, a partir do princípio de permutação e reiteração, as bases para se continuar produzindo. O livro *Álea e Vazio*, de certa forma, evidencia como retrazar o funcionamento destes poemas e, portanto, produzir poemas a partir deles. “Tudo pode ser dito num poema” é a ilustração mais direta disso. O que Rui Torres faz é ler estes mecanismos ou engenhos e produzir a partir deles.

Se *Álea e Vazio* for lido tendo em conta o modo de funcionar do experimentalismo — através das próprias indicações que o livro e os poemas oferecem —, então deve-se notar que estes não devem ser tomados como objetos parados, mas como desenvolvimentos possíveis de um jogo de elementos e regras, em que estas regras e elementos devem ser compreendidos pelo leitor como parte integral da obra. Trata-se de uma máquina de fazer poemas.

MÁQUINAS LITERÁRIAS

As retextualizações de Rui Torres não são o primeiro diálogo digital com o “Tudo pode ser dito num poema”. Em seu livro *Máquinas Pensantes* de 1988, Pedro Barbosa apresenta um exercício de diálogo com aquele poema ao retomar a lógica “Acaso A é B em presença/na ausência de A (ou B ou C, etc.)”, criando um programa chamado ACASO (Barbosa 1988, 66–69), realizado em linguagem BASIC em 1984. Entre 1993 e 1996, Pedro Barbosa, em colaboração com Abílio Cavalheiro, elabora o *Sintext*, um sintetizador textual (de onde deriva seu título) ou um gerador de texto automático: um programa que gera textos automaticamente no computador com base em um código-fonte a ser escrito pelo usuário, com uma linguagem de marcação (uma série de *marcadores* que permitem ao programa *Sintext* reconhecer uma sintaxe de operação).

O *Sintext* é uma reconstituição em linguagem C++ da quase totalidade dos programas anteriores de Pedro Barbosa escritos noutras linguagens (experimentos que podem ser encontrados em seus livros *A Literatura Cibernética 1 e 2* (1977a; 1977b)). E é disponibilizado ao público pela primeira vez em disquete juntamente com o livro *Teoria do Homem Sentado* (1996). Posteriormente, elabora-se com José Manuel Torres o *Sintext-W* (em JAVA para a Web e incluída no livro *O Motor Textual* já no ano 2001) (fig. 2)³.

Podemos situar o *Sintext* historicamente dentro de uma tradição de experimentações literárias com o acaso e permutação lexical, dentre os quais constam a proposta dadaísta de Tristan Tzara, o *Cada-vre exquis* do Surrealismo, as brincadeiras com o *I Ching* feitas por John Cage e Merce Cunningham, o sistema de *contraintes* utilizado pelos membros do OuLiPo e o método experimental dos autores em torno da revista portuguesa *Poesia Experimental*⁴. Funkhouser (2007) apresenta um apanhado histórico desse tipo de processo em meio digital em seu *Prehistoric Digital Poetry: an archaeology of forms, 1959–1995*. Entretanto, o *Sintext* se destaca com relação aos geradores produzidos desde os anos 60 por ser um programa “interpretador” que lê um conjunto de dados e permite a criação de bases permutacionais. Ele se apresenta como uma ferramenta ou motor aberto que, diferente dos demais que propiciam uma interação mínima ou nenhuma para qualquer usuário que não seja seu

3 A versão à qual tive acesso.

4 Não se tratou propriamente de um grupo organizado, mas de um conjunto de poetas que partilhou um conjunto de pressupostos num determinado espaço e tempo coincidentes. É neste sentido que falo dos poetas ligados à PO.EX.

programador, possui uma interface acessível a usuários leigos, possibilitando assim uma verdadeira interatividade com a obra⁵.

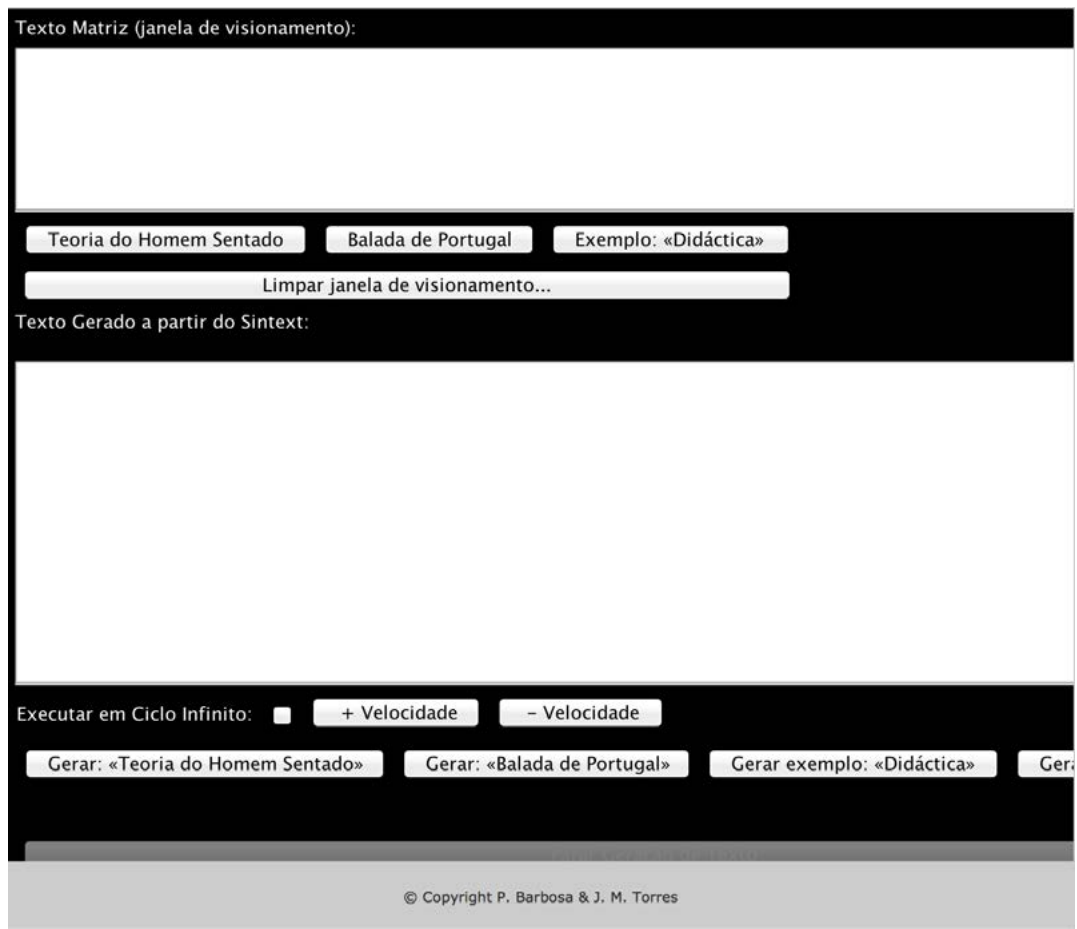


Figura 2: Interface do *Sintext*.

Ao abrir o sítio *Sintext*, apresentam-se três exemplos pré-programados para servir de demonstração para o usuário: “Didáctica (exemplo)”, “Balada de Portugal (extracto)” e “Teoria do Homem Sentado (fragmento)”. Clicando em qualquer um deles o gerador irá gerar os textos. Entretanto, estes são apenas exemplos, visto que o objetivo da obra é levar o usuário a produzir seu próprio código (base para geração de textos).

5 Recentemente, Rui Torres em parceria com Carlos Amaral empreenderam uma retomada do *Sintext* ao “sintetizar” a obra de Barbosa (Torres 2015). De certa forma, podemos ver nestes constantes processos de retomada o valor e a singularidade da produção inicial de Pedro Barbosa.

A partir da manipulação de um código simples, o leitor determina o programa permutativo, ou seja, ele estabelece os elementos fixos e elementos variáveis de uma base permutacional. É o caso de um exemplo simples que eu mesmo criei no *Sintext* em que uma base pequena é feita para rearranjar as partes de uma única frase — “abre a porta do centro do todo” — 24 vezes, podendo usar cada palavra somente uma vez:

```
[texto[[ciclo001x24[[frase[[1[" abre "1][tira-1[[1[" a porta "1][tira-1[[1[" do centro "1][tira-1[[1["
do todo "1][tira-1[]frase][repoe-1[
"
"
]ciclo001x24]
]texto]
```

E o resultado de uma permutação:

a porta abre do centro do todo
do centro abre a porta do todo
do centro a porta do todo abre
do centro do todo a porta abre
do centro a porta do todo abre
do centro abre do todo a porta
do todo abre a porta do centro
do centro a porta do todo abre
do todo abre do centro a porta
a porta do centro abre do todo
do todo a porta do centro abre
do centro abre do todo a porta
abre do centro do todo a porta
do centro do todo abre a porta
do todo a porta abre do centro
a porta do centro do todo abre
do centro do todo abre a porta
abre do centro a porta do todo
do centro a porta do todo abre
do centro abre a porta do todo
a porta do todo do centro abre
do todo do centro abre a porta
a porta do centro do todo abre
a porta abre do centro do todo

Eis outro exemplo meu, já um pouco mais complexo (que repete duas vezes um conjunto de três versos), mas ainda com um léxico pequeno:

```
[texto[[ciclo001x2[[frase[[1[" na barca "]]1][tira-1[[1[" o remo "]]1][tira-1[[1[" do tempo "]]1][tira-1[[1[" no rio "]]1][tira-1[]frase][repoe-1[  
"  
"  
[frase2[[2[" Caronte "]]2][tira-2[[2[" a morte "]]2][tira-2[[2[" no meio "]]2][tira-2[[2[" do rio "]]2][tira-2[]frase2][repoe-2[  
"  
"  
[frase3[[3[" a margem "]]3][tira-3[[3[" que leva "]]3][tira-3[[3[" ao Hades "]]3][tira-3[[3[" lá no fim "]]3][tira-3[]frase3][repoe-3[  
"  
"  
]ciclo001x2]  
]texto]
```

Um exemplo do resultado:

```
o remo na barca no rio do tempo  
Caronte no meio a morte do rio  
que leva lá no fim a margem ao Hades  
na barca do tempo o remo no rio  
do rio a morte no meio Caronte  
ao Hades que leva lá no fim a margem
```

Dessa maneira, pode-se ter, por exemplo, um texto de 3 parágrafos (uma estrutura a ser preenchida) em que eu tenha elaborado um conjunto de 9 parágrafos a serem permutados (elementos variáveis) nesses 3 espaços-parágrafos. Estes parágrafos são compostos por 10 lugares para frases. Digamos que eu tenha escrito 50 frases. Cada frase tem em média 10 palavras (respectivamente designadas com relação à estrutura gramatical), e eu criei um léxico de 1000 palavras. No final o programa permutará todas essas possibilidades e continuará a exibir os textos resultantes. A quantidade de resultados possíveis é bastante ampla, para não dizer, simplesmente, absurdas (fig. 3)⁶.

6 Pode-se fazer coisas mais simples, mas igualmente interessantes, como, por exemplo, pegar todos os sonetos de um poeta e permutá-los criando uma base que ainda gere algo com a forma de um soneto (pode-se ir mais além e escolher os versos para que sempre saiam com a mesma rima). Abre-se, dessa forma, o poema para todo tipo de brincadeira literária. Outro exemplo muito à moda dos centões antigos, seria criar uma base que escolha sempre oito versos de cada canto d'*Os Lusíadas* para gerar um total de 10 estrofes-sínteses do poema original, ou seja, é possível emular uma atividade comum das antigas academias seiscentistas, como este soneto de António de Oliveira da Academia Brasílica dos Esquecidos intitulado: "Aos Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Meneses preclaríssimo Vice-Rei do Estado do Brasil, que em seu Palácio dá entrada às Musas do Parnaso, as quais (como de Mercúrio) invocam do mesmo Senhor a eloquência" (Castello 1969, 55).

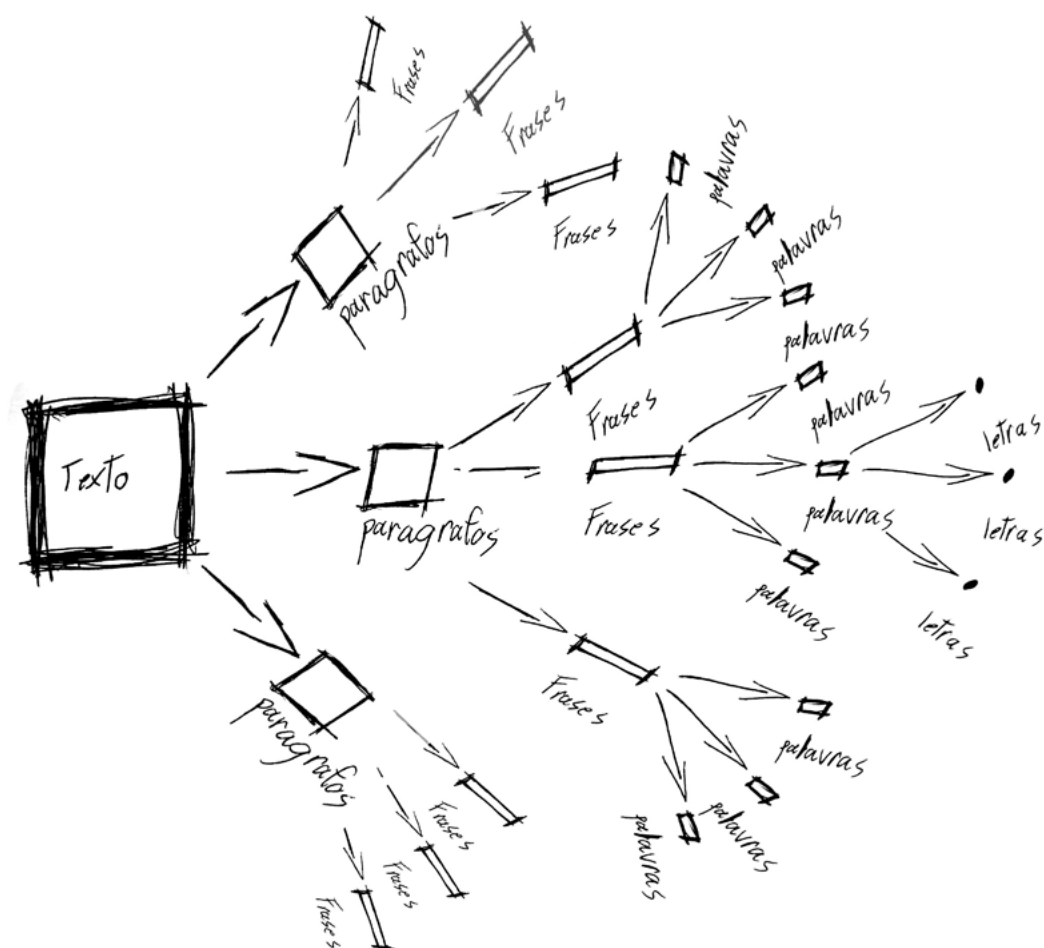


Figura 3: esquema das possibilidades permutativas dentro de permutações do *Sintext*.

Obviamente que quanto mais elementos e mais complexa, gramaticalmente, é a construção, maior serão as chances de problemas ou dificuldades de produzir um texto correto com relação aos padrões da língua. O que importa, o valor ou engenho do *Sintext* com relação a outros geradores de texto automáticos, é que ele permite que o usuário crie a regra de permutação.

Há aí um diálogo explícito com certas noções vigentes na produção da PO.EX. Talvez, devendo a métodos experimentais de investigação, o grupo de poetas que se reuniu em torno da revista Poesia Experimental marcou, com este título, que se tratava de um movimento experimental, cujo valor não estava na produção final, mas no ato de se propor um experimento e executá-lo. Ana Hatherly, em uma revisão crítica posterior, explicita esta base experimental:

Um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de *um programa*, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção

à execução. Mas também pode ser ao contrário — da execução à conceptualização — porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que *ensina o seu autor* (Hatherly 1995, 10).

António Aragão, também da PO.EX, ao falar de experimentações com a programação e permutação de poemas em computadores, a partir de seu contato com Nanni Balestrini no início da década de 60, afirma que: “Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades” (Aragão 1981, 105), em consonância com certas concepções fundamentais de Abraham Moles (1990).

Melo e Castro, escrevendo acerca de seu “Tudo pode ser dito num poema” e a retomada deste por Pedro Barbosa em seu “Aforismos gerados por computador” em 1986, nos diz que:

Daqui se deduz um programa para a POESIA através do uso inovador transgressivo dos novos meios cibernéticos de comunicação: produzir — ante os nossos olhos — a materialização desmitificadora desse vazio da comunicação — desse vazio da linguagem que nos estiola e anula, mas que também nos caracteriza.

Assim se cumprirá mais uma função da Poesia: o exorcismo das cargas negativas do universo informacional, através da insistência repetitiva nessas mesmas cargas, até as tornar semanticamente novas (Melo e Castro 1986, 10–11).

Há aqui qualquer coisa de dar um novo sentido à linguagem a partir dos mecanismos permutacionais vertiginosos do dizível. Trata-se de uma visão do vazio da linguagem que, talvez demasiadamente apegada a uma noção de poesia como desvio da linguagem cotidiana e uma recusa, relativamente conservadora, dos meios de comunicação de massa, usam o meio digital justamente para subverter este mesmo meio, adicionando, por fim, um traço ético — de reivindicando um direito de ação diante dos meios de comunicação — a algo que possa parecer um jogo estéril. O experimentalismo aqui então se marca como inconformismo diante da anestesia comunicacional do século XX a partir da exibição do modelo de onde as reiterações se originam e ao tornar a manipulação performática do usuário uma condição para que o poema ocorra.

REGRAS CONSTITUTIVAS

Se olharmos *Álea e Vazio* e o *Sintext*, perceberemos que há uma relação forte entre dizer e agir. A filosofia analítica muitas vezes pretende compreender a ação via a análise do ato de dizê-la. Isto é, como propõe Edward Jonathan Lowe (2010) entender como dizemos a ação — frases de ação — seria o modo de compreender a ação a partir das implicações ontológica destas frases. Nada mais problemático se considerado a partir de uma tradição continental. Entretanto, como bem nota Jean-Pierre Cléro e Sandra Laugier (2018), a atenção dada pelos analíticos à ação junto da linguagem é fundamental para qualquer análise que envolva estes campos. Segundo Alice Rayner (1994), não há conformidade perfeita entre o linguístico, o conceptual, o prático, e o social, entretanto nenhuma dimensão pode excluir a outra. A nossa compreensão da ação está entranhada no dizer, no pensar e no sentir. Merleau-Ponty (2006) irá indicar que, corporalmente, não há ação sem percepção e vice-versa. A linguagem, eixo central da literatura, só poderá surgir na coordenação destes.

John Austin (1962) nota que há uma confusão entre ação e motricidade. A ação estaria para além do motor no sentido que esta seria revestida de uma regra. Dentro da possibilidade de que a ação possa ser apreendida por diversos pontos de vista, Rayner distingue entre *to act*, *to do* e *to perform*, em que o primeiro é entendido como uma dimensão em que a ação é ligada ao intencional e conceitual, o segundo como condição material e/ou gestual e o terceiro como evento relacional, contextual, erótico de uma totalidade para um outro. O que interessa aqui é pensar que a ação não está limitada a um ato motor natural, como levantar um braço, mas pode ser estabelecida — e a própria noção de “estabelecer uma ação” retoma a ideia de que uma ação requer uma conceituação — diante de um campo em contexto. O que inevitavelmente faz retomar a pergunta de Wittgenstein no parágrafo 621 da *Philosophical Investigations*: “o que sobra se eu subtrair o fato que meu braço sobe do fato que eu levantei meu braço?” (Wittgenstein 2009, 169)⁷.

Como posto na abertura do livro *Álea e Vazio* de Melo e Castro, a concepção analítica compreende a linguagem como um vazio regrado⁸. As unidades não têm valor em si. Dizer é participar de ações regradas. Há no procedimento de ambos os poemas ainda uma explicitação deste vazio semântico a partir da permutação extrema. Pedro Barbosa, em seu livro *Máquinas pensantes: aforismos gerados por computador*, diz que:

Eis nosso propósito: fazer explodir a carga semântica contida num texto (texto matriz) mediante re-combinações dos seus elementos internos. Uma vez definido um campo de possibilidades, competirá ao programa minar o discurso de forma a dele extrair novas significações nascidas de remontagens textuais sucessivas (Barbosa 1988, 58).

A partir da permutação vertiginosa e a proliferação de possibilidades (parecidas entre si), evidencia-se que o texto não depende do conteúdo semântico (este é aniquilado por um procedimento serial extremo). Há um movimento próximo ao da recusa da concepção lógico-semântica da linguagem por parte de uma concepção pragmática. No caso dos poemas em questão, o esvaziamento semântico pode ser compreendido como um dos elementos que evidencia o agir performático como central para as obras.

O conceito de atos de fala, elaborado por Austin e desenvolvido por Searle (1984), pode ser compreendido como fatos brutos — sons ou grafemas de tinta sobre uma página — que adquirem um contorno de outra coisa a partir de uma intencionalidade coletiva e assim fazem ou criam algo (um fato institucional). O que sublinha o modo de funcionar desta visão é o que Searle (1997), em certo diálogo com Wittgenstein, veio denominar de regras constitutivas, no sentido de que elas produzem algo — dão condições para que algo seja —, em oposição às regras regulativas que apenas regulam algo já dado. Ele coloca da seguinte forma:

- 7 O foco aqui empreendido na ação como eixo central de compreensão da obra de arte literária poderia ser entendido dentro do contexto do Performative Turn ocorrido nas ciências humanas, sobretudo a partir do surgimento dos Performance Studies iniciados com os estudos de Richard Schechner (2003), tendo em vista não só uma atenção dada à possibilidade de interpretar a cultura a partir da performance, mas também da possibilidade de uma revisão de autores canônicos a partir do foco na performatividade como eixo norteador. Para uma abordagem mais completa deste tema e contexto, ver a tese *O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal* de, Sandra Guerreiro Dias (2016).
- 8 Vale ressaltar que na filosofia analítica não há a carga negativa da noção de vazio da linguagem como há no trecho citado por Melo e Castro (associado à cultura de massa), mas trata-se sim de sua condição normal.

Regras regulativas regulam uma atividade pré-existente, e atividades cuja existência é logicamente independente das regras. Regras constitutivas constituem (e também regulam) uma atividade cuja existência é logicamente dependente das regras (Searle 1984, 34).

Regras de etiqueta, por exemplo, regulam atividades diárias interpessoais que existem independentemente de haver ou não tais regras, como comer, andar, etc. A norma de trânsito que afirma que se deve conduzir o automóvel no lado direito da rua regula o ato de dirigir, mas esse ato pode existir independente dessa regra. Não é o caso das regras constitutivas, visto que estas produzem o fato institucional que regem. O exemplo mais claro para regras constitutivas, dado por Searle, é o caso do jogo de xadrez ou do futebol em que as regras — movimentos possíveis, objetivos, modos de agir/reagir, atos de ilegalidades, etc. — são o jogo. E aqui estamos no “Tudo pode ser dito num poema” e no *Sintext*. As atitudes e ações a serem portadas no jogo são produzidas pelas regras. Isto é: “As regras são *constitutivas* do jogo de xadrez no sentido que jogar xadrez é constituído, em parte, por agir de acordo com as regras” (p. 28). Essas regras não regulam uma atividade preexistente, mas a produzem (e regulam porque a produzem). Ao agir por essas regras, estamos jogando o jogo, ele é o ato através das regras constitutivas. O jogo só plenamente existe em ação. Tanto o “Tudo pode ser dito num poema” quanto o *Sintext*, só existem plenamente em ato, mas, mais especificamente ainda, quando agimos a partir das propostas destas obras.

Poder-se-ia dizer que: ser é dado por agir pelas regras propostas para aquela dada ocasião. Voltamos, portanto, à noção de que há uma formalização — ou esquema ou configuração — para reiteração da ação como tal, ao mesmo tempo em que notamos uma dependência ontológica daquilo constituído à configuração artefactual que a possibilita. Um personagem — Hamlet, por exemplo — depende da ação de um ator a partir de um texto ou da memória para existir. Ele é um construto linguístico potencial. O *Sintext* depende de suas regras-programa, o “Tudo pode ser dito num poema” depende de suas regras linguísticas conceituais. Todos dependem de linguagem.

Wittgenstein nota essa relação entre agir e ser em seus *Philosophical Remarks* (1998 [1964]), quando aborda o modo de ser das peças do xadrez:

é muito importante o fato que eu não consigo dizer, olhando para as peças de madeira, se elas são peões, bispos, torres, etc. Eu não consigo dizer: isto é um peão e tais e tais regras são válidas para esta peça. Não, são as regras sozinhas que definem esta peça: um peão é a soma das regras para sua movimentação (um quadrado é uma peça também), assim como no caso da linguagem, as regras definem a lógica de uma palavra (Wittgenstein 1998, 327–28) ⁹.

Ser peão é constituído por um modo de agir, não por um modo de aparecer sensório-perceptivo. Vinte e duas pessoas correndo num campo atrás de uma bola não é capturar o que é um jogo de futebol, nem é uma bola chutada para dentro de uma rede um gol. O gol é muito mais que isso, ele é um ponto dentro de um sistema regrado que subentende prescrições de como se pode operar, acarretando consequências com relação a esses atos. Por exemplo, um gol dá um ponto para um time; o time que tem

mais pontos vence a partida, sendo “ponto”, “time”, “vencer” e “partida” também fatos institucionais. Um “gol” e “ponto” só fazem sentido (e aqui gostaria de marcar bem esse outro modo de compreender “sentido”), só podem ser definidos e só existem devido às regras constitutivas que também estabelecem o jogo de futebol. O jogo de futebol se dá como fato emergente dessas ações, seguindo uma série de regras, e sendo reconhecido como tal (i.e., para que haja o reconhecimento, é necessário que as regras sejam aceitas e efetivadas dentro de uma comunidade).

COMUNIDADE NO AGIR

Implícito nestas concepções de ação está a noção de que elas existem sempre e somente em comunidade. Isto é, o elemento comunitário é inerente à regra, ao jogo, ao atuar e à ação. Agir é sempre uma co-ordenação, fato que podemos perceber com a noção, indicada por Rayner, de que sempre se atua para alguém, mesmo que esse esteja ausente. É também esta noção comunitária que embasa os atos de fala de Austin e as instituições de Searle. Em ambos está implicada uma necessidade intersubjetiva para que as entidades em questão possam existir. É justamente essa ligação entre regras e comunidade que Wittgenstein expõe em suas *Philosophical Investigations*, ao dizer no parágrafo 199 que:

Não é possível que tenha havido apenas uma ocasião em que apenas uma pessoa tenha seguido uma regra. Não é possível que tenha havido apenas uma ocasião em que um relato foi feito, uma ordem dada ou entendida, e assim por diante. - Seguir uma regra, fazer um relato, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez, são *costumes* (usos, instituições).

Entender uma frase significa entender uma língua. Entender uma língua significa ter dominado uma técnica (Wittgenstein 2009, 87).

E, novamente, a seguir, nos parágrafos 224 e 225:

224. A palavra “acordo” e a palavra “regra” estão relacionadas umas com as outras; eles são primas. Se eu ensinar a alguém o uso de uma palavra, ele aprende o uso da outra com ela.

225. O uso da palavra “regra” e o uso da palavra “mesmo” estão entrelaçados. (Assim como o uso de “proposição” e o uso de “verdade”) (Wittgenstein 2009, 92).

Tendo em vista uma relação gramatical, Wittgenstein liga a noção de regra com a de um atual reconhecer e concordar (i.e., trata-se de um fato contingente), compreendendo-se que uma regra pressupõe a possibilidade de reiteração, ensino e aprendizagem de algo que, se lermos o parágrafo 199, estará claro como um costume, uma prática e, principalmente, um uso ou ação. Seguir uma regra é agir por um modo pré-esquemático. Uma regra é algo feito para possibilitar a reiteração de um modo de ser. A regra pressupõe, desta maneira, uma reiteração do agir e, por essa reiteração, implica a possibilidade de comunidade, como uma co-ação ou co-ordenação de atos. Novamente voltamos a noção de Rayner de que ao conceptualizar uma ação, eu a dou uma possibilidade de recorrência e reiteração.

Observe-se, portanto, que agir em um jogo de futebol, em uma peça teatral ou no “Tudo pode ser dito num poema” e *Sintext* é artificializar meu modo de ser, co-ordenando¹⁰ meu agir, perceber, pensar, dizer, etc. de acordo com as regras que constituem certo fato institucional. Não se implica aqui, e o caso de atores em uma peça teatral é paradigmático, um apagamento de todo traço individualizante. Rayner fala inclusive de uma retórica do excesso de atores, fundamental para que se dê vida à personagem diante das aberturas do texto e evidente quando distinguimos e preferimos um ator a outro. Em consonância, Judith Butler (1988) afirma que a performatividade de gênero não implica uma volição do meu agir, pois a performatividade — que a autora diferencia da performance — é condicionada por diversos elementos socioculturais que fogem à um rastreamento completo. O que se está a implicar é que há vontades, deveres e ações físicas — modos de ser — que somente executo em um jogo e por causa do jogo¹¹. Jogar ou atuar não implica que há um ator que toma decisões racionais sobre todo seu modo de agir. O ser resultante das constrictões e do agir existirá no entrelaçamento ambíguo destas relações¹².

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vemos então que o modo de ser do “Tudo pode ser dito num poema” e do *Sintext* são centrados sobre um agir performático. Não é a afecção ou o sentido semântico (*meaning*) que rege seu modo de operar, mas sim um fazer. Afecção e sentido semântico aqui estão submetidos a este princípio. Ler os poemas é performar a regra, é participar de um campo de ação potencial e artificializar nossos atos. O “Tudo pode ser dito num poema” não só diz algo, mas faz algo e faz algo conosco. Ele instancia o semântico como ação em uma espécie de ato de fala ao ser uma configuração potencial para dizer tudo em um poema. O *Sintext* é uma máquina poética que pede ações para criar ações que são completadas por uma máquina em uma agência ambígua de quem, simultaneamente, usa e participa. Ele leva a base do “Tudo pode ser dito num poema” a outro estado em que há um recuo do usuário para o papel de programador de procedimentos poéticos, isto é, o *Sintext* acaba por operar como um jogo e meta-jogo ou meta-máquina de construir configurações, ele implica uma ação de criar regras para ações que serão jogadas com uma máquina.

O que está em evidência em ambos os casos é um extremo engenho, um artifício complexo que deixa marcado o agir, ao mesmo tempo em que o complica e alarga em um campo medial. Mais do que uma ação, as obras indicam a possibilidade do agir, levam o ato experimental para o usuário e, consequentemente, questionam qualquer hierarquia de privilégio autoral. Ao mesmo tempo, ambas as obras são efetivadas a partir da ação. É o processo que cria algo, que faz ser. Se isso já pode ser indicado como o modo de operar da obra de arte literária a partir dos anos 60, há nestas duas obras uma redução desta ontologia da obra de arte e a transformação deste sistema em uma poética explícita, isto é, o modo de ser é colocado em evidência ativa a partir de um minimalismo operacional.

10 Grafo explicitamente “co-ordenar”, para evidenciar o elemento de conjunto e comunitário do ato de ordenar em conjunto.

11 Fora do jogo, não sou levado a impedir que bolas passem por mim, nem tenho problemas em pegar uma bola no ar com as mãos.

12 Os argumentos teóricos de Pedro Barbosa muitas vezes ignoram o elemento acional, focando, como o título de um de seus livros indica, em máquinas pensantes. Este vazio do acional e corpo foi um traço comum nas pesquisas de Inteligência Artificial dos anos 60. Ausência que é notada por Hubert Dreyfus em seu livro *What Computers Still Can't Do* (1999), originalmente publicado em 1972, e tida por ele como uma das falhas para uma IA efetiva (crítica que foi incorporada aos estudos sobre IA).

As obras de arte literária em questão são nitidamente marcadas como artefatos que necessitam de uma ação performática para ser, convergindo, portanto, as noções de ação, jogo e regra. E se a ação literária sempre compreende um não-humano na forma de uma intencionalidade derivada — aparente na forma das regras-texto do “Tudo pode ser dito num poema” —, no *Sintext* esta intencionalidade adquire movimento a partir de um código e programa computacional que aguarda o leitor. Neste caso, a ação do usuário na obra não é *autómaton* (αὐτόματον), como indicaria uma visão negativa do mundo digital, mas sim *mekhané* (μηχανή). É necessário engenho para usar, ler, fazer (*do*) e dizer o *Sintext*. Ele requer aprendizagem e construção. Mas a relação é complexa já que há uma interação com uma máquina que opera de forma *autómaton*, que preenche e permuta aquilo que o usuário produz. Esta relação marca um movimento, um jogo do engenho com o se-movente, um não-humano. O modo de agir com essas obras é um lugar propício para começar a compreender a relação humano/não-humano na arte, relação que inevitavelmente se funda neste ambíguo lugar da ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aragão, António.** 1981. «A Arte como “Campo de Possibilidades”». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, 102–5. Lisboa: Moraes Editores.
- Austin, J. L.** 1962. *How to do things with words*. Editado por J. O. Urmson. London: Oxford University Press.
- Barbosa, Pedro.** 1977a. *A Literatura Cibernética 1. Autopoemas gerados por computador*. Porto: Edições Árvore.
- . 1977b. *A Literatura Cibernética 2. Um sintetizador de narrativas*. Porto: Edições Árvore.
- . 1988. *Máquinas Pensantes - Aforismos gerados por Computador*. Lisboa: Livros Horizonte.
- . 1996. *Sintext - Teoria do Homem Sentado*. Porto: Edições Afrontamento.
- . 2001. *O Motor Textual: Livro Infinito*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Barbosa, Pedro, e Abílio Carvalheiro.** 1996. «Teoria do homem sentado: [manual do Sintext]». Em *Sintext - Teoria do Homem Sentado*. Porto: Edições Afrontamento. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/abilio-cavalheiro-manual-do-sintext/>.
- Butler, Judith.** 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal* 40 (4): 519–31. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Castello, José Aderaldo, ed.** 1969. *O Movimento Academicista no Brasil 1641-1829/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- Dias, Sandra Guerreiro.** 2016. «O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal». Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- Dreyfus, Hubert L.** 1999. *What computers still can't do: a critique of artificial reason*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Duchamp, Marcel, e Pierre Cabanne.** 1990. *Marcel Duchamp - Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Traduzido por António Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Funkhouser, Chris.** 2007. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Modern and contemporary poetics. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Hatherly, Ana.** 1995. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Homer.** 1996. *The Odyssey*. Traduzido por Robert Fagles. New York: Viking Press.

- Laugier, Sandra, e Jean-Pierre Cléro.** 2018. «Inglês». Em *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*, editado por Barbara Cassin, Fernando Santoro, e Luisa Buarque, 1-Línguas:136–53. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
- Lowe, E. J.** 2010. «Action Theory and Ontology». Em *A Companion to the Philosophy of Action*, editado por Timothy O'Connor e Constantine Sandis, 3–9. Oxford, UK: Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781444323528.ch1>.
- Melo e Castro, E. M. de.** 1971. *Álea e Vazio*. Lisboa: Moraes Editores.
- . 1977. *Círculos Afins*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- . 1986. «Tudo pode ser dito num poema. Uma proposta para o fim do século XX». *Colóquio/Letras*, n. 89 (Janeiro): 5–11.
- Merleau-Ponty, Maurice.** 2006. *Fenomenologia da percepção*. Traduzido por Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.
- Moles, Abraham.** 1990. *Arte e Computador*. Traduzido por Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento.
- Rayner, Alice.** 1994. *To act, to do, to perform: drama and the phenomenology of action*. Theater - theory/text/performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Saussure, Ferdinand de.** 1972. *Curso de Linguística Geral*. Traduzido por Antônio Chelíni, José Paulo Paes, e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix.
- Schechner, Richard.** 2003. *Performance Theory*. New York: Routledge Classics.
- Searle, John R.** 1984. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. New York: Cambridge University Press.
- . 1997. *The Construction of Social Reality*. New York: Free Press.
- Torres, Rui.** 2014. «Álea e vazio [Retextualizações]». *Arquivo Digital da PO.EX*. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/e-m-de-melo-e-castro-alea-e-vazio-retextualizacoes/>.
- , ed. 2015. «Pedro Barbosa :: Cyberliterature (1977-1993)». Electronic Literature Collection Volume 3. https://collection.eliterature.org/3/works/cyberliterature/PB_ELC3.html.
- Wittgenstein, Ludwig.** 1998. *Philosophical Remarks*. Editado por Rush Rhees. Traduzido por Raymond Hargreaves e Roger White. Oxford: Blackwell.
- . 2009. *Philosophical Investigations*. Traduzido por Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, Peter Michael Stephan Hacker, e Joachim Schulte. West Sussex: Wiley-Blackwell.

VEO VEO

JÈSSICA PUJOL DURÁN

veo	veo
por la pantalla	veo
divisiones abstractas consecuencias reales	divisiones abstractas consecuencias reales
índices que escogen las imágenes que silencian la catástrofe	índices que escogen las imágenes que silencian la catástrofe
se pa rán	do nos
de lo primero que nunca fue de mi cuerpo que nunca	de lo primero que nunca fue de mi cuerpo que nunca
por la pantalla	veo
una penumbra de océanos desiertos y junglas	una penumbra de océanos desiertos y junglas
una concentración de riqueza en intensidades lumínicas	una concentración de riqueza en intensidades lumínicas
veo	sangre
animales que cazan	animales que cazan
en google.maps la marea de píxeles	en google.maps la marea de píxeles
nosuney	se pa ra

POTENCIALIDADES NEGATIVAS

FELIPE CUSSEN

El punto de partida de este ensayo fue la invitación a participar, junto a Enrique Winter, en la sesión “Poética: La palabra poética en la era de lo medial”, Seminario Central de Investigación del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, el 5 de mayo de 2017.

No he leído todos los libros de Mario Vargas Llosa, pero puedo afirmar sin ninguna duda que el peor de todos es *La civilización del espectáculo*, un ensayo, tan ofuscado como mal argumentado y desinformado, en el que dispara contra todos los males de la modernidad. Destaco uno de sus pasajes para iniciar una breve reflexión sobre la literatura y las tecnologías digitales:

La televisión es hasta ahora la mejor demostración de que la pantalla banaliza los contenidos —sobre todo las ideas— y tiende a convertir todo lo que pasa por ella en espectáculo, en el sentido más epidérmico y efímero del término. Mi impresión es que la literatura, la filosofía, la historia, la crítica de arte, no se diga la poesía, todas las manifestaciones de la cultura escritas para la Red serán sin duda cada vez más entretenidas, es decir, más superficiales y pasajeras, como todo lo que se vuelve dependiente de la actualidad. Si esto es así, los lectores de las nuevas generaciones difícilmente estarán en condiciones de apreciar todo lo que valen y significaron unas obras exigentes de pensamiento o creación pues les parecerán tan remotas y excéntricas como lo son para nosotros las disputas escolásticas medievales sobre los ángeles o los tratados de alquimistas sobre la piedra filosofal (Vargas Llosa 2021, 205–6).

Tengo varios reparos contra esta exagerada opinión, y el primero de ellos es que no considero agotadas las discusiones sobre los ángeles: en 2015 tuve la suerte de asistir a una fantástica conferencia de Alois M. Haas dedicada precisamente a la vieja pregunta de cuántos ángeles pueden bailar en la punta de un alfiler. Pero en vez de contraatacar sus posturas, preferiría establecer un contraste con otro prócer de la literatura latinoamericana del siglo XX, Octavio Paz quien, unas décadas antes, valoraba la relación directa de la poesía con sus diversos soportes:

La poesía ha convivido con todas las sociedades y se ha servido de todos los medios de comunicación que esas sociedades le han proporcionado, desde las conchas y caracoles marinos hasta los instrumentos musicales más refinados, de la inscripción sobre un ladrillo al manuscrito miniado, del libro al disco y la banda magnética (Paz 1994, 577).

Paz se manifestaba, además, extremadamente optimista por las posibilidades que ofrecía la televisión:

en la pantalla de televisión confluyen las dos grandes tradiciones poéticas, la escrita y hablada. La pantalla es una página favorable, incluso por sus dimensiones, al diseño de composiciones no menos sino más complejas que la ideada por Mallarmé... las imágenes visuales y los elementos sonoros, en lugar de ser meros adornos, pueden transformarse en partes orgánicas del cuerpo mismo del poema (Paz 1994, 579).

No ha sido la pantalla de televisión, sino la del computador o la del teléfono móvil la que permitiría hoy la concreción de esta utopía de Paz, tanto como el apocalipsis que predica Vargas Llosa. Y sus posturas no dan cuenta, por cierto, de la gran cantidad de matices y complejidades que es posible encontrar en el ámbito de la literatura, el arte y los medios producidos y difundidos a través de internet. Pero creo que, por lo mismo, reflejan muy bien los discursos más frecuentes a nivel público en torno a estas problemáticas, que tienden excesivamente a uno de ambos extremos. Basta recordar las caras de espanto que provocó hace unos años el surgimiento del e-book y el (hasta ahora) errado diagnóstico que alertaba ante la desaparición del libro impreso. Lo mismo sucede con la reciente ola de optimismo que ha provocado el supuesto “renacimiento” de la poesía gracias a las redes sociales, apoyado comercialmente por importantes grupos editoriales y celebrado por muchos medios de

comunicación. “La poesía estalla en las redes”, se titulaba un artículo el diario El País de España, que presentaba este fenómeno:

No son cantantes, ni presentadores de televisión, sino poetas. Es el *último domingo de la Feria del Libro de Madrid*, y las vallas están fuera para ordenar la fila, que apenas empieza a formarse junto a la caseta donde firmarán. Cristina, de 17 años, descubrió los versos de *Escandar Algeet en un vídeo de YouTube* —“es romántico y ha sufrido por amor, pero no es ñoño” (Aguilar 2014).

En efecto, plataformas como Facebook, Twitter e Instagram son hoy uno de los espacios privilegiados para la difusión de textos escritos o leídos en voz alta, que en el caso de los autores más exitosos también desembocan en el papel. Uno de los casos más sonados fue la tercera edición del premio EspasaesPoesía, dirigido a escritores de este ámbito, que pueden participar sin seudónimo. En el año de la pandemia fue otorgado al venezolano Rafael Cabaliere, un poeta del que prácticamente no había información, pero que contaba con miles de seguidores en sus redes sociales. La polémica creció a tal punto que la propia editorial tuvo que salir a desmentir que fuera un bot, y le pidió a Cabaliere que grabara un vídeo para demostrar que era un poeta de carne y hueso.

El crítico Martín Rodríguez Gaona, autor de *La lira de las masas*, ha acuñado el concepto de “poesía pop tardoadolescente” (Rodríguez-Gaona 2019, 17), y relaciona estas nuevas figuras con los modelos de celebrity o influencer: “los productores simbólicos virtuales ejercen una autorrepresentación, una performatividad alrededor de sí mismos, en la que la frivolidad, la imaginación y el esteticismo, sin dejar de responder a conflictos personales, se transforman en un espectáculo gracias a la intervención de otra mirada (la de los seguidores y los fans)” (Rodríguez-Gaona 2019, 47). Este fenómeno, paralelo en otros contextos como el anglosajón con figuras como Rupi Kaur, ha provocado un rápido rechazo de gran parte de la comunidad literaria más tradicional. En esa respuesta se cruzan variables de diversa índole: una concepción más elitista de la poesía, el fetichismo del soporte del libro impreso, una incompreensión de los modos de relación a través de redes sociales y probablemente la envidia frente a los éxitos de ventas. También se mezcla con la crítica al contenido excesivamente transparente y la escasa destreza técnica que demuestran estos escritores más preocupados, como dirá también Rodríguez Gaona, de proyectarse como un producto: “la primacía de la autorrepresentación hasta constituir la imagen y la obra en una marca (el branding)” (Rodríguez-Gaona 2019, 48). En el marco de esta reflexión, habría que añadir un punto relevante: en la mayoría de estos célebres autores no existe un uso crítico de las tecnologías, pues no van más allá de la grabación de una lectura o una imagen con un texto escrito. Sólo en algunas ocasiones hay un nivel de producción mayor, que a veces redundante en un formato más cercano al videoclip, pero no hay una diferencia sustantiva respecto a la experiencia habitual de asistir a una lectura u hojear un libro. Lo que prima en este esfuerzo pareciera ser más la posibilidad de ampliar el espectro de propagación, adhiriéndose de manera acrítica a las plataformas disponibles, acorde con la voluntad explícita de proponer una comunicación muy fluida y afectiva con el receptor, antes que indagar en otras posibilidades textuales y extratextuales que implican una propuesta y un desafío distintos. Dicho de otro modo, a diferencia de Cristina a mí todo esto me parece muy ñoño.

Los más enojados con todo esto deben ser aquellos académicos, escritores, artistas y programadores que desde hace mucho tiempo han investigado y reflexionado concienzudamente sobre las posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales para la producción poética, y literaria en general. Ya desde los '50, con los poemas estocásticos de Theo Lutz, ha surgido una infinidad de obras que utilizan pro-

cedimientos permutatorios, aleatorios o generativos, que permiten que las palabras cobren distintas formas, colores, sonidos y movimientos, que el texto esté conectado a otros textos mediante hipervínculos, o que se permita diversas formas de interacción. Esta evolución, además, ha estado ligada no sólo a los sucesivos avances tecnológicos, sino también a la vinculación estrecha con movimientos y tendencias de carácter experimental, como la poesía concreta, Fluxus, OuLiPo, la narrativa postmoderna y más adelante la escritura conceptual, entre otros. Ya desde los '90, con la masificación de los computadores y el auge de internet, existe una consolidación de lo que hoy entendemos como literatura digital o literatura electrónica. A pesar de que su impacto a nivel masivo aún es limitado, dentro de este campo actualmente existen varias redes, proyectos de investigación colectivos, congresos, que además operan con mucho dinamismo a nivel internacional. La entidad más conocida es la Electronic Literature Organization (ELO), que por más de veinte años ha generado numerosas publicaciones, archivos y encuentros. En 1999 definían así su ámbito de acción: "Electronic literature refers to works with important literary aspects that take advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer" (Electronic Literature Directory 2020). Desde entonces, se ha ampliado el rango de obras que calzan en esta categoría, poemas o narrativas hipertextuales, poesía animada, ficciones interactivas, apps literarias, proyectos colaborativos, y obras generadas por computadores, entre otras. Una generosa muestra se puede encontrar en las tres versiones de su Electronic Literature Collection, publicadas en 2006, 2011, 2016 (y una próxima en 2021). Es evidente que esta ampliación de procedimientos, soportes, estructuras y formas de interacción es considerada de manera casi unánime (no sólo dentro de esta asociación, por cierto), como una virtud. Así se observa en otras definiciones similares, como la de Talan Memmott en 2006: "Digital poetry presents an expanded field of textuality that moves writing beyond the word to include visual and sound media, animations, and the integrations, disintegrations, and interactions among these signs and sign regimes" (Memmott 2013, 294). E incluso en otras más recientes, como éste de Leonardo Flores (actual presidente de la ELO): "I define electronic literature as a writing-centered art that engages the expressive potential of electronic and digital media" (Flores 2019)¹. Esta valoración es muy notoria, también, cuando muchos creadores se refieren a sus propias obras y destacan aquellas posibilidades que han desarrollado gracias a la tecnología. Con mucha menor frecuencia se escuchan voces más ponderadas, como la de Friedrich W. Block en 2004, quien, junto con enfatizar que no tiene sentido considerar la poesía digital como una novedad radical, propone: "Aesthetically speaking, digital poetry will not gain so much by operating *within* its very specific media, as by operating *with or against* said media" (Block 2014, 309). En vez de términos positivos como "potencial", "expansión", "provecho", y otros comunes en la mayoría de las conceptualizaciones, quiero poner el acento en la fuerza que podría cargar una de las palabras que utiliza Block: "contra".

Esta posición es la que hoy me parece más atractiva. Se trata de una tendencia en la que se privilegia alterar el funcionamiento esperado de un determinado *software* o *hardware*, y dejar espacio para la pérdida de control, el azar o el error. Respecto a las otras posturas, es evidente su distancia con el fatalismo de Vargas Llosa o la inocencia de los poetas de Instagram, pero también está lejos de la voluntad de aprovechar al máximo todos los recursos disponibles que caracteriza a muchos practicantes de la poesía digital o la narrativa hipertextual. Por ejemplo, para su serie "*Oblique Archive*" (2014), Francesca

1 Flores, además, propone que nos encontramos en una nueva etapa de la literatura electrónica, en la que las plataformas y aplicaciones ya están masificadas, y menciona categorías como los bots de Twitter, la poesía de Instagram, los gifs y los memes. También considera el fenómeno de la validación de los poetas a través de las redes sociales, y no a través de instancias académicas o editoriales tradicionales.

Capone escaneó digitalmente poemas que movía sobre la pantalla durante el proceso, y que dieron como resultado versos deformes y difícilmente legibles. Eugenio Tisselli, por su parte, creó *“Philosophy of Language”* (2005), que consiste simplemente en una página con un texto relativo a ese título. Cada vez que alguien la visita, sin embargo, se reemplaza una de sus palabras por un sinónimo, por lo que se va alejando cada vez más del original. Asimismo, el proyecto “coded poetry” de Jörg Piringer recurre a los mismos algoritmos que utilizan las corporaciones multinacionales y las agencias de inteligencia, pero para crear textos absurdos y reiterativos, que son leídos por la voz sintetizada de un computador. Estos casos se relacionan directamente con el uso del glitch, el circuit-bending, las imágenes o sonidos en baja resolución, la utilización de máquinas antiguas, la estética lo-fi, en la música y artes visuales. En gran parte de estas obras hay un impulso político latente, en la medida que se alejan de la constante celebración de las novedades tecnológicas y la noción de desarrollo económico y social que simbolizan.

Podríamos acercarnos más, incluso, a lo que cabría denominar una vía negativa, en la que se destaca no aquello que la tecnología puede hacer, sino lo que no puede hacer. Dicho de otro modo, en vez de considerar un programa o un computador como un abanico de posibilidades, se asume como una serie de restricciones y límites. Así, se resalta la inutilidad y la irrelevancia, justamente los valores opuestos que suele encarnar la tecnología. Aunque no estoy seguro si aún podríamos calificarlos de “literatura”, pues en esta zona la categoría se vuelve cada vez más imprecisa, hay un conjunto muy significativo de ejemplos recopilados por Nick Montfort en *“No Code: Null Programs”* (2014). Este artículo toma como punto de partida el libro *No Medium* de Craig Dworkin (2013), quien estudia una gran cantidad de obras en blanco, invisibles y silenciosas. Montfort propone sumar a este conjunto una serie de programas computacionales vacíos o que no tienen código. Uno de ellos es la página colaborativa *“Rosetta code”* en la que se proponen tareas de distinto tipo para llevar a cabo en distintos lenguajes computacionales, como “Empty program”: “Create the simplest possible program that is still considered ‘correct.’” Una posibilidad es escribir el comando “RUN” en lenguaje BASIC, que no activa ninguna operación, o simplemente no escribir nada. En esta misma línea se encuentra el artículo “Language Without Code: Intentionally Unusable, Uncomputable, or Conceptual Programming Languages” de Daniel Temkin (2017), quien menciona, entre otros, el lenguaje “Whitespace”, que sólo funciona con tres caracteres que corresponden a espacios en blanco: “space, tab, and return”. Los soportes también se prestan para estas intervenciones inútiles: el propio Craig Dworkin, junto al percusionista Jarrod Fowler, publicaron en 2011 el disco *Rhythmic Fact*, un CD que, de manera absolutamente tautológica, lleva impreso en una de sus caras un listado con todos los componentes químicos de la tinta y el mismo disco, pero que no contiene ninguna música o archivo, pues está vacío. Se percibe con claridad que aquí los recursos disponibles son malgastados y desvirtuados, y se subraya el sinsentido inherente a cualquier pretensión de comunicar un mensaje. Sólo quedan, frente a nosotros, una serie de reglas o materiales inútiles. Quizás parezca una comparación muy exagerada, pero de algún modo estas obras resuenan para mí como ecos del esfuerzo de Beckett, empeñado en empobrecer su lengua y mostrar únicamente sus restos.

Para finalizar, quisiera ponerme a la fila detrás de estos inspiradores artistas con un ejercicio propio. Hace un par de años, durante una clase dedicada a este tipo de menesteres, nos preguntamos con mis alumnos cuál sería la cantidad de páginas en blanco que soportaría un documento de un programa de texto. Escogí el programa “Pages”, de mi MacBook Pro comprado en 2016; la decisión se basó simplemente en que ése era el computador que tenía a mano en ese momento, pero además porque me parecía más atractivo que el título del programa (y de la obra) fuera “Pages” y no, por ejemplo, “Word”. A medida que avanzaba, primero de a una página, y luego copiando y pegando conjuntos más grandes,

el programa comenzaba a funcionar más lento, y el conteo se volvía más impreciso. Aunque mi objetivo era alcanzar 1.000.000 de páginas, tuve que detenerme lejos de la meta porque el programa ya no podía abrir el documento. Luego de algunos meses sin decidir qué hacer, pensé que sería interesante compartir este fracaso, para mostrar una obra que había quedado herméticamente cerrada para su propio creador. Recientemente tomé el archivo y, junto a una breve explicación en otro archivo pdf, lo puse en una carpeta y lo comprimí (así descubrí, de paso, la eficiencia de este proceso porque el peso total descendió de 17,7 MB a 1,1 MB). Luego subí la carpeta a Dropbox, bajo el humilde título *Pages*, para que cualquier interesado pudiera bajarla y tratar de abrirla. La mayoría de los amigos a los que avisé y lo intentaron tampoco lo lograron, pero uno de ellos que tenía un computador más nuevo que el mío sí pudo, aunque ese resultado le pareció paradójicamente frustrante. Para ampliar su difusión, quise colocarlo también en el sitio web de *Naranja Publicaciones*, una librería especializada en libros de artista. Les pedí que lo ofrecieran de manera gratuita, pero me dijeron que, debido al funcionamiento de la página, no podían poner como precio \$0. Finalmente acordamos el valor de \$1 (aproximadamente €0,0013). No sé si alguien lo haya comprado todavía, pero me parece divertido que un mismo “libro” (o lo que sea) pueda tener valores tan distintos dependiendo de dónde se adquiera. Y al menos creo que este ejercicio, como los que le han precedido, puede adquirir un particular sentido en estos tiempos. Cuando sólo se promueve la competencia y la eficiencia máxima, resulta provocativo trabajar de más, utilizar mal las herramientas, o repetir el gesto idiota de no producir más que nada.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Andrea. 2014. «La poesía estalla en las redes». *El País*, 25 de Julio de 2014, sec. Babelia. https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html.
- Block, Friedrich W. 2014. «Eight Digits of Digital Poetics». En *PoEs1S: The Aesthetics of Digital Poetry*, editado por Karin Wenz, Christiane Heibach, y Friedrich W. Block, 307–17. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Capone, Francesca. 2014. «Oblique Archive». <https://www.francescacapone.com/obliquearchive>.
- Cussen, Felipe. 2019. *Pages*. [https://www.dropbox.com/sh/2pobizpd2nwf14/AACrX4UEhn-7BsbLUJu_oJ42a/\(2019\) pages](https://www.dropbox.com/sh/2pobizpd2nwf14/AACrX4UEhn-7BsbLUJu_oJ42a/(2019) pages).
- Dworkin, Craig, y Jarrod Fowler. 2011. *Rhythmic Fact*. W.M.O./r 36, CD-R.
- Dworkin, Craig. 2013. *No Medium*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press.
- Electronic Literature Directory. 2020. «Electronic Literature». <https://directory.eliterature.org/e-lit-resource/5183>.
- Flores, Leonardo. 2019. «Third Generation Electronic Literature». *electronic book review*, Julho. <https://doi.org/10.7273/AXYJ-3574>.
- Memmott, Talan. 2013. «Beyond Taxonomy: Digital Poetics and the Problem of Reading». En *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, editado por Adalaide Kirby Morris e Thomas Swiss, 293–306. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Montfort, Nick. 2014. «No Code: Null Programs». *Dspace@MIT*, June. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/87669>.
- . sin fecha. «Rosetta Code». http://rosettacode.org/wiki/Rosetta_Code.
- Paz, Octavio. 1994. «Balance y pronóstico». En *La Casa de la Presencia: Poesía e Historia*, I:565–80. *Obras Completas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Piringer, Jörg. sin fecha. «coded poetry». <https://joerg.piringer.net/index.php?href=codepoetry/codepoetry.xml>.
- Rodríguez-Gaona, Martín. 2019. *La lira de las masas: internet y la crisis de la ciudad letrada: una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

- Temkin, Daniel.** 2017. «Language without Code: Intentionally Unusable, Uncomputable, or Conceptual Programming Languages». *Journal of Science and Technology of the Arts* 9 (3): 83–91. <https://doi.org/10.7559/CITARJ.V9I3.432>.
- Tisselli, Eugenio.** 2005. «Philosophy of Language». 2005. <http://www.motorhueso.net/meaning/meaning.php>.
- Vargas Llosa, Mario.** 2021. *La Civilización Del Espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

ALFABETO DACTILAR **– VIDEO-PERFORMANCE**

CRISTIAN FORTE & BILLY KENRICK

<https://alfabetodactilar.jimdofree.com/>

<https://vimeo.com/339367651/032196092c>

Durante el invierno del año 2016, recibí un mensaje de Billy Kenrick desde Dublín en donde me comentaba que tenía programada una visita a Berlín. La noticia me alegró. Billy es un amigo fotógrafo y artista visual. Pocos días después de aquel contacto ya estábamos planeando algo juntos, un proyecto en común que había quedado pendiente y que compartimos tiempo atrás en una charla de manera fugaz, la posibilidad de crear un poema que prescindiera de palabras.

En un principio, intercambiamos ideas que enfocaban solo a aspectos visuales, luego incorporamos una sistematización. Tomamos como eje mi libro *Alfabeto Dactilar* (Editorial L.U.P.I., 2014).

En el catálogo para la exposición *Kein Ort, sondern ein Zustand* realizada en 2015 en Leipzig, las curadoras Lena von Geyso y Elisabeth Pichler describen así el libro:

El *Alfabeto Dactilar* de Cristian Forte se refiere a las nociones de regulación del lenguaje y el espacio. En términos de una caligrafía corporal, Forte crea su propio lenguaje cuyo sistema de caracteres consiste en huellas dactilares, un código y un lenguaje secreto por el cual las huellas individuales generan escritura. Los espacios se convierten en cuerpos de texto, una secuencia de comandos que todos co-escriben independientemente de su clase social, especialización o derechos. La huella digital como expresión de la identidad e individualidad de cada sujeto también se refiere a las prácticas utilizadas para almacenar, disciplinar y monitorear cuerpos y acciones.

Alfabeto Dactilar propone un sistema de escritura poética. La premisa elemental para el video fue considerar a la escritura como un acto performativo.

Cristian Forte
mayo 2019, Berlín.

PROGRAMA

PARÁGRAFOS SOBRE ARTE COMPUTACIONAL, PASSADO E PRESENTE

FRIEDER NAKE

Este texto foi originalmente publicado em 2010 com o título "Paragraphs on Computer Art, Past and Present" em Nick Lambert, Jeremy Gardiner, Francesca Franco (eds.): *CAT 2010. Ideas Before Their Time. Connecting the Past and Present in Computer Art*. London: British Computer Society, 55-63. A versão que aqui se apresenta foi traduzida por Bruno Ministro, revista por Sandra Guerreiro Dias e publicada com a autorização do autor.

Sol LeWitt publicou “Parágrafos sobre Arte Conceptual” na revista *Artforum* em junho de 1967, texto teórico sobre a arte do século XX que se tornou uma referência no campo. Estes parágrafos desempenharam uma função de manifesto, pese embora tenham surgido com uma década de atraso relativamente ao tema sobre o qual versam — o conceito sobre a matéria. A arte computacional digital teve as suas primeiras exposições em 1965. Nunca produziu um manifesto, com a exceção, talvez, de “Projetos de estética generativa” de Max Bense (1965, redigido em alemão). Uma vez que a arte computacional é irmã da arte conceptual, justifica-se que, num manifesto tardio como este, se aproprie o estilo do velho título.

Um movimento artístico com 45 anos e de enorme fulgor, não pode criar *ex posteriori* o seu manifesto. Contudo, *A Software Manifesto* foi também ele redigido apenas *depois* do *software* e das tecnologias de informação se terem tornado as mais importantes tecnologias dos nossos tempos. Os parágrafos que se seguem podem ser lidos enquanto manifesto tardio.

1. Hoje não há imagens sem traços da arte digital. A Arte Digital existe enquanto arte computacional, arte algorítmica, *net art*, *web art*, *software art*, arte interativa, arte generativa, entre outros. Aquando das suas primeiras manifestações, em Estugarda e Nova Iorque, a designação “arte computacional” foi contra a história da arte e foi atirada à cara dos seus críticos. Esta era, ao mesmo tempo, uma denominação feliz e infeliz. “Arte algorítmica” teria sido o termo correto. A expressão superficial “arte computacional” encobriu o facto revolucionário: o princípio algorítmico tinha entrado no mundo da arte.
2. O princípio algorítmico é o princípio da computabilidade. Tudo o que existe no domínio da computabilidade só existe na medida em que é computável. Na década de 1930, Alan Turing e Alonzo Church, entre outros, viram na matemática a única disciplina da mente humana que comunica de forma clara aquilo que esta diz. Esses heróis clarificaram o conceito de computabilidade, criando assim uma nova base para a matemática. Pouco depois, o computador surgiu como a máquina que viria transformar a ciência em engenharia. Antes já havia dispositivos para o cálculo matemático, claro, mas estes não eram, no entanto, autómatos de computação.
3. O computador tinha cerca de vinte anos quando a arte computacional surgiu. Foi tarde? Foi cedo? Foi a tempo. Eram tempos de profunda instabilidade social. A hipocrisia das gerações da guerra havia sido atacada e Karl Marx fora ressuscitado. Ideias de revolução cultural do Oriente longínquo conquistaram jovens mentes. A revolução algorítmica iniciou a sua longa marcha, invertendo a infraestrutura tecnológica.
4. Três anos mais tarde, a arte computacional foi internacionalmente reconhecida. Em 1968, duas exposições tomaram a dianteira no desenvolvimento dos meios digitais. Uma teve como título *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, tendo sido realizada no Instituto de Arte Contemporânea em Londres. A outra foi *Tendencies 4. Computers and Visual Research*, apresentada na Galeria Grada Zagreba em Zagreb, na Croácia. *Serendipity* abriu espaço para o aparecimento dos meios digitais, conectando-o à indústria da computação. *Tendencies* estabeleceu um lugar de ancoragem dos meios digitais e ligou-o ao mundo da arte.

5. Na sua forma de meios digitais, a maquinaria de computação integra três grandes princípios: computabilidade, interatividade e conectividade. A computabilidade surge nas artes enquanto arte algorítmica. A interatividade, enquanto instalação interativa. A conectividade, sob a forma de *net art* e *software art*.
6. A primeira forma de arte computacional (como arte digital e não como arte eletrónica) é a arte à distância. Trata-se de arte criada pelo cérebro e não pela mão, libertando o artista dos limites da habilidade manual. Aquela automatiza a produção do elemento perceptível e material do trabalho. Na arte algorítmica o artista cria um reportório integral de trabalhos isolados. Ele ou ela são artistas na medida em que trabalham no contexto das possibilidades e dos potenciais, não das realidades e dos factos. A obra de arte na arte algorítmica é a *descrição* de uma infinidade de obras possíveis. Todas partilham algumas características comuns que a mente consegue discernir, ainda que o olho não possa ver qualquer semelhança. A descrição é um signo de signos.
7. A arte computacional tem lugar sobretudo no domínio semiótico.
8. A arte algorítmica nega a noção de obra-prima. Quer isto dizer que, na arte algorítmica, esta já não pode existir no sentido tradicional da expressão. Cada peça individual da arte algorítmica não é mais do que apenas uma instância da multiplicidade potencialmente infinita da classe de trabalhos definidos pelo algoritmo. A tragédia reside no facto de o algoritmo, em si mesmo, não apresentar qualidades visuais. As suas qualidades são o potencial para gerar trabalhos visuais. Mas cada um dos seus produtos visuais é apenas uma sombra do algoritmo. É um dos seus rastros, um resto, um consolo para aqueles que precisam de ver em vez de pensar. Se se quiser encontrar a obra-prima, haverá que comparar algoritmos. Os críticos e historiadores da arte não estão preparados. Ninguém está.
9. A arte computacional é arte conceptual. Contudo, os conceitos, numa e noutra, são diferentes. Eles surgem como descrições operacionais. Algoritmos são descrições. São descrições finitas de conjuntos infinitos. São descrições estáticas de processos dinâmicos. Estas descrições são operacionais e executáveis. I.e., são simultaneamente texto e máquina. Quando o artista algorítmico concebe um trabalho (um algoritmo), escreve um texto estático. Pode imprimir o texto em papel. Isto revela a qualidade de texto do trabalho. É uma qualidade para o leitor humano perceber e reconhecer. Mas a descrição do texto é também operacional. Ela pode ser executada por um computador. Quando um computador executa a descrição, ele lê-a do seu modo próprio e peculiar: realiza exatamente o que é requerido pela descrição e nada mais. Ler é sempre interpretar. Quando o computador lê o texto operacional, interpreta-o. Radicalmente diferente da nossa interpretação, a interpretação do computador é uma determinação: não é permitida qualquer liberdade. O computador interpreta ao determinar qual a única interpretação que faz sentido do ponto de vista algorítmico.
10. A arte computacional é uma arte do conceito na medida em que descreve uma ideia, não revelando o material de trabalho. Porém, tendo em consideração que as suas descrições devem ser operacionais ou computáveis, o conceito pode ser realizado de imediato, sem meios de mediação. Se o artista conceptual quiser realizar a sua descrição de uma ideia, precisará de meios apropriados para o fazer.

11. Tendo emergido ao mesmo tempo que a arte conceptual, a arte algorítmica, enquanto irmã mais velha ou mais nova, ultrapassou largamente os limites da arte conceptual. Os conceitos e conceptualizações estiveram desde sempre presentes na arte considerando que, sem uma ideia, sem um conceito não há arte (ou, pelo menos, não nos tempos modernos). A arte conceptual foi mais um passo na contínua redução moderna da obra de arte. Esta depuração alcançou o conceito ou a ideia em si mesma. Não existe obra sem conceito na sua raiz. Na arte conceptual, este é considerado mais importante do que a sua realização. Na arte algorítmica é ao contrário. As ideias e a suas descrições devem ser códigos que incorporam, em si mesmos, a sua própria execução. Enquanto a arte conceptual gravita em torno da possibilidade de eventualmente realizar uma peça, residindo o seu prazer em imaginá-la, a arte algorítmica devolve de imediato a peça conceptualizada, sem mais, podendo esta realização de um conceito continuar por séculos. Harold Cohen, Manfred Mohr, Roman Verostko e muitos outros artistas algorítmicos sabem-no.
12. O algoritmo é o conceito na sua forma mais estrita de descrição. Por norma, a arte conceptual encontra-se “livre da dependência das habilidades do artista enquanto artesão”. Alguns anos antes de Sol LeWitt o ter escrito em 1967, a arte algorítmica já havia eliminado o artesão habilidoso. A arte algorítmica é a forma final da arte nos tempos da produção industrial. Para lá do trabalho manual e da aura, a obra é produzida de modo automático. Isto implica que o artista se transforma ele próprio num engenheiro. Aquilo que os futuristas e outros vagamente sonharam, torna-se uma realidade na era algorítmica.
13. “A ideia transforma-se numa máquina de fazer arte”. Com efeito, caro Sol LeWitt, foi justamente isto que aconteceu alguns anos antes de o teres escrito. A arte algorítmica é, de facto, a mãe da arte conceptual. Os críticos e outros devem, de uma vez por todas, tornar-se disto conscientes quando procurarem estudar um fenómeno que lhes é tão estranho.
14. A ideia mais avançada da arte computacional para o seu tempo foi a sua abordagem *generativa*. O artista algorítmico não faz nada que não seja generativo. O que não é de grande relevância, se se observar com atenção. Sempre que um artista decide usar um computador para a sua produção, ele é obrigado a conceber um programa (um algoritmo). Sem um algoritmo para a arte, não existe arte algorítmica. Tão simples quanto isto. O artista transformado em algorítmico é um artista generativo por defeito. Mesmo que não tenha consciência disso. Assim, é o filósofo quem tem de lho dizer. E foi com este fim que Max Bense escreveu o seu breve ensaio *Projects of generative aesthetics*. Num livro de 1973, eu próprio defini, do ponto de vista matemático, o conceito de uma estética analítica. Uma estética sintética é, obviamente, o inverso de uma estética analítica. Uma estética generativa é uma forma computável de uma estética sintética.
15. O princípio generativo existe desde que Noam Chomsky estudou gramáticas generativas¹. Para ele, estas eram dispositivos que não se propunham apenas descrever estruturas sintáticas de frases numa língua. Uma gramática generativa era também capaz de produzir frases corretas de uma língua em termos da sua sintaxe. Como é óbvio, este aspeto foi crucial para a definição

1 N.T.: O termo cunhado por Chomsky (“generative grammar”, em inglês) surge também, por vezes, traduzido em língua portuguesa como “gramática gerativa”. Decidiu-se, no entanto, neste passo da tradução, usar a variante “generativo” dado tratar-se do termo mais comum em português para designar, por exemplo, a “arte generativa”, a “música generativa” e outras formas relacionadas que surgem listadas no parágrafo seguinte do texto.

das linguagens de programação. Max Bense apenas pediu emprestado o atributo “generativo” a Chomsky.

16. O princípio generativo foi rapidamente esquecido enquanto dispositivo maquínico para a criação artística. Apenas recentemente voltou a estar em voga, sendo empregue de uma maneira próxima do banal sempre que um computador é usado no decurso de algum trabalho criativo. Há o *design* generativo, a arquitetura generativa, a arte generativa, a música generativa e com certeza muitos outros. A questão que se impõe é, então: é possível fazer algo, hoje em dia, *sem* um computador?
17. Os primeiros artistas que fizeram uso de computadores digitais e que, nesse processo, descobriram o princípio algorítmico no contexto da arte, trabalharam antes enquanto matemáticos ou engenheiros, sendo estas, tão somente, as suas áreas de estudo. Tinham acesso a computadores e eram, se podemos assim dizer, especialistas em computadores. Uma área, pois, muito particular de especialização, tendo em conta que estávamos no início da década de 1960. Quase todos os críticos, jornalistas e tipos da cultura daquele tempo adoravam acusar e insultar estes pioneiros de um novo tipo de arte. O padrão dos seus comentários depreciativos era: “Bastante bom, mas aborrecidamente geométrico e construtivista. É preciso um artista real para criar alguma coisa com qualidade que valha a pena.” Os pioneiros nem sempre alcançam o sucesso. Eles criam a visão. É chocante constatar o quão raro é os especialistas entenderem quando o princípio maquínico da computação alcança o estatuto de arte.
18. Os primeiros artistas computacionais tiveram de domar as suas máquinas nuas. Mantiveram relações eróticas com elas. Os seus programas foram escritos na linguagem da máquina (o mesmo é dizer: em código binário imediato). Tiveram de testar e correr os seus programas sem a ajuda de um sistema operativo. Com relativa rapidez, esta situação alterou-se, tendo o Algol 60 e o Fortran passado a ser as principais linguagens de programação. Isto é importante? Sim, é. O *software* e *hardware* podem ser comparados aos pincéis, tintas, acrílicos e quaisquer outros materiais e ferramentas que um artista pode usar fora do mundo digital. Hoje uma linguagem de eleição seria o *Processing* ou uma das linguagens dos sistemas de *script*. Tais dispositivos simbólicos ainda mantêm visível a distância entre o artista e o seu trabalho. Estes exigem o tipo de pensamento que é genuinamente novo e que foi uma ideia à frente do seu tempo. O artista que pretenda fazer arte computacional, algorítmica, interativa ou *net art* e, assim, programar o computador, tem de aprender *a pensar como a máquina pensaria se ela pudesse pensar*. Lê esta declaração duas vezes, memoriza-a e, depois, começa a pô-la em prática. Todo um novo mundo se revelará diante de ti. É o mundo dos meios digitais, tendo por precursor a arte algorítmica. É o pós-moderno. Estamos a abandonar a produção industrial. Entrámos na performance pós-industrial.
19. O *Photoshop* é um excelente *software*. É uma enorme coleção de maravilhosas funções sob o disfarce de ferramentas. Outros programas são igualmente excelentes. Ao oferecerem opções com as quais a maioria de nós nunca sonhou, abrem o mundo do pintor digital de domingo.
20. A produção artística requer atividades de seleção e composição. O artista seleciona o seu material e ferramentas, formas e cores, os elementos com os quais vai trabalhar. Ele fá-lo ainda que de forma não explícita. O artista trabalha com os seus elementos ao combinar, conectar, organizar, posicionar, transformar: ele compõe. De uma perspectiva mais abstrata, o artista tem à sua disposição signos (no seu estado material) primitivos (ou elementares). É livre de compô-los em grupos e

sistemas de signos de signos, e superssignos, etc.: signos de signos de signos... — sempre e apenas ao nível material, sintático. Decisões composicionais de baixo e alto nível influenciam a construção gradual de aglomerações de signos até aos mais elevados níveis. Decisões de pormenor, respeitantes apenas a minúsculas partes, ganham influência de uma forma por vezes miraculosa até ao mais alto nível. Uma perspetiva semiótica desta ordem dos processos generativos é útil quando se escrevem programas para a arte.

21. A arte computacional partilha com a arte conceptual (e algumas outras) o despojamento da materialidade. De facto, o passo revolucionário no princípio da arte algorítmica foi a perda total da dimensão material. Apenas após o programa ter sido concebido, testado para correção e corrido para produção, pode o artista, por fim, quando assim o desejar, observar o que alcançou. O autómato desenhador gerou, a partir de uma codificação abstrata do desenho, uma versão concreta em papel e tinta. Desenhar com o cérebro torna-se possível somente se todos os aspetos materiais e os seus elementos forem abandonados. Os primeiros computadores não tinham dispositivos de visualização. Ainda assim, eram interativos. Essa interação não era, nessa época, mediada pelos ícones ou índices com os quais nos tornámos tão familiarizados para aceder ao que quer que seja nos nossos portáteis. A interação era mediada por símbolos para pensar. Entretanto, a materialidade retornou sob a forma da “interface gráfica do utilizador”. É uma materialidade de tipo fluido. O princípio do algorítmico, do interativo, da arte do *software* continua a ser omnipresente: “Pensa em conjuntos infinitos, não nas suas representações individuais.”
22. Houve um inventor individual da arte computacional? É certo que não. Havia máquinas, dispositivos, instituições, as pessoas trabalhavam na área com os seus diferentes *backgrounds* e interesses, nas suas variadas situações e contextos diversos. A ideia de fazer experiências em duas dimensões em vez de uma, com possibilidades abertas em vez de objetivos predefinidos, num espírito lúdico em vez de lógico e consequencial, foi algo que foi despondo aqui e ali até que foi, por fim, operacionalizada e, portanto, provada como exequível. Tais processos ocorreram entre 1962 e 1965 em vários lugares do mundo e ninguém deve ficar surpreendido se um dia destes um novo nome aparecer além daqueles que são habitualmente mencionados como tendo sido os pioneiros.
23. Max Bense, o filósofo e escritor de poesia concreta, inventou ou previu a arte computacional? Não seria esta uma bela ideia? Na literatura poder-se-á, por vezes, encontrar indicações neste sentido. O título de um dos quatro volumes da sua *Estética* foi *Programmierung des Schönen* (*Programando a beleza*). Os livros foram publicados pela primeira vez entre 1954 e 1960. O termo “programa” foi usado ali, tal como em contextos similares, num sentido mais geral da palavra do que a associação a “programação de computadores”. No geral, fazer algo de acordo com uma dada regra programática, com um princípio ou método, não é o mesmo que um programa num computador, justamente na exigência radical da computabilidade. Claude Monet trabalhou programaticamente em muitas das suas séries de pinturas, representando um e o mesmo objeto, mas sob condições variáveis. Assim o fez também Josef Albers nas suas longas séries de quadros *Homage to the square*. Ainda que os resultados possam parecer caóticos, Jackson Pollock seguiu esquemas programáticos nas suas “drip paintings”. A lista poderia continuar, também na música ou na poesia. Os princípios de série, de experimentação, de construção, permutação, variação, transformação foram todos usados na arte muito antes da chegada dos computadores. As técnicas de projeção de perspetiva, tão

importante no Renascimento, são a prova de um esquema estritamente construtivo que todos os pintores tiveram de aprender e a partir do qual decidiram desviar-se quando entenderam ser necessário. Por isso, a novidade, no mundo da arte do início da década de 1960, foi o princípio da computabilidade. Max Bense era por demais filósofo para se render às restrições da computabilidade.

24. Por trás da computabilidade descobrimos a matemática. Ao longo de séculos, sempre existiu uma amizade entre a arte e a matemática. Ambas representam as duas mais básicas capacidades e atividades da mente e prática humanas: contar e desenhar. Ambas são modos de nos abstrairmos daquilo que experienciamos diretamente, i.e., com o corpo. Quando contamos, reduzimos o mundo a números. Quando desenhamos, reduzimos o mundo a formas. Com a descrição algorítmica de uma operação a ser realizada pela máquina, a arte alcançou a possibilidade de incorporar processos matemáticos em criações artísticas. Esta é uma ideia forte. À frente do seu tempo? Por certo, sim, quando considerada em termos quantitativos.
25. Foram precisos vinte anos na história do computador digital para que a arte digital surgisse. Não é muito tempo. Para forçar um computador a criar desenhos a duas dimensões, e de modo a que a máquina faça os cálculos, têm que lhe ser dadas instruções. A questão a resolver é: como desenhar se a máquina apenas pode calcular. Como sabemos, isto foi completamente resolvido.
26. A aleatoriedade é essencial para a estética da arte computacional. Tem sido sugerido que as distribuições de probabilidade e os números aleatórios simulam, num programa de computador, as intuições do artista. Através desta, o artista toma decisões durante o processo criativo. Um observador externo não tem qualquer hipótese de dizer quais são as razões para uma decisão intuitiva particular. Não há uma maneira de simular algoritmicamente as decisões internas a não ser por escolhas aleatórias. Usada de forma inteligente, a aleatoriedade não deve ser o mesmo que lançar dados. Pode ser controlada de muitas maneiras de modo a que as macroestruturas emergam, apesar da sua aleatoriedade nos níveis básicos de um programa. A aleatoriedade é muito mais um conceito do que probabilidade uniforme.
27. Os métodos generativos podem ser concebidos enquanto sequências estruturadas de decisões. As decisões de alto nível dizem respeito a aspetos globais do trabalho visual. As decisões de baixo nível reportam-se a aspetos primitivos do trabalho visual. Vários níveis intermédios podem ser adicionados. As probabilidades condicionais podem ser usadas para criar controlo local, dependente das vizinhanças. Estruturas hierárquicas de dados podem ser usadas para nos movermos para cima e para baixo, entre aspetos globais e locais e os níveis de uma imagem.
28. A primeira arte computacional foi revolucionária mas, ao mesmo tempo, foi também tradicional, na medida em que resultou em trabalhos em papel para serem dispostos nas paredes de uma galeria. Porquê usar a mais moderna tecnologia para gerar os mais tradicionais formatos do mundo da arte? Aparentemente, os ativistas desse tempo esperavam reconhecimento no mundo da arte ao permanecerem vinculados às formas tradicionais. A arte computacional foi, ao mesmo tempo, revolucionária em todos os outros aspetos, resultando num redirecionamento radical para uma estética do objeto. O sujeito humano individual simplesmente não existe mais, tendo em conta que ele ou ela haviam estabelecido as condições limite para a

imagem ser computada. A arte computacional foi radicalmente racional nos seus primeiros anos. Foi feita através do pensamento, não do sonho. A arte computacional permanece uma arte racional do objeto, ainda que as suas aparências, hoje, dificilmente tenham algo em comum com as dos seus primeiros anos.

29. A arte computacional deixou a sua fase McLuhan quando tomou a forma de instalação interativa. Na fase McLuhan, um novo meio — não obstante a sua rutura revolucionária — tem ainda um velho meio como conteúdo. A arte algorítmica, enquanto trabalho em papel numa parede, é deste tipo. A arte computacional alcançou o seu inerente peso histórico somente quando embarcou nos trabalhos interativos. O computador é uma máquina para repetição precisa e rápida com pequenas alterações. Apenas quando esta característica essencial foi explorada é que a arte computacional se tornou algo mais do que uma engenhoca. Na interação, é este o caso. É também este o caso na animação. A arte digital tornou-se uma parte integral de praticamente todos os filmes. As virtudes dos algoritmos para este género foram demonstradas muito cedo por A. Michael Noll, John Whitney Sr., Ken Knowlton, Bill VanDerBeek, entre outros. Os trabalhos interativos necessitavam de tecnologia mais desenvolvida. Eles são o verdadeiro novo género. Neles, a arte digital triunfou. A conectividade é celebrada no veloz mundo da arte do *software*.

30. Os primeiros pioneiros da arte algorítmica trabalharam na solidão. Mas, num curto espaço de tempo, surgiu a cooperação. Durante alguns grandiosos anos nos Laboratórios da Bell Telephone, sucederam-se vários feitos entusiasmantes pela mão de um grupo de engenheiros, matemáticos e artistas. Durante alguns anos da década de 1960, eles demonstraram diversas possibilidades técnicas que haviam sido disponibilizadas e que estavam à espera de ser aplicadas. Em 1966, também com o apoio da Bell Telephone, *Experiments in Art and Technology*, encabeçada por Billy Klüver e Robert Rauschenberg, apresentou uma espetacular série de eventos em Nova Iorque, ainda que com residual sucesso. Embora tenha continuado por alguns anos, a cooperação revelou-se uma tarefa não trivial se o produto fosse de alta qualidade em ambos os aspetos, estéticos e tecnológicos. A quantidade de tempo partilhado, de autonomia disciplinar e de envolvimento profundo com as expectativas do outro foi tremenda. A primeira arte computacional mostrou que o que é realmente necessário não é a *interdisciplinariedade*. Talvez seja a *transdisciplinariedade*. Essa, acontece no individual.

MÁQUINA CÓNDROR

DEMIAN SCHOPF

Galería Gabriela Mistral,
Santiago, Chile, 2006.

Centro Cultural Matucana 100,
Santiago, Chile, 2007.

Kunstraum Kreuzberg / Bethanien,
Berlín, Alemania, 2012.

Biblioteca Nacional de Chile,
Santiago, Chile, 2012.

Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos,
Santiago, Chile, 2016.



Máquina Cóndor (2006 - en proceso) consiste — en su versión más reciente (2016) — de un modelo relacional compuesto por tres operaciones consecutivas que se replican recursivamente:

- A) Búsqueda en tiempo real en 12 periódicos de 333 palabras claves relativas a guerra y economía.
- B) Consulta en línea y análisis de los valores de compra y precio de venta de recursos naturales importantes para la economía chilena (como el cobre, el oro, el litio y el agua) y de monedas de ex colonias africanas, del Medio Oriente y de los países donde tuvo lugar la Operación Cóndor.
- C) intercalado de 9 palabras -provenientes del léxico de la cirugía, la anatomía y la medicina forense- en la primera estrofa de un 'memento mori' de Luis de Góngora (De la Ambición Humana, 1623). La disposición de esas 9 palabras depende de las búsquedas y del análisis económico expuestos en A y B. Estos poemas mortuorios responden a relaciones de causa y efecto donde se conjugan, de nuevo, la guerra con la economía y el bíos con la pólís y con el logos.

NOTA: Ese es el verdadero poema: la estructura relacional dispuesta por mí y a través de la cual el mundo se expresa por medio de una obra que se alimenta de los hechos del mundo filtrados por los periódicos, nunca neutrales ni objetivos, y los datos duros de la economía. El poema no es sólo una estrofa sino todos los datos sincronizados al unísono, que, por lo demás, son lo único que lo hace posible.

VARIAÇÃO DE TISANA 1, DE ANA HATHERLY

BRUNO NEIVA

Procedimento: Google Sculpting

Texto Original: A criança passeia pelo campo. Pára diante de um portão entreaberto. É o portão de uma grande quinta. A criança entra. Lá dentro está um cão enorme.

A criança passeia pelo campo. Sente o cheiro das flores. Encontra um leopardo. Absoluto. Passeia pelo campo e não tem vergonha. Mas sente raiva ao recordar as palavras de Anabela. Encontra um leopardo e assusta-se. Passeia pelo campo seco-torrão da sua morada. Passeia pelo campo num canto de valentia. Vai à vila, frequenta o café, conversa com o médico e o pároco e procura Margarida. Passeia pelo campo com o seu mini-tractor. Num movimento perpétuo. Seduz. Agora passeia pelo campo e sente-se perfeitamente à vontade sobre a égua. As pessoas ouvem-na a vir ao longe e voltam-se à sua passagem. Durante o percurso, vai encontrando surpresas. Partilha imagens com os seus seguidores. Passeia pelo campo e prazerosamente descansa a vista. Faz o movimento de estrela e todos se alegram com o seu movimento. Encontra um leopardo e assusta-se com a sua reacção.

Pára diante de um portão entreaberto. É a sua chance, tudo ou nada. Aperta o passo e chega a outro portão entreaberto. Procura outra rua, mais um portão entreaberto, uma exacta incidência de luz, uma placa de trânsito fora de prumo projectando uma sombra. Um rapaz vigia um café construído ao lado e impede que o senador e a sua comitiva entrem por um portão entreaberto. Subornam a segurança, atiram perguntas aos carros que passam e até tentam ultrapassar um portão entreaberto de madeira dupla que separa a praça exterior da do interior do estabelecimento. Trata-se de uma divindade local. Agora, o ponto de referência da criança é outro portão entreaberto ladeado por muros. Note-se que ela não passará por ele. O seu novo objetivo é contornar o muro. Pára. Olha em redor.

É o portão de uma grande quinta. A palavra vila, entre os Romanos, designava o que chamaríamos hoje uma quinta, mas uma grande quinta, com amplas instalações. Do lado de fora da nova casa, a criança vê uma grande quinta gradeada onde todos os camponeses usam pijamas às riscas. É uma grande quinta com muito terreno em seu redor (latifúndio), onde se exploram todos os recursos que a terra permite. Mesmo ao lado, outra grande quinta e a respectiva mansão, propriedade de uma família inglesa desde o séc. XIV, alimenta as suas fantasias. O autarca das Putas também tem uma grande quinta, lá em Gaia. No sul da região da Toscana, em Itália, perto do promontório do Monte Argentário, está à venda uma fantástica propriedade de luxo. Situa-se não muito longe de uma grande quinta, muito mimosa e fértil, que tem quilómetros e quilómetros de circunferência.

A criança entra. É o momento em que a criança entra na fase escolar, em que surgem novas obrigações, ao passo que o crescimento entra em desaceleração. Com as devidas dicas, verá como a criança entra na quietude do yoga, percebendo as sensações das posturas, como: calma, paz ou alegria. A criança entra num cilindro de esponja e o pai fá-la rodar. Logo que a criança entra em contacto com a obra, a primeira leitura que faz é a do título e da ilustração da capa. A partir do título, o leitor pode realizar várias inferências. Em geral, quando a criança entra na escola, os episódios de virose são mais frequentes. Isso aconteceu com o Laurent também? Quando a criança entra na escola, por volta dos 06 a 07 anos de idade, verifica-se uma diminuição da produção gráfica, uma vez que a escrita passa a ser concorrente do desenho. Por volta dos 09 e 10 anos, entra na fase do “eu não sei desenhar”.

Lá dentro está um cão enorme. Está toda excitada, com um cão enorme preso na sua garagem. Olha em volta para ver se há alguém. No dia em que lá cheguei, reparei que no quintal dos vizinhos estava um cão enorme, parecido com aquele que fez o filme Beethoven. Por sua vez, o mastim é um cão maior que o grande cão e representa o terceiro “ai” do Apocalipse. É um cão com um esqueleto sólido. O seu peito e costas são sólidos e o seu pescoço é bastante musculado. Quando sonhamos que um cão enorme está a correr atrás de nós, acordamos a suar, com a frequência cardíaca e respiratória aceleradas. A criança acorda com latidos desesperados perto de casa e, quando abre a janela, depara-se com um cão enorme quase a dilacerar um cãozinho. É um cão enorme, mas, graças a Deus, devidamente vacinado. Conheço de vista quem tenha um Cão de Fila Açoriano num apartamento e, esse sim, é um enorme cão.

DA PROGRAMABILIDADE CRIATIVA À CRIAÇÃO PROGRAMADA: LINHAS PROGRAMÁTICAS PARA UMA POTENCIAL POÉTICA DO ALGORITMO

DIOGO MARQUES

À memória de Ernesto Manuel de Melo e Castro (1932-2020), cujo experimentalismo não-linear nos permite hoje criar para além do(s) programa(s).

O presente título deriva de comunicação apresentada em Conferência “Ana Hatherly: Programabilidade e Criação”, a 29 de Junho de 2019, Centro Cultural de Cascais, com organização de Ana Marques [<https://ahprogramacria2019.wordpress.com/>].

ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento

Carlos de Oliveira

O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo
O que há é pouca gente para dar por isso.
óóóó-óóóóóó-óóóóóóóó óóóóóóóóóó
(O vento lá fora).

Álvaro de Campos

Though this be madness,
yet there is method in't.

William Shakespeare

Os novos bárbaros somos nós os ciberpoetas. Seremos?

E. M. de Melo e Castro

(RE)SUMO

Da programabilidade criativa, que está na génese da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX), à criação programada, na sua continuidade actual, (re)velam-se mat(r)izes, directrizes, programas e pontes várias. Partindo da (re)leitura que os experimentalistas Ana Hatherly, Melo e Castro, António Aragão e José-Alberto Marques fazem dos conceitos de *entropia* e de *homeostasia*, analisam-se alguns dos aspectos de transdisciplinaridade que hoje se reconhecem à PO.EX enquanto exemplo paradigmático, autopoietico, de singular complexidade.

MAT(R)IZES

No decorrer dos anos 1960, o jornalista e ensaísta húngaro-britânico Arthur Koestler alertava para uma visível tendência, por parte da psicologia académica, para a redução do ser humano ao estatuto de autómato condicionado. Fruto de um processo de “unificação da ciência” — que começa, pelo menos, com Galileu, ao reduzir a apenas duas, matéria e movimento, as características associadas à percepção sensorial —, de acordo com Koestler, esse mesmo processo estender-se-ia à ideia de in(di)visibilidade da matéria por meio de números, levando, portanto, à “redução de qualidades em quantidades”, e a um beco sem saída completamente alheado da natureza humana e do ser-no-mundo (Koestler 1977, 251). Estas e outras reflexões são apresentadas em *The Act of Creation* (1964), livro-ensaio que propõe uma teoria geral da criatividade em que todas as actividades criativas, conscientes ou inconscientes, da originalidade artística à descoberta científica e inspiração cómica, compartilham o mesmo padrão primordial: “pensamento bissociativo”. Desse modo, é na “bissociação” de duas matrizes previamente desconexas, mas com um código em comum, que se dá, segundo Koestler, o “acto Eureka” e que, conseqüentemente, se reúnem condições para que exista criação (Koestler 1977, 212). Ainda que essa bissociação possa parecer “tão surpreendente e forçada quanto a combinação entre repolhos e reis” (Koestler 1977, 230)¹.

Particularmente *sinotómico*² é o facto de o livro de Koestler ter vindo a lume no ano em que faleceu Norbert Wiener, pai da Cibernética, cuja teoria — assente, em termos simples, no pressuposto de que todos os sistemas, orgânicos e inorgânicos, contêm um processo de informação retroactiva — acabaria por influenciar grandemente os desenvolvimentos levados a cabo na área da computação digital. Caracterizada por uma forte transdisciplinaridade, a Cibernética fixa os seus pressupostos em noções originárias de diferentes ramos científicos, como a *Entropia* presente na segunda lei da Termodinâmica (adaptada nos anos 1940, por Claude Shannon, à Teoria da Informação, com a qual Wiener teve contacto), ou a *Homeostasia* (tendência, em Biologia, para um equilíbrio relativamente estável entre elementos interdependentes, especialmente a partir de processos fisiológicos, isto é, equilíbrio entre autopreservação e reprodução).

Não obstante o forte pendor behaviorista, sobretudo pelo uso que ambas as teorias fazem do mesmo modelo recursivo assente no uso da tecnologia ao serviço do controlo, as ideias de Wiener não tardariam a causar impacto na Europa. Por exemplo, no peso que vieram a ter na *Estética Gerativa* de Max Bense (fortemente associada ao seu *Racionalismo Existencial*, que mitiga a separação entre artes e ciências), bem como na aplicação da Teoria da Informação à Estética, por parte de Abraham Moles, nas investigações levadas a cabo entre *Arte e Computador* (em Estugarda, com Bense, e posteriormente a partir da *École de Strasbourg*³).

À semelhança do que se passava no centro da Europa, também Portugal não ficaria imune a esse novo paradigma do conhecimento com início na segunda metade do século XX, ainda que, por força do particular contexto político, social e cultural, a repercussão dessas novas ideias nos círculos oficiais tenha sido praticamente nula, como, aliás, descrito por E. M. de Melo e Castro, em comunicação apresentada

1 Todas as traduções, para língua portuguesa, das fontes citadas, são da responsabilidade do autor deste artigo.

2 Os destaques são assinalados a itálico pelo autor.

3 Segundo Pedro Barbosa, a *Estética Gerativa* bensiense encontra-se “umbilicamente ligada à Estética da Informação de Moles”, ambas surgindo como novas aplicações das ideias cibernéticas no campo das Artes e Humanidades (Barbosa 1996, 71).

na Bienal de São Paulo (ainda que a partir de Lisboa), no ano de 1977: “Deste modo se enfrentou, de mãos e olhos nus, o alvorecer da era electrónica e cibernética no Portugal dos anos 60, devendo referir-se simultaneamente a insofismável qualidade estética e a originalidade das obras produzidas nessas condições precárias” (Melo e Castro 1981a, 12).

Documentos como o supracitado, hoje disponibilizados em acesso livre por via do Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (PO.EX)⁴, para além de permitirem uma potencial “reconstituição histórica” do(s) movimento(s) da PO.EX, apresentam, nas suas entrelinhas, traços dos movimentos entrópicos e homeostáticos que foram sendo realizados pelos seus diversos intervenientes. Nomeadamente quanto às influências⁵, ou leituras, à época, argumento que nos parece central, já que justifica, de forma renovada: (a) o desenho de um programa concreto para o Experimentalismo Português como intrinsecamente dependente de uma série de condições criadas a partir das (re)leituras que os experimentalistas fizeram com base nas teorias de Shannon e Wiener, bem como pelos contactos com a nova Estética Científica⁶ bensiana e as investigações estético-cibernéticas de Moles; (b) a ideia de que as ditas (re)leituras das noções de *Entropia* e *Homeostasia*, e quase sempre de modo autorreflexivo, acabariam por ser (re)definidoras das próprias linhas fundacionais da PO.EX. Muito particularmente, nos processos de “descontextualização histórica” e “recontextualização” que são feitos do Barroco (Melo e Castro 1976), bem como na tendência “que se insere no Movimento da Poesia Concreta que surge no Brasil e na Europa nos anos 50” (Hatherly 1995a, 187)⁷.

Dessa série de movimentos *espiralares* dá conta o investigador e poeta ciberliterário Rui Torres, relembrando que:

Como explicam de uma forma sustentada Melo e Castro e Hatherly, a poesia experimental portuguesa caracterizou-se pela contestação da crítica literária vigente, denunciando a inadequação da crítica aos novos materiais do poema. Por outro lado, encontrava na repressão política generalizada que então se vivia no país (anos 1960), as origens do desfasamento dessa mesma crítica em relação às práticas poéticas. Deste modo, a poesia experimental, como os seus principais autores não se cansam de insistir e mostrar, precisou de se apoiar numa teorização da sua prática poética. *As teorias do texto e da comunicação dos anos 1960 foram, neste sentido, fundamentais, verificando-se nos autores um conhecimento profundo da teoria da informação, da semiótica, ou do estruturalismo*, mas deixando-se ao mesmo tempo impressionar pela utilização criativa da tipografia, da publicidade e das tecnologias da comunicação e da informação (Torres 2014a, 7)⁸.

4 <https://po-ex.net/>.

5 Leia-se, a este respeito, artigo publicado por Bruno Ministro (2019a), dando conta de uma página por escrever na história da PO.EX, no que diz respeito às “confluências”, “encontros” e “redes” entre os vários experimentalismos a nível intercontinental, com destaque para o importante papel de António Aragão na promoção de diálogos com alguns dos mais significativos poetas neovanguardistas italianos.

6 Científica, também, porque sempre “suscetível de constante transformação”, de “carácter programaticamente aberto”, com o “seu arcabouço teórico sempre sujeito à correcção do experimento e da pesquisa”, tal como indica Haroldo de Campos, sem excluir, ainda, a importância da “reflexão sobre o novo e o experimental no campo da produção artística” (Campos 2003, 12–13).

7 É conhecido o impacto da nova estética bensiana no Movimento Concretista Brasileiro, nomeadamente nas investigações criativas de Haroldo de Campos (Campos 2003, 12), com quem, entre outros, os poetas experimentais portugueses foram mantendo importantes contactos a partir dos anos 1960 (Joaquim 2013, 184).

8 Itálico nosso.

EX.PO(ENTES)

Expoente máximo do misto de busca e descoberta que caracterizou as múltiplas (im)probabilidades criativas levadas a cabo nos inícios da PO.EX será certamente o nome de António Aragão⁹. Pioneiro e precursor de uma ideia e prática de poesia feita de “ruptura e invenção”, para Aragão, como para os colegas experimentalistas, a torre de marfim onde as “noções de sujeito, de técnica e até de génio e talento” se encontram enclausuradas não tem lugar possível perante o surgimento de “novos modos de investigação”, através dos quais a “própria estética abandona o seu carácter normativo para permitir a intromissão da experiência científica” (Aragão 1985, 177–79). Assim apresenta Aragão o seu contributo teórico ao conjunto de “Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa” organizadas em 1985 por dois elementos centrais de uma segunda geração da PO.EX, Fernando Aguiar e Silvestre Pestana. Não sendo particularmente inovador na convocação de teorias como as de Bense e Moles, o texto de Aragão reforça, no entanto, a contínua releitura, em “tensão dialéctica” (expressão utilizada pelo autor em diversas ocasiões) das referidas influências, agora à luz de uma segunda vaga de experimentalistas portugueses.

Por outro lado, embora o contexto político não seja já aquele que Melo e Castro refere na comunicação de 1977, o que vigora, uma década depois da Revolução de Abril, refere Aragão, é uma “realidade tradicional manifestada em particular pela combinação ontológica e axiológica, privilegiada por uma cultura de classe, senhora da palavra escrita, normalmente intérprete das ideologias reinantes”. E, por isso, a urgência na passagem dessa realidade a uma outra “já em equação em certos meios de desenvoltura técnica, chegando a progredir mais depressa em relação aos próprios meios que é costume simbolizar” (Aragão 1985, 179). Só assim, nessa (im)possível fórmula simbiótica entre humano e máquina, que Aragão e demais experimentalistas preconizaram por meio de múltiplas facetas, o laboratório pode suceder ao atelier e o artista tornar-se “num investigador tão válido como o cientista, utilizando a tecnologia e a sua intuição com tanto rigor como o investigador científico” (Aragão 1985, 186-87).

No capítulo da *homeostasia*, e embora de modo distinto dos demais experimentalistas, sobretudo pela aparente ausência de reflexão teórica na conjugação com a prática poética¹⁰, particular destaque deverá ser dado a *Homeóstatos* (1964-1993), série de dez poemas criados por José-Alberto Marques, publicados, em grande parte, no primeiro número da revista *Operação* (1967), e cuja natureza Rui Torres descreve da seguinte forma:

O homeóstato é um dispositivo de procura da entropia num dado sistema. Aplicado ao texto, trata de verificar as condições de estabilidade (e legibilidade) sustentadas pelos seus mecanismos entrópicos. Na busca de um equilíbrio textual, na procura de um campo de leitura passível de gerar uma grande quantidade de informação estética, os

⁹ Vide Ministro (2019b).

¹⁰ Com respeito à produção teórica e poeprática da PO.EX, em texto publicado na *Colóquio Letras*, Bruno Ministro reforça que, não obstante o facto de Melo e Castro e Ana Hatherly serem hoje “frequentemente referidos como os principais rostos do experimentalismo poético português” — sobretudo, devido à sua “extensa atividade de disseminação destas formas poéticas, nomeadamente através da colaboração regular que mantiveram com diversas publicações periódicas e demais produção teórica que foram reunindo em livro ao longo dos anos” (Ministro 2019b, 151) —, a PO.EX. “é historicamente constituída pelas obras e atividades (...) de um conjunto plural de autores que se posicionaram de forma experimental no campo literário” (Ministro 2019b, 156). Daí a extrema relevância das práticas experimentais de autores como António Aragão e José-Alberto Marques, este último chegando mesmo a referir-se, em texto de 1985, a uma “POEPRÁTICA” que assume “calculadamente” a ausência de “qualquer documento de natureza teórica” por si produzido ou, melhor, publicado (J.-A. Marques 1985, 89).

homeóstatos de José-Alberto Marques buscam a auto-organização e a independência, e fazem-no encontrando a temperatura própria do texto através de uma lógica de abertura e variabilidade (Torres 2014b, 24).

Verdadeiros organismos autopoieticos¹¹, na sua dupla natureza entrópica de rarefacção (rasura, apagamento, destruição) e simultânea criação neguentrópica de novas camadas de sentido, os *Homeóstatos* apresentam-se enquanto potencial metareleitura do Experimentalismo português. Por exemplo, na série de *tensões dialécticas* que desencadeiam (entre ruído e silêncio, o dito e o não dito, o que se diz com excesso e o que ficará sempre por dizer)¹², mas, também, no *chiaroscuro* Barroco que (re)velam: “sem luz. a noite acontece. ventre escuro. sombra: neve. alguém: o teu grito” (J.-A. Marques 2019, 19).

Noite sem luz, escura, feita de sombra, de neve, de silêncio e, no entanto, o grito, que ecoa. Grades e portos: País. Língua, Linguagem. Informação, Comunicação, Mensagem. E o ventre: velando o que de mais visceral temos, mas ainda, em acústica: a parte da corda vibrante compreendida entre dois nós. Só assim se explica uma “POEPRÁTICA”, em linha com Rui Torres, na referência ao “uso de efeitos de código” (Torres 2019a, 7), ou Manuel Portela, ao constatar que os *Homeóstatos* trazem consigo um “gerador textual” (Portela 2019, 61). Um potencial motor, aliás, que atinge a sua concretização actual em “Gerador de Homeóstatos” (2015)¹³, poema *online* da autoria de Rui Torres com código de Nuno Ferreira e que faz parte do conjunto de releituras-homenagem reunidas no Arquivo Digital da PO.EX, em 2015¹⁴ (com posterior réplica, em papel, no ano de 2019).

De igual modo, embora numa outra acepção de (re)leitura, Cláudio Fajardo sugere para os *Homeóstatos* de José-Alberto Marques a expressão “Corpos em Dobra”, fazendo alusão a uma “dobra no espaço e no tempo” (Fajardo 2019, 82–88), eventualmente gerada por forças de tensão e de dispersão entre corpos magnéticos. Acrescentamos, contudo, uma ressalva: a repulsão é ilusória, pois o que um íman faz¹⁵ (leia-se homeóstato, leia-se palavra, leia-se letra) não é mais do que dar a volta para encontrar o seu oposto coincidente.

Por isso, Daniela Côrtes Maduro não tem dúvidas ao estabelecer a seguinte ordem de comparação:

A todo o momento, o corpo trava uma luta para regular a temperatura ou o ritmo cardíaco. A necessidade de encontrar equilíbrio, ordem e simetria é visceral para o ser humano. Essa necessidade torna-se evidente a cada tentativa de ler os homeóstatos.

11 O termo *autopoiese* encontra-se desenvolvido em *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, obra publicada em 1972 (1980) por Humberto Maturana e Francisco Varela. Trata-se de um neologismo que designa a capacidade de autoreprodução e automanutenção de um sistema, e que se verificam, por exemplo, nos processos químicos autossustentáveis das células vivas. Pela sua ampla transversalidade, o termo tem sido consecutivamente adaptado e aplicado a diferentes campos do saber, como a cognição, a teoria dos sistemas, a arquitetura ou a sociologia.

12 Diz-nos Rui Torres, a propósito dos *Homeóstatos*, que José-Alberto Marques é “autor silêncio que nos ensina a ler o novo” (Torres 2019a, 8). Talvez esta afirmação dialogue com outra de Marques: “O tempo é uma invenção cheia de resina”, lemos, algures, em *As Tiras da Roupa de Macbeth* (2001). Resina, portanto seiva, mas também sangue. De novo, homeostasia.

13 <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/rui-torres-nuno-ferreira-gerador-de-homeostatos/>.

14 <https://po-ex.net/taxonomia/trans textualidades/metatextualidades-alografas/homeostatos-de-jose-alberto-marques-1965-2015-uma-homenagem-pelo-arquivo-digital-da-po-ex/>.

15 Um agradecimento especial aos editores deste volume que, no seu processo de leitura atenta, gentilmente alertaram para o facto de ter sido este o termo utilizado por José-Alberto Marques como título da sua antologia de poemas visuais e concretos dispersos (ainda que com diferente grafia: íman): <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jose-alberto-marques-iman-varios/>.

O aparente caos verbal instalado sobre a folha suscita o desejo de reunir o conjunto de caracteres para extrair um sentido de texto (Maduro 2019, 89).

Particularmente relevante neste enquadramento é a etimologia da palavra *tensão*, enquanto *acto ou efeito de esticar ou forçar algo ao seu limite*, mas ainda enquanto oposição latente entre dois pólos e duas forças aparentemente antagónicas. Nesse jogo entre *paidia* e *ludus* (Caillois 1990, 32–33), com a noção de *jogo* a representar “a liberdade que deve permanecer no seio do próprio rigor, para que este último adquira ou conserve a sua eficácia” (Caillois 1990, 12), reside a linguagem enquanto sistema — ideia que, em 1967, Ana Hatherly utilizaria com referência à “função poética da mensagem”. Enunciando “*selecção e combinação*”¹⁶, a partir de Bense, enquanto “dois modos fundamentais de organização no processo verbal” (Hatherly 1981, 132), — e seguramente influenciada pela leitura de Abraham Moles, que, a par com Bense, opera com base na noção de entropia uma transformação no entendimento de Estética¹⁷ —, também Hatherly concebe a criação poética como *processo* que não ignora por completo a tradição, antes colocando o factor *experiência*, a *experimentação*, “com as suas hesitações e seus erros”, em lugar de destaque. Desse modo, entendendo-se a criação como “acto lúdico”, pode o poeta ter verdadeiramente “consciência do [seu] mecanismo”, bem como das “regras do jogo” que, incluindo as “propostas do acaso”, ou “possibilidades desse conjunto de regras”, “a si próprio impõe” (Hatherly 1981, 132–33). Por isso, “[a] obra criadora não é tanto o poema: o poema é apenas o resultado”. E, por essa mesma razão, Hatherly refere a arte permutacional como “mais uma das possibilidades que se oferecem ao homem criador”:

A ideia de permutação, segundo Abraham Moles, pode ser considerada como o instinto fundamental do pensamento racional e seria precisamente esse instinto, assumindo a forma de um daimon característico, que inspiraria ao homem criador a ideia de permutação, que permite realizar a variedade na uniformidade, sendo esse, finalmente, um dos elementos fundamentais da obra de arte (Hatherly 1981, 133–34).

Como demonstrado por E. M de Melo e Castro numa boa parte dos poemas que reuniu em *Álea e Vazio* (1971), em princípio, “Tudo pode ser dito num poema”. À semelhança de poemas digitais em que o código computacional é, em parte ou na sua totalidade, o texto, o algoritmo está à vista de todos, de modo metalinguístico, transformando o poema num autêntico ensaio sobre o fazer poético. Neste caso em concreto, sob forma de sete proposições e uma série de exemplos em torno de dois elementos que compõem as “probabilidades do dizer”:

álea: a lei do acaso
 o total das probabilidades
 vazio: talvez o nada sobre que se funda a linguagem
 álea e vazio: as probabilidades do dizer
 (Melo e Castro 1971, 89)

¹⁶ Em itálico, no original.

¹⁷ São essas, aliás, as forças que justificam os movimentos entrópico e homeostático, adaptados por Wiener à sua teoria cibernética, embora, neste, a necessidade de controlo, falaciosamente (a)justa(da) aos olhos da sociedade, seja em boa parte regida pela neguentropia. Mas, também, na adaptação da Teoria da Informação à Estética levada a cabo por Bense e Moles, por exemplo, na forma como ambos contribuem, ainda que com ligeiros (des)acertos, para cruzamentos aparentemente tão díspares quanto a Estatística e a Estética, nomeadamente, na quantificação de um objecto estético através de um rácio entre Ordem e Complexidade (ou caos) (Campos 2003).

Na série de instruções enunciadas pelo autor, o que se propõe é um modelo feito de “pares de contrários” que se atraem: *ausência e presença, tudo e nada, bem e mal, etc. e etc.* (programabilidade e criação, se quisermos). Regidos pela lei do acaso fundada sobre o vazio da linguagem, as palavras do poema vão-se (re)velando, inscrevendo-se a solução na enunciação do problema.

(...)
acaso tudo é nada na presença de tudo
acaso nada é tudo em presença de tudo
acaso tudo é nada em presença do nada
acaso nada é tudo em presença do nada

(...)
(Melo e Castro 1971, 98)

Engenheiro têxtil de formação, profissional nessa área durante cerca de 40 anos, e à semelhança de grande parte dos experimentalistas, também em Melo e Castro a investigação científica não pode ser entendida como algo separado da criação poética (e vice-versa). Antes, na indistinção entre “verso, prosa, poema visual ou poema cibernético”, bem como na complementaridade entre o trabalho têxtil e o trabalho poético, encontrou Melo e Castro justificação para o papel pioneiro que lhe é hoje atribuído tanto no “desenho têxtil feito em computador em Portugal” como na área da “infopoesia” (Joaquim 2013, 183–84). “Textualmente teço esta teia de traços” (Melo e Castro 1971, 92), lemos no verso inicial do poema “Modo de Agir” e que é parte de *Álea e Vazio*. É nessa medida de comparação que, ao longo de todo o seu percurso experimental, ora enquanto “poeta-engenheiro” ora como “engenheiro-poeta”, o têxtil é praticamente indistinguível do texto (Joaquim 2013, 190). Se “tecer é escrever”, e embora tecer represente “um texto escrito num outro código”, é também porque ambos os verbos obedecem a uma mesma trama combinatória — daí que Melo e Castro afirme ter encontrado no tear a “voluptuosidade do movimento” sem fim que, por ser entrópico e homeostático, é simultaneamente “genésico” e teleológico (*apud* Joaquim 2013, 182).

Por outro lado, num outro plano, embora mais manual do que mecânico, em certa medida, o tear milenar é precursor da cibernética, do processo automático, logo, da tecnologia digital, já que, explica Melo e Castro:

[O]s próprios têxteis são de uma maneira bem literal os *softwares* fundamentais de toda a tecnologia, acompanhando o Homem desde os seus primórdios. Mas deve também ser notado que a primeira Revolução Industrial é na indústria têxtil que se manifesta. E as transformações sociais realmente básicas são feitas através do *software* têxtil. A primeira máquina ‘cibernética’ comandada no sistema hoje chamado “digital” é o tear Jacquard, inventado no século XVIII pelo francês Jacquard, usando pela primeira vez cartões perfurados antecessores dos que depois vieram a ser usados nos primeiros computadores. (...) Mas também o uso do sistema binário de zeros e um já estava implícito nos cartões perfurados, tendo as perfurações um significado (fios de teia que sobem) sendo a falta de perfurações correspondentes a fios da teia que descem (Melo e Castro *apud* Joaquim 2013, 183).

Por esta e por outras razões, Melo e Castro é hoje entendido como precursor da Ciberliteratura, juntamente com Ana Hatherly e Pedro Barbosa (Torres e Baldwin 2014). Acompanhado por Hatherly na produção teórica e crítica, quer sobre o próprio processo de criação, quer no que respeita ao lança-

mento de bases para um programa da Poesia Experimental¹⁸, Melo e Castro foi dos mais prolíferos dos experimentalistas portugueses. Porém, não hesitou nunca em ver-se como “ensaísta por recurso”, já que, no seu entender, “o equipamento teórico dos críticos em Portugal”, sobretudo nos anos 60, não se mostrava compatível com a poesia experimental, daí advindo, numa espécie de devir autopoiético, a necessidade de produção de teoria própria (Melo e Castro 1993, 124), mas não de modo exclusivo. Como num tear, da cala silenciosa da crítica oficial surgiria o entrelaçar de fios numa trama composta de vozes, poemas, ideias, performances, teorias, isto é, de (re)leituras.

PROGRA(E)MAS

Discípulo de Moles, com quem desenvolveu trabalho de investigação no âmbito da arte gerada por computador, em Estrasburgo, Pedro Barbosa viria a dar continuidade a uma “dialéctica entre programação e casualidade” (Barbosa *apud* Melo e Castro 1986, 6), que caracteriza a génese e essência da Poesia Experimental Portuguesa. Inspirado pelas primeiras tentativas de criação literária com auxílio de um computador (como, por exemplo, as experiências estocásticas de Theo Lutz, em 1959¹⁹), entre 1976 e 1977, em colaboração com o Engenheiro Azevedo Machado, a partir do Laboratório de Cálculo Automático (LACA)²⁰ da Faculdade de Ciências do Porto, Pedro Barbosa viria a estabelecer as bases para o que, cerca de vinte anos depois, acabou por designar como *Ciberliteratura*. Termo que, à semelhança do termo *Cybertext* utilizado por Espen Aarseth, um ano mais tarde (1997), no livro homónimo, parte da noção de *cybernetics* cunhada por Wiener em 1948. E, tal como o conceito de Wiener não se limita a transístores e microchips, também, para Barbosa (como, aliás, para Aarseth), a ideia de *ciber* não se esgota na textualidade electrónica²¹. De resto, este é um dos princípios que governam o ciberpoema, aqui entendido não (apenas) como sinónimo de poema elaborado com recurso ao digital,

18 O facto de Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro apresentarem uma produção ímpar, sobretudo no que respeita à publicação, durante várias décadas, de reflexão teórica sobre os princípios e bases da Poesia Experimental Portuguesa (a par com criação artística e frequentemente associada a esta), não elimina a presença de outros pioneiros num primeiro plano do Experimentalismo português. Isso mesmo refere Bruno Ministro, ao lembrar que “António Aragão, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, José-Alberto Marques e Salette Tavares constituem, por via individual e colectiva, o núcleo central responsável pelo estabelecimento das bases da poesia experimental portuguesa. (...) Falar do experimentalismo omitindo os nomes dos cinco poetas mencionados é reforçar lacunas que se impuseram com o tempo na simultânea falta de uma leitura de conjunto e de uma investigação de pormenor das obras daqueles autores” (Ministro 2019b, 150). Por sua vez, ainda a este respeito, em prefácio à narrativa experimental de Salette Tavares *Outro Outro*, inédito de 1963 e publicada pela editora Tigre de Papel em 2019, Rui Torres refere a dificuldade, ainda hoje, em aceder publicamente a uma série de textos da autora experimentalista relacionados com teoria estética, mas também ensaios sobre teoria da informação e estruturalismo, que Salette Tavares, aliás, terá pretendido reunir no livro *A Dialéctica das Formas*, mas sempre sem sucesso (Torres 2019b, 7). Vide nota 10.

19 https://auer.netzliteratur.net/O_lutz/lutz_original.html.

20 <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/azevedo-machado-laca/>.

21 Como o próprio atesta em diálogo informal com o autor do presente artigo e no contexto de mensagem privada trocada através de *chat* de uma rede social a 24/07/2019: “Até aí [1996] hesitava que nome dar a algo informe e sem nome. Comecei por literatura cibernética (no próprio sentido da Cibernética de então, protótipo da Inteligência Artificial e da Robótica de hoje). Mas o nome não me agradava, em França começava a falar-se de literatura electrónica ou LGC (literatura gerada por computador), *litterature numérique* (porque digital), etc. Uma confusão a que se juntava literatura algorítmica ou virtual, potencial (que podia não ser computadorizada), ou literatura programada (parecia ser literatura ‘prevista’), automática, informática, maquinica, tudo coisas horríveis. Então pedi a uma amiga que odiava isso tudo, e computadores também, que escolhesse um nome: e foi ciberliteratura o seleccionado. Mas depois veio logo a Internet e o conceito de ciberespaço: e o termo tornou-se equívoco. Um desastre, porque até um jornal (mesmo depois de eu explicar o contrário) decidi pensar que ciberliteratura era literatura no ciberespaço ou na Internet. Ou seja, até Camões podia ser tomado como autor de ciberliteratura, desde que *os Lusíadas* fossem acedidos num ebook na Internet. Pior o soneto que a emenda. Hoje prefiro o conceito de Literatura Generativa, mas eram duas palavras” (reproduzido com permissão).

mas em toda a sua amplitude experimental, ergódica e, sobretudo, processual. De facto, é no aspecto da processualidade que programabilidade e criação mais se cruzam na “dobra” da superfície (*Le Pli* deleuziano). Acontecendo, com frequência, na poesia digital, onde o algoritmo transparece, com maior ou menor intensidade, mas não só.

Veja-se, a este respeito, “Aforismos gerados por computador”, cuja base são os *exemplos* dados por Melo e Castro em “Tudo pode ser dito num poema”. Fazendo ecoar Poe e o ensaio “The Philosophy of Composition” (1846), Barbosa prefere citar Umberto Eco²² em *A Definição da Arte* (chegando, porém, a questões semelhantes):

Programar campos de acontecimentos nos quais se possam verificar processos casuais: teremos assim uma singular dialéctica entre risco e programa, entre matemática e acaso, entre concepção planificada e livre aceitação do que virá a acontecer, visto que, no fundo, acontecerá segundo linhas formativas, pre-dispostas, que não negam a espontaneidade, mas lhe impõem barreiras e direcções possíveis (Eco *apud* Melo e Castro 1986, 7).

Com efeito, é particularmente significativo o facto de, nesta espécie de “direito à resposta” que Melo e Castro publica em 1986 — diálogo com o texto feito publicar por Pedro Barbosa, cerca de dois anos antes, no *Jornal de Notícias* —, ser colocado de novo em foco a manifesta necessidade de um “programa para a POESIA”, ainda que merecedor de necessária revisão. Daí que a categoria de neobarroco, e, posteriormente, de metabarroco, que Melo e Castro viria a aplicar à poética dos meios *high-tech*, tenha que ser forçosamente distinguida do programa inicial que orientou a PO.EX nos seus primeiros anos²³. Isto porque, e para que o argumento de *tensão dialéctica* prevaleça, o fogo que produz “o vazio da linguagem que nos estiola e anula”, que é provocado pela abrupta e contínua evolução dos “novos meios cibernéticos de comunicação”, é o mesmo que alimenta o carácter remitificador da função poética, como fica, aliás, explícito na referência a um “exorcismo das cargas negativas do universo informacional, através da insistência repetitiva nessas mesmas cargas, até as tornar semanticamente novas” (Melo e Castro 1986, 10).

Perspectiva singularmente complexa que segue, aliás, na linha do que afirma Pedro Barbosa:

Tudo isto se torna aproximável, no campo da criação artística, a um ideal neopitagórico reintrodutor de uma harmonia matemática: programando configurações textuais rígidas,

- 22 Embora o caminho percorrido por este artigo tenha procurado centrar-se na dupla Wiener/Shannon e Moles/Bense, é inegável a influência que outros pensadores, como Umberto Eco, tiveram na génese da Poesia Experimental Portuguesa. Leia-se, a título de exemplo, testemunho de Herberto Helder em carta a Ana Hatherly, onde o poeta fala abertamente sobre o seu envolvimento na génese da Poesia Experimental Portuguesa e posterior afastamento: “Quanto ao assunto da POESIA EXPERIMENTAL I, que posso eu dizer? Lembro-me que eu andava às voltas com o Dörfler e o Bense, e estava muito interessado em experiências com computadores, o que não era viável, cá, coisa que fiquei a saber depois de umas conversas com um engenheiro do IBM. Entretanto, o Aragão veio de Roma falando obsessivamente do Umberto Eco. Líamos e discutíamos o que se estava a fazer em Itália, sobretudo” (*apud* Hatherly 1995b, 11).
- 23 São vários os documentos teóricos feitos publicar por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro que dão conta de uma manifesta intenção de trabalhar de forma disruptiva a ideia de “programa” no contexto das bases da PO.EX e na sequência de uma *tensão dialéctica* entre programabilidade e criação que o acto poético implica em todas as suas formas. Deixamos, a título de exemplo, a seguinte formulação, neste caso, redigida por Hatherly, em *A Casa das Musas*: “Como é sabido, um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de um programa, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário — da execução à conceptualização — porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que ensina o seu autor” (Hatherly 1995a, 10).

nelas se reconhece, ao mesmo tempo, a fecundidade do acaso e da desordem, em simetria com a revalorização que dos processos casuais e estatísticos tem vindo a ser feita no interior do mundo científico (Barbosa *apud* Melo e Castro 1986, 7).

Do latim *programma*, o verbo *programar* ostenta hoje um significado algo diferente daquele que encontramos na sua origem: a de informação pública escrita que por sua vez vai beber ao grego *pro-graphēin* a ideia de “escrita para uso público”, *pro-*, “à frente”, mais *graphein*, “escrever”. Daqui deriva a sua possível associação com o que Melo e Castro designa, em *Dialéctica das Vanguardas*, como “discurso político” (onde poderá caber, pelas mesmas razões, a pedagogia, a didáctica, a ciência). Diferenciando-se do “discurso poético” por ser “portador de neguentropia”, isto é, pela introdução de “ordem no sistema social”, é, porém, essa mesma neguentropia que alimenta o discurso poético, “aumentando a entropia, isto é, a desorganização do sistema” (Melo e Castro 1976, 47). Desse modo, da retroactivação recíproca entre um e outro pólo, uma e outra linguagem, surge o movimento dialéctico. Assim encontra Melo e Castro justificação para a aplicação de uma terminologia cibernética na análise aos “modelos linguísticos poético e político de uma sociedade como sendo os efectivos governantes dessa mesma sociedade, actuando um como regulador do outro” (Melo e Castro 1976, 48)²⁴. E, por isso, “o trabalho criativo do poeta (...), aberto e polivalente, não pode ser encarado como uma supérflua realidade ou um valor inútil, pois que é justamente pelo seu carácter de contradição que promove e sustenta a dinâmica dialéctica, sem a qual não pode haver progresso” (Melo e Castro 1976, 35).

Embora, também por isso, o poema parta, desde logo, pelo seu carácter experimental, de um princípio de in-visibility:

Se a vanguarda é necessária na desmitificação das estratificações sociológicas anquilosadas (quaisquer que elas sejam), a poesia experimental é já a maturidade do caos como rigor da invenção — vide princípio da entropia: medida da desorganização de um sistema. O grau de entropia do universo está em constante aumento. O trabalho criador do artista experimental é precisamente criar estruturas atomizadas de grande entropia, pois quanto maior for a entropia dessas estruturas maior será e mais vasta será a informação possível — baseada no cálculo das probabilidades. O utente do poema que se aperceba das informações de que for capaz. Por isso e para isso aqui se experimentam os objectos e as pessoas em actos vulgares muito simples deliberadamente fora do seu contexto organizado — redescobindo o caos com as nossas mãos — experimentando (Melo e Castro 1981b, 41).

24 O sistema singularmente complexo que Melo e Castro propõe remete-nos, sem dúvida, para a amplificação que Edgar Morin faz, cerca de um ano depois, em 1977, de noções como entropia ou homeostasia e que ajudaram a estruturar o seu reconhecido “Paradigma da Complexidade” a partir de uma (re)leitura, em espiral, da Teoria da Informação e da Cibernética. *Revolucionando* (o termo é seu) os pressupostos de Wiener, Morin alega, por exemplo, que a noção de *homeostasia* apenas funciona de modo “superficial” como conceito-chave da “ideia cibernética de retroacção negativa”. Para si, “importa conceber a homeostasia na sua plenitude”, princípio que não se coaduna com a elevação da máquina artificial enquanto princípio organizacional por parte da Cibernética” (Morin 1987, 182). Morin vai, inclusive, mais longe, na sua crítica aos princípios cibernéticos, quando, entre outras acusações, afirma que à Cibernética falta “fundamentalmente um princípio de complexidade que lhe permita incluir a ideia de desordem” (Morin 1987, 233). Todavia, importa não esquecer que, para Morin, é da máquina artificial proposta pela Cibernética que surge a possibilidade de extração do próprio conceito de máquina, deste modo validando a aplicação da sua própria teoria no modo autorreflexivo como a pensa e a expõe (neste sentido, muito próximo do entendimento que Melo e Castro faz da noção de *dialéctica*, no seu caso, aplicado às vanguardas e, muito particularmente, à PO.EX).

Consequentemente, e na mesma linha de continuidade dialéctica, é essa dinâmica que é amplificada a partir da utilização disruptiva dos meios digitais que “abrem um espaço crítico para o reconhecimento da importância da materialidade da escrita”, como afirma Rui Torres a partir da sua ideia de *investigação criativa*²⁵, não deixando de referir o facto de vários autores terem “vindo a identificar afiliações sistémicas entre a poética dos experimentalismos e os meios digitais enquanto linguagem” (Torres 2014b, 10).

Para mais, pelo potencial metarreflexivo que apresentam, em grande parte derivado das semelhanças entre linguagem e computador enquanto sistemas²⁶, as práticas experimentais ciberliterárias encontram-se particularmente em vantagem ao servirem como modelo criativo de um paradigma de mitigação (de “complexidade”, diria Morin) entre ciência e arte. Embora, neste ponto, como constata Melo e Castro:

Não é a identificação da arte e da ciência que está em causa mas sim o reconhecimento de um determinado tipo de paralelismo entre o artista experimental e o cientista investigador. Não entre ‘arte experimental’ e a ciência laboratorial, mas o tipo de actividade neles desenvolvido, cada um dentro da sua especificidade, é que são paralelizáveis (Melo e Castro 1965, 62)²⁷.

Afirmação que, apesar de se encontrar a algumas décadas de distância, de certo modo anunciava já os resultados de um inquérito levado a cabo por Simon Biggs, em 2009, no qual se verifica um aumento significativo na associação entre a investigação académica e as artes criativas, pois muitos dos indivíduos que promovem essa associação são artistas que trabalham com novos média, razão pela qual Biggs, ele próprio artista e investigador no campo das *new media arts*, questiona se as “características dos novos *media* acabam por incentivar a prática artística enquanto investigação” (Biggs 2009, 66–81).

Por outro lado, e embora seguindo a fórmula dialéctica de entropia e neguentropia enquanto “retroactivadores recíprocos”, a introdução da computação digital e os consequentes desenvolvimentos no que diz respeito à capacidade de processamento dos computadores digitais são igualmente respon-

25 Sendo, também, revelador de um argumento de continuidade do Experimentalismo português nas actuais práticas ciberliterárias, isto é, a possibilidade de uma terceira geração de Experimentalistas, o esboçar de fronteiras entre o espaço da reflexão académica e o espaço de criação artística poder resumir-se na expressão “investigação criativa”, frequentemente utilizada por Rui Torres, em diferentes registos (performance, comunicações, artigos, ciberpoemas), embora quase sempre de forma disruptiva (veja-se: https://www.youtube.com/watch?v=8HE7cLA_89w).

26 Na revisão (e amplificação) que Edgar Morin faz da Cibernética, o autor de *La Méthode* (1977) dá a entender que, ao “conceber isoladamente a máquina artificial como ser físico organizador”, a Cibernética acaba por ocultar “a megamáquina da qual ela é um momento e um elemento”, não esquecendo a diferença que existe no que respeita à “*generatividade* organizacional” que é própria “de todas as máquinas, físicas, biológicas, sociais, salvo das máquinas artificiais”. Mas Morin vai ainda mais longe, chegando mesmo a considerar como “inquietante aberração” o facto de a Cibernética ter promovido “esta máquina fundamentalmente dependente, subjugada e subjugadora, desprovida de toda a generatividade e de toda a *poiesis* próprias (...) a arquétipo de toda a máquina” (Morin 1987, 162–63).

27 Uma reflexão que, ainda que com outra formulação, surge renovada, pelo próprio, em livro publicado no ano de 2008, dedicado às pontes entre poesia e tecnologia e curiosamente intitulado *Máquinas de Trovar*: “A tarefa de quebrar essas fronteiras tem estado predominantemente nas mãos dos cientistas, mas também dos poetas que, apropriando-se de conceitos científicos e de produtos tecnológicos, encontram neles os mais excitantes desafios para si próprios e como inventores e produtores de coisas belas destinadas à fruição artística” (Melo e Castro: 2008, 119). Ainda, a propósito do título escolhido por Melo e Castro para o referido livro, veja-se o ciberpoema “Porto (Trovas Electrónicas)”, publicado por Pedro Barbosa em *Literatura Cibernética 1. Auto-poemas gerados por computador* (1977).

sáveis por alimentar uma ideia de separação, já que é a tecnologia digital que vem permitir, a partir da segunda metade do século XX, a substituição gradual de uma forma de fazer ciência para uma outra, menos sensorial e, conseqüentemente, mais “abstracta”. Ainda que, nos últimos anos, com a ubiquidade das tecnologias digitais móveis, tenhamos assistido a uma aparente contradição, com a aposta directa por parte da indústria e da academia, na emulação digital do processamento sensorial humano. Nomeadamente na busca de graus mais elevados de tangibilidade, presença e intimidade, embora com frequência reduzindo a dimensão humana a uma série de dados observáveis e quantificáveis. Primeiro, ao fazer-se da percepção sensorial um produto vendável e “exportável”, numa instrumentalização do que se conhece como tangível, presente e íntimo; segundo, ramificando a investigação científica em torno da percepção humana em diferentes canais praticamente incomunicáveis entre si, muito por força das *affordances* e *constraints* da máquina, em que uma perspectiva ocularcêntrica da visão e da visualidade, de modo paradoxal, veio a ser reforçada (D. Marques 2018).

Resultante desse jogo homeostático entre avanços e retrocessos, aproximações e afastamentos, ordem e desordem, entropia e neguentropia, o trabalho do poeta encontra hoje na *machina*, enquanto aparelho, estrutura, engenho, um meio para obter algo (do grego, *mekhane*)²⁸. *Maquimanipulando* algoritmos de modo metarreflexivo, o poeta faz assim conjugar zeros e uns programados na máquina com a poeticidade disruptiva que é própria da criação.

PLAGIO(EN)TROPÍIA

“É fácil trocar as palavras, / Difícil é interpretar os silêncios”, excerto de poema atribuído a Fernando Pessoa, como comprovado pelos milhares de resultados obtidos numa simples pesquisa em linha. Porém, e apesar da “prova cabal”, estes são versos que não constam de qualquer registo oficial escrito por Fernando Pessoa ortónimo. Aparte a eventual propensão dos meios digitais para propagação de falsas autorias, estas duas linhas abrem, no entanto, caminho para uma potencial definição de literatura digital, nomeadamente aquela com base em processos recombinatórios²⁹. Sendo autorreflexivos, já que o segredo parece estar na sua ambiguidade, que por sua vez resulta de processos de selecção e combinação (*álea e vazío*, diria Melo e Castro), eles demonstram (tanto quanto ocultam, isto é, re-velam) a mesma *tensão dialéctica* passível de ser identificada entre *programabilidade* e *criação*. É que, apesar das linhas de código, programáticas ou programadas, dos algoritmos que lhes subjazem ou se sobrepõem, dos autores e leitores que lhes possam dar ou retirar sentido, a existir poesia, essa, encontrar-se-á, de modo invariável, algures entre a troca de palavras e a interpretação dos silêncios.

Partindo dessa possível relação metonímica (e metafórica), encontramos reforçada uma das características que terão diferenciado a PO.EX das práticas levadas a cabo, por exemplo, pelos poetas surrealistas, isto é, a “preocupação com o processo de criação e recepção do poema” em detrimento da “prevalência da noção de autor e a individualidade dos surrealistas” (Torres 2014a, 7). Conseqüentemente, é na valorização da componente processual que Ana Hatherly, entre outros, encontra, também, justificação para a “nova presença do passado no presente” (Hatherly 1995a, 175). Sendo um factor

28 Veja-se nota 26.

29 <https://www.telepoesis.net/diogo/>. Diogo Marques usando o poemario.js de Rui Torres e Nuno Ferreira.

que Hatherly não se cansou de evidenciar, mais de três décadas depois dos primeiros alicerces da PO.EX, ele viria a assumir um nome: *plagiotropia*, termo utilizado por Maria dos Prazeres Gomes em *Outrora Agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção* (1993). Adoptando o termo cunhado por Haroldo de Campos para definir uma “operação tradutora no sentido de releitura crítica da tradição” (Gomes 1993, 20), não por acaso, parte dessa definição viria a ser utilizada por Hatherly, dois anos depois, quer no subtítulo de *A Casa das Musas: uma releitura crítica da tradição*, quer num dos artigos presentes nesse volume e no qual Hatherly aborda a tese de doutoramento de Maria dos Prazeres Gomes (Hatherly 1995a, 175–85).

Referindo-se ao peso que representa a figura pessoana enquanto “ponta brilhante do enorme icebergue que é a poesia portuguesa do século XX”, Hatherly nega a ideia de génio poético nascido “no vácuo”, reforçando a importância de uma “herança, um suporte, seja ele conscientemente assumido ou não” (Hatherly 1995a, 175). É na linha dessa *tensão dialéctica* que Gomes, refere Hatherly, demonstra a “relação que existe entre a Poesia Experimental Portuguesa (...) e a poesia do Barroco”, sem esquecer, no entanto, a “poesia trovadoresca dos séculos XIII-XIV, bem como o Renascimento e Maneirismo do século XVI” (Hatherly 1995a, 176). E adianta que:

Nesta perspectiva histórica, a evolução das linguagens e dos métodos criativos surge como um processo de constante ‘autofagia e autofecundação’ em que claramente se distingue tudo o que ela comporta de influências, revivalismos, imitações e repúdios. Nesta perspectiva, a cultura surge como um *continuum* vivo e em constante diálogo consigo próprio, em que as formas poéticas estão em permanente relação intertextual, uma vez que são formas permanentemente disponíveis dentro do espaço trans-secular da literatura — mas disponíveis em ‘movimento plagiotrópico’ (Hatherly 1995a, 176).

É na linha dos *movimentos plagiotrópicos* que o argumento de justificação de continuidade dialéctica do Experimentalismo português na Ciberliteratura ganha mais força. O termo *plagiotropia* é, com efeito, utilizado frequentemente por Rui Torres, sendo representativo dessa prática de reler o passado, reinventando no presente, o cibertexto “Húmus Poema Contínuo”³⁰, gerador textual recombinatório, a partir do movimento plagiotrópico que Herberto Helder faz, em 1967, de *Húmus* de Raul Brandão (1917) — dando continuidade à “atitude crítico-lúdico-transgressora” no *Húmus* de Helder, *outrora agora* identificada por Maria dos Prazeres Gomes (1993, 22).

Governados por uma lei de indeterminação, os diferentes *Húmus* dialogam entre si, para além do espaço e do tempo, preenchendo os respectivos silêncios, mas, mais do que tudo, obedecendo a processos entrópicos e homeostáticos. É nessa medida que a noção de *plagiotropia* se rege pelas leis da entropia e da homeostasia, tal como a sua definição parece indicar, aqui descrita por Hatherly a partir de Haroldo de Campos, significando que “a tradição não se propaga em linha recta mas sim obliquamente, indirecta ou até alternadamente, segundo o uso que dessa tradição for feito pelos sucessivos intérpretes ou reformuladores” (Hatherly 1995a, 177).

Para além disso, no que respeita à prática ciberliterária levada a cabo por Rui Torres, os processos de entropia e de homeostasia são inteiramente assumidos como parte fundamental de um *programa* de

30 https://telepoesis.net/humus_js/.

investigação criativa, como fica demonstrado pelo próprio em “Sustentabilidade e entropia na geração textual variacional: *PoemAds* — sob o signo da devoração”, artigo de 2012 em que Torres descreve e contextualiza teoricamente uma série de poemas digitais a partir do motor textual *poemario.js*³¹. Neste caso, aplicando o princípio da plagiotropia a uma reescrita paródica de *slogans* de publicidade³².

Sendo apenas um de múltiplos exemplos possíveis, o ciberpoema supramencionado permite, porém, extrapolar uma (im)possível conclusão. Isto é, a constatação de que, o(s) “movimento(s)” de forças centrípetas e centrífugas, através do(s) qual(is) se move o Experimentalismo português, dos anos 1960 à actualidade, justifica(m), de forma (re)nova(da), o novo olhar sobre o passado, a montante e a jusante, já que é precisamente a atitude metarreflexiva inerente ao Experimentalismo que valida a sua continuidade dialéctica nos dias de hoje. Por exemplo, com as actuais práticas ciberliterárias, e por meio de uma perspectiva entrópica de meta(re)leitura (que o presente exercício também tenta convocar). Mas, ainda, em termos homeostáticos, através do equilíbrio entre (auto)preservação e reprodução, que acaba por justificar essa mesma *tensão dialéctica* entre passado e presente, entre tradição e inovação, reinventando, relendo, recombinao, com frequência, de forma autopoética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, Espen J.** 1997. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Aragão, António.** 1985. «A escrita do olhar». Em *Poemografias: perspectivas da poesia visual portuguesa*, editado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, 175–200. Lisboa: Ulmeiro.
- Barbosa, Pedro.** 1977. *A Literatura Cibernética 1. Autopoemas gerados por computador*. Porto: Edições Árvore.
- . 1996. *A Ciberliteratura: Criação Literária e Computador*. Porto: Edições Afrontamento.
- Biggs, Simon.** 2009. «New media. The ‘First Word’ in Art?» Em *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, editado por Hazel Smith e Roger T. Dean, 66–83. Research methods for the arts and humanities. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Caillois, Roger.** 1990. *Os jogos e os homens a máscara e a vertigem*. Traduzido por José Garcez Palha. Lisboa: Cotovia.
- Campos, Haroldo de.** 2003. «Umbral para Max Bense». Em *Pequena estética*, por Max Bense, traduzido por J Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela, 3ª, 11–39. São Paulo: Perspectiva.
- Fajardo, Cláudio.** 2019. «Corpos em Dobra». Em *Homeóstatos*, por José-Alberto Marques, 82–88. Torres Novas: Edição de Autor.
- Gomes, Maria dos Prazeres.** 1993. *Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*. São Paulo: EDUC.
- Hatherly, Ana.** 1981. «A função poética da mensagem». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, 132–34. Lisboa: Moraes Editores.
- . 1995a. *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa.

31 Software de geração textual combinatória e generativa, que cocriou com Nuno M. Ferreira.

32 <https://www.telepoesis.net/poemads>.

- . 1995b. «Salette Tavares e a Poesia Experimental». Em *Poesia Gráfica*, por Salette Tavares, 11–15. Lisboa: Casa Fernando Pessoa. http://www.po-ex.net/pdfs/anahatherly_poesiagrafica_salettetavareseqoesiaexperimental_1995.pdf.
- Joaquim, Ana Cristina.** 2013. «Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro». *Revista Desassossego* 5 (9): 181–97. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v5i9p181-197>.
- Koestler, Arthur.** 1977. *The Act of Creation*. London: Picador.
- Maduro, Daniela.** 2019. «Por entre frisos verbais: um percurso ao longo dos Homeóstatos de José-Alberto Marques». Em *Homeóstatos*, por José-Alberto Marques, 89–99. Torres Novas: Edição de Autor.
- Marques, Diogo.** 2018. «Reading Digits: Haptic Reading Processes in the Experience of Digital Literary Works». Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/81171>.
- Marques, José-Alberto.** 1985. «O Tempo Não Tem Espaço». Em *Poemografias: Perspectivas da Poesia Experimental Portuguesa*, editado por Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, 89–91. Lisboa: Ulmeiro.
- . 2001. *As tiras da roupa de Macbeth*. Outras estórias. Lisboa: Teorema.
- . 2019. *Homeóstatos*. Torres Novas: Edição de Autor.
- Maturana, Humberto R., e Francisco J. Varela.** 1980. *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Boston studies in the philosophy of science, v. 42. London: D. Reidel Publishing Company.
- Melo e Castro, E. M. de.** 1965. *A Proposição 2.01*. Lisboa: Editora Ulisseia.
- . 1971. *Álea e Vazio*. Lisboa: Moraes Editores.
- . 1976. *Dialéctica das Vanguardas*. Lisboa: Horizonte.
- . 1981a. «A Poesia Experimental Portuguesa». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, 9–12. Lisboa: Moraes Editores.
- . 1981b. «Poemas in-visíveis». Em *PO.EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, editado por Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro, 40–41. Lisboa: Moraes Editores.
- . 1986. «Tudo pode ser dito num poema. Uma proposta para o fim do século XX». *Colóquio/Letras*, n. 89 (Janeiro): 5–11.
- . 1993. «Uma poética neo-barroca e high-tech». *Revista do Centro de Estudos Portugueses* 13 (15): 112–28. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.13.15.112-128>.
- Ministro, Bruno.** 2019a. «Poesia Experimental Portuguesa: Confluência, Encontro, Rede». *MATLIT: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura* 7 (1): 11–31.
- . 2019b. «Mergulhar e quase desaparecer: António Aragão e a poesia experimental portuguesa». *Colóquio/Letras*, n. 202 (Setembro): 149–59.
- Morin, Edgar.** 1987. *O Método. 1. A Natureza da Natureza*. Traduzido por Maria Gabriela de Bragança. 2.^a. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Portela, Manuel.** 2019. «Sentir o sentido: a experiência do código nos homeóstatos de José-Alberto Marques». Em *Homeóstatos*, por José-Alberto Marques, 61–72. Torres Novas: Edição de Autor.
- Torres, Rui.** 2012. «Sustentabilidade e entropia na geração textual variacional: PoemAds - sob o signo da devoração». *Texto Digital* 8 (2): 361–75. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2012v8n2p361>.
- . 2014a. «Introdução». Em *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, editado por Rui Torres, 5–8. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- . 2014b. «Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa». Em *Poesia Experimental Portuguesa: Contextos, Ensaios, Entrevistas, Metodologias*, editado por Rui Torres, 9–31. Porto: Edições UFP. <http://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/rui-torres-visualidade-e-expressividade-material-na-poesia-experimental-portuguesa>.

- . 2019a. «Nota Introdutória > Os Homeóstatos, 50 anos depois». Em *Homeóstatos*, por José-Alberto Marques, 7–8. Torres Novas: Edição de Autor.
- . 2019b. «Outra Outra». Em *Outro Outro*, por Salette Tavares, 7–13. Lisboa: Tigre de Papel.
- Torres, Rui, e Sandy Baldwin, eds.** 2014. «Introduction by the authors». Em *PO.EX: Essays from Portugal on Cyberliterature and Intermedia* by Pedro Barbosa, Ana Hatherly, and E.M. de Melo e Castro, XIII–XXIII. Morgantown, WV: Center for Literary Computing.

ENTÃO COMO CRESCEREMOS / POEMAS

LILIANA VASQUES

tão então como cresce - no & / spo em as po em as

e outros trabalhos que se movem entre a poesia experimental mental
ou a arte literária e a poesia digital: digital:

operações, temas, assuntos e problemas do espaço público
têm sido uma linha orientadora do trabalho, e por isso
o programa de geração de caminho
e temas temas assuntos motor são vivenciados, discutidos e in
corporados no espaço social e formas que me incomodam; modam;
procuro, e por isso, usar informação e discursos teóricos, orais, orais,
reconceitos para tentar questionar e/ou criar uma alternativa
performance social que esses temas assumem

outra operação a uso da expressividade dos materiais (texto, texto,
palavra, sons, imagens, cores, etc.) que emerge durante a
manipulação e experimentação; a brincadeira; destas ações surgem surgem
relações, posições, misturas que não planejei ou antevii; novi; o
ao previsto, e também, o gerador de caminho

outra operação ainda - a uso da expressividade de mídia; aqui, aqui,

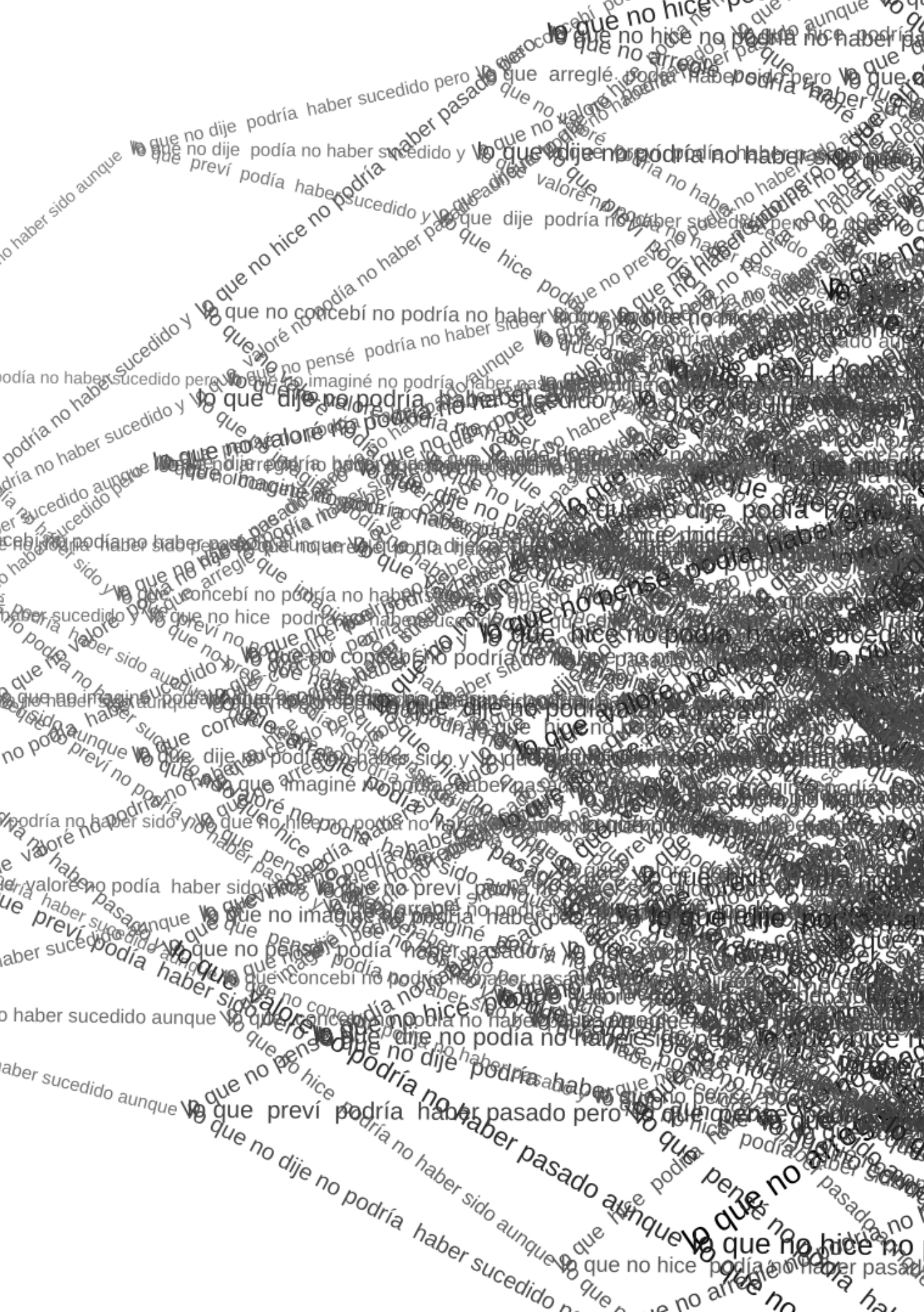
consideram-se obviamente as funcionalidades das operações previstas
por hardware e programas de software; destaque, porém, ao papel do gerador
o que o erro é a limitação, e assim durante a criação, e aprendizagem
informal e autodidata, que faço para usar diferentes programas, de
criação, edição e programação de texto, som, imagem, e por um
lado, lado; a atividade exploratória do próprio programa, que é, depois, depois,
em parte, e no trabalho criado, e por outro lado; os limites do
eu, meu conhecimento e os erros que ocorrem durante o processo influenciam
ações e decisões de composição do trabalho (animação, interação, ação,
programação de ações em linguagem computacional)

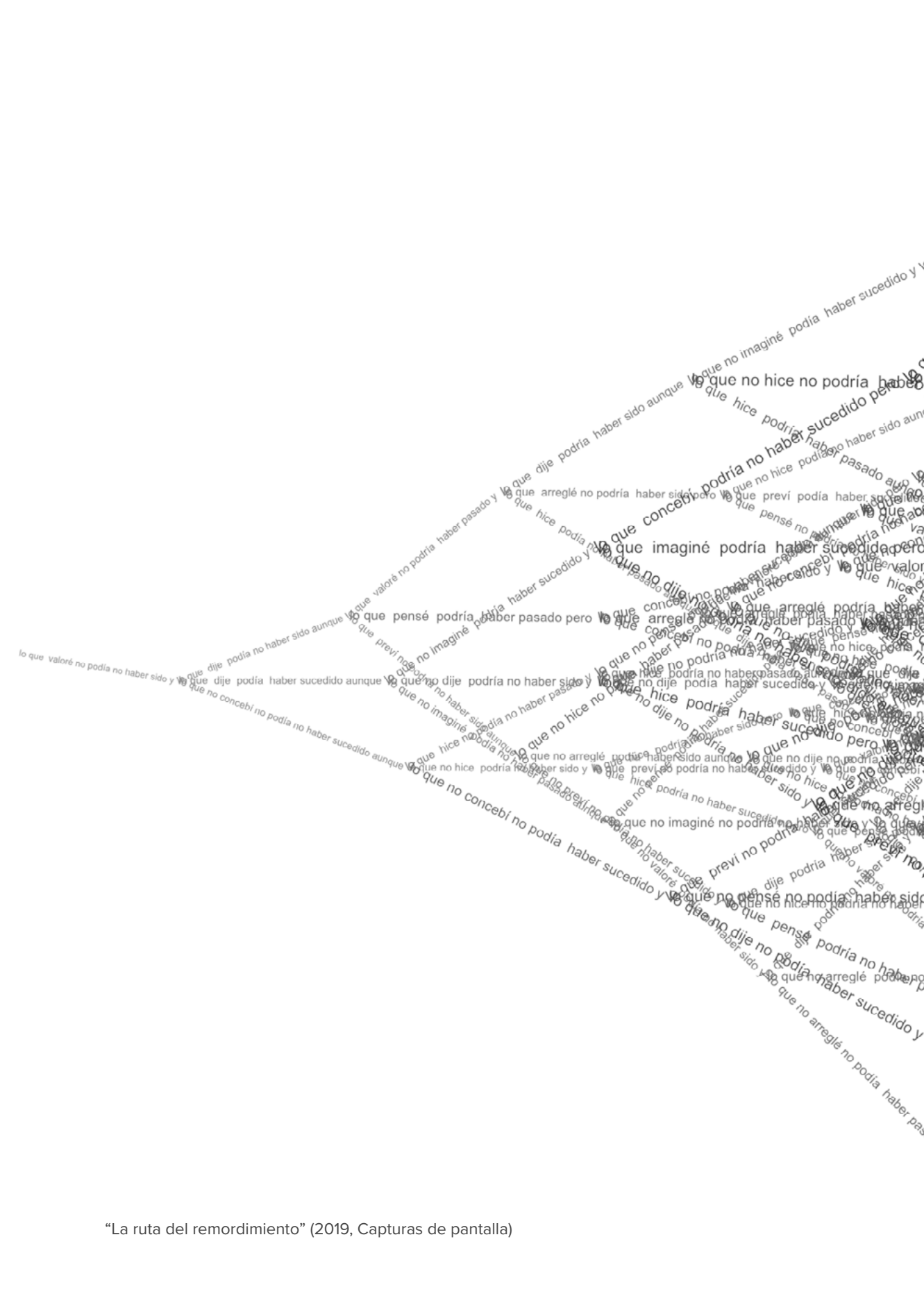
exemplo: breve no trabalho de hoje em <http://press.uofpr.br/privaterivate>
essa mensagem, wordpress.com, a ideia inicial para a animação das letras
era seria a de imitar um jogo de tênis sendo que, para isso, cada letra
seria substituída por outra até o fim; após várias tentativas para
programar esta ação em Processing, o resultado alcançado foi sempre
de adição de letras e não de substituição; ao observar repetidamente
este efeito, senti que o enquadramento do tema do trabalho; balho:
mancha crescente de letras no ecran, e vermelhas e pequenas vibração, raç
emite a para as ideias de visibilidade, resistência, luta, luta

Lilian Ferreira Vasques 2019
escritura na máquina antes 2019 efficiency

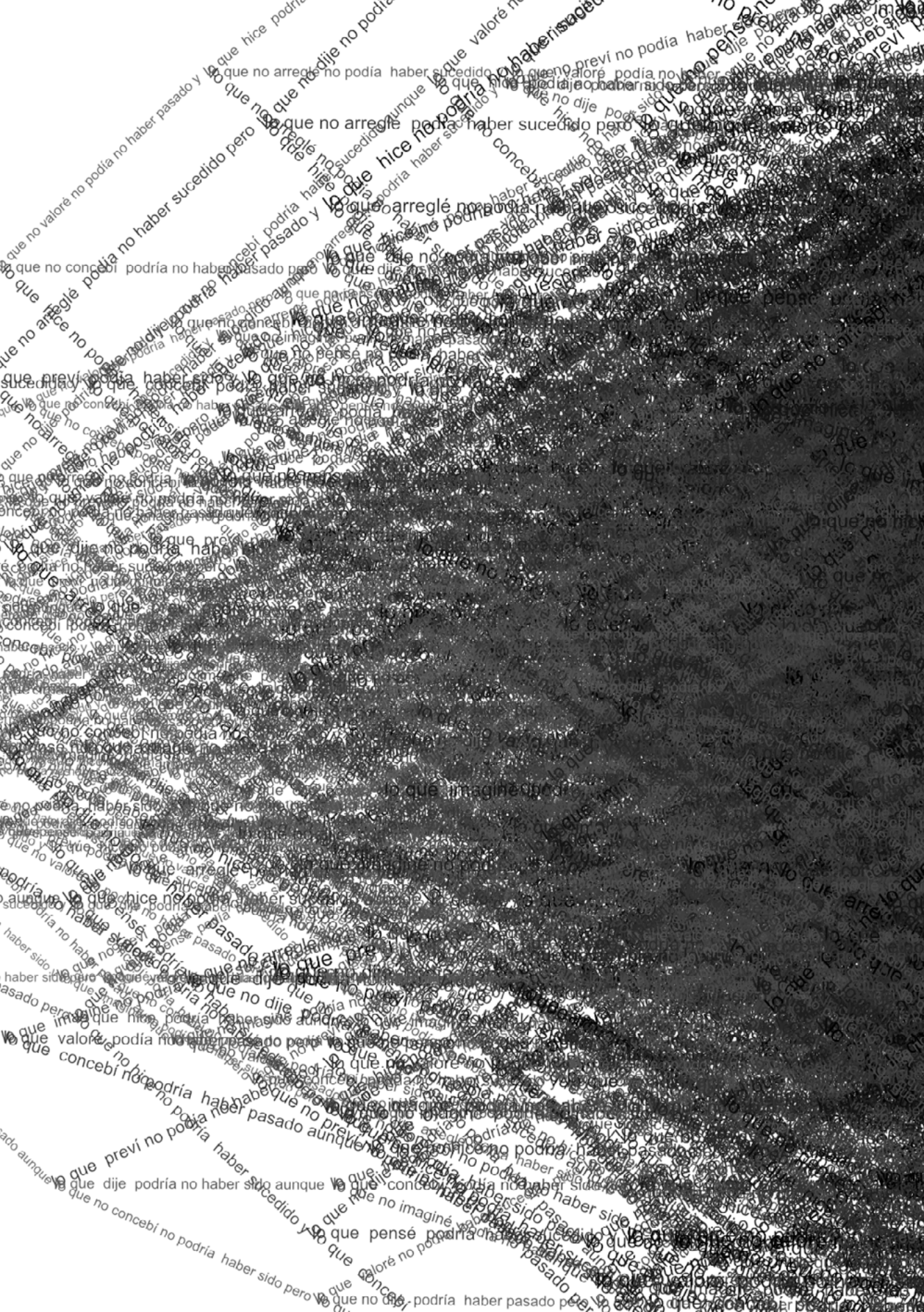
LA RUTA DEL REMORDIMIENTO

MILTON LÄUFER





“La ruta del remordimiento” (2019, Capturas de pantalla)



O LEITOR UNIVERSAL: LER E EXPRESSAR AS ARTES COMPUTACIONAIS

MIGUEL CARVALHAIS & PEDRO CARDOSO

RESUMO

Os média computacionais definem-se pela sua capacidade para processar informação. A computação faz deles excelentes simuladores e *solventes universais* de outros média, gerando também novas *affordances* e capacidades que expandem o seu potencial muito para além do dos média tradicionais. A computação é ação, transformação, jogo e brincadeira. A computação é processo, e os média computacionais, mais do que procurarem formas fixas e composições estáticas, usam frequentemente variação, mutação, iteração e renovação, como veículos para a exploração do processo. Por isso, na arte e literatura computacionais, encontramos frequentemente obras que se constituem como sistemas abertos que geram variações potencialmente infinitas. Nestas obras nenhuma forma é final, especial ou única, todas as formas geradas pertencem a séries potenciais que constituem o espaço de fase dos processos. A computação é também geradora de significado, não só porque permite criar formas e signos, mas também porque é em si mesma, signo, significado e significante.

Apesar de termos adotado, quase sem reservas, as remediações computacionais dos média clássicos e os novos média digitais nativos como os videojogos, a nossa relação com estes sistemas continua a ser por vezes difícil. Isso acontece em grande parte pela nossa tendência para narrativizar as nossas experiências e para procurar a *closure*. Com média computacionais abertos e potencialmente infinitos não é evidente como é que estes são atingidos e como é que os leitores conseguem criar significado.

Este texto explora os processos de leitura dos média computacionais, e a forma como permitem a construção de teorias funcionais dos sistemas computacionais, e dos processos esteticamente relevantes nestes. A leitura procedimental conduz à simulação do sistema pelo leitor, à antecipação de comportamentos, morfologias e horizontes de ação, e, finalmente, à compreensão da obra enquanto processo.

1. MÉDIA COMPUTACIONAIS

Os média contemporâneos, independentemente das suas modalidades, substratos ou *affordances* são quase universalmente computacionais. Mesmo quando a tecnologia de distribuição de um meio não é (ainda) computacional — como acontece, por exemplo, com o livro impresso — os computadores, redes de computadores e computação são tão ubíquos e essenciais à sua produção que dificilmente poderemos encontrar média que não sejam de alguma forma tocados pela computação.

Os sistemas computacionais baseiam-se no princípio fundamental da emulação e simulação de outros sistemas (Turing 1936). Aquilo que uma máquina computacional faz é apropriar-se de outra máquina, expressando-se através dessa simulação (Sicart 2014, 100). Um computador é uma máquina universal porque tem a capacidade de assumir diferentes estados e de se poder transformar noutras máquinas.

Se historicamente a diferença entre máquinas (incluindo ferramentas) e média era clara, esta natureza proteica dos sistemas computacionais conduziu à confluência das duas. Um sistema computacional pode ser tanto uma ferramenta, com capacidade de transformar informação, como um meio, com capacidade para preservar e comunicar informação no espaço e no tempo (Lévy 1997).

Os média clássicos¹ são, com maior ou menor facilidade, digitalizáveis. Isto não significa que a forma material de um meio seja digitalizável, mas sim que o pode ser a informação que é nele registada e veiculada por média computacionais. A linguagem é simbólica, e sendo linguísticos (McLuhan e McLuhan 1988), todos os média são simbólicos, tal como são também os sistemas computacionais. Sendo dotados de uma incrível capacidade para remediar (Bolter e Grusin 2002) e simular outros média, estes tornaram-se num singular *meio digital* (Murray 2012), um *solvente universal de média* (Hayles 2005) sobre o qual todos os outros convergem (Jenkins 2008), dissolvendo-se num metameio extremamente versátil (Laurel 1993) que contém todos os média já existentes, mas também, potencialmente, todos aqueles que ainda não foram inventados (Alan Kay *apud* Manovich 2013).

2. COMPUTAÇÃO

Na sua definição mais simples, uma computação é um processo que obedece a regras descritas de forma finita (Rucker 2005, 11). É um processo através do qual são realizados cálculos de acordo com um modelo bem definido como uma sequência de operações (Oliveira 2017, 18). Embora normalmente associemos a computação a sistemas digitais — como o são a quase totalidade dos computadores atuais — a computação digital é apenas uma das formas de computação. Uma computação é um processo que atua sobre informação (Berry 2011, 10) e que pode acontecer tanto no domínio analógico — com uma quantidade física (como peso, volume, etc.) usada para modelar fenómenos — como no domínio digital — em que são manipuladas representações simbólicas discretas (Oliveira 2017, 18). Em qualquer dos casos, uma computação transforma *inputs* em *outputs*, sendo estes *inputs* e *outputs* estados do sistema que suporta o processo computacional (Rucker 2005, 13; Tegmark 2017, 61).

Uma computação é, por definição, um sistema dinâmico. É um sistema temporal, que depende de ação para a sua existência. Se uma computação é independente do substrato em que é desenvolvida, e se podemos, portanto, falar de *computações equivalentes* e de um *princípio da equivalência computacional* (Wolfram 2002), só o podemos, no entanto, fazer quando operamos no domínio do abstrato. Para todos os efeitos, uma computação é uma máquina física em operação², e é também a forma como estas operações processam informação. Uma computação não pode existir sem uma máquina computacional, embora possa, em princípio, ser transferível entre máquinas computacionais.

Uma computação emerge do seu substrato físico³ e é independente dele, tendo “vida própria” (Tegmark 2017, 65). Não se trata de defender um tipo simples de dualismo Cartesiano entre *software* e *hardware*, como na crítica feita por Simon Penny (2017), mas sim de conceber a computação enquanto resultado de um fenómeno mais complexo. Em computadores digitais, *hardware* e *software* são duas partes fundamentais da máquina computacional, mas nenhum dos dois é, *per se*, a computação⁴. O *hardware* é o substrato físico no qual a computação é desenvolvida⁵. O *software* fornece o contexto

1 Vamos usar a expressão “clássico” para designar média e tecnologias de distribuição não computacionais — que Lévy classifica como *molares* (1997) —, independentemente de serem analógicos ou digitais, físicos ou imateriais.

2 Seja analógica ou digital, real ou virtual, uma computação pode ser descrita como uma máquina.

3 E pode emergir de uma grande variedade de substratos artificiais ou naturais (Hayles 2005, 17).

4 Em computadores analógicos, o *hardware* e o algoritmo são a mesma entidade, não sendo frequente discutir a noção de *hardware*, mas apenas de *inputs* e *outputs*, i.e., dados.

5 E este nível pode ser também ele simulado computacionalmente, com a computação a ser desenvolvida por uma *máquina virtual*, uma simulação de *hardware* que por sua vez é computada sobre outro *hardware*.

algorítmico, o programa para a computação e os dados que nela serão utilizados⁶. Mas o *software* não é a computação, é apenas a *framework* lógica a partir da qual a computação é desenvolvida. E é algo que, simplificando, podemos conceitualizar como sendo a captura de um estado de um processo computacional. Um estado em que temos informação total sobre o sistema e a partir do qual podemos continuar a computação (Carvalhais 2016).

A computação é ação, é ser⁷ (Galloway 2010, 4), e nunca existe enquanto algo estático. A computação é *devenir* (Deleuze e Guattari 2004), é algo continuamente a caminho de outro, algo que se transforma e metamorfoseia essencialmente⁸.

O que define então um meio como sendo computacional não é o facto de serem usadas ferramentas computacionais na sua produção. No exemplo acima mencionado de um livro clássico: poderemos ter todo um texto escrito, revisto e composto em computadores, mas se o imprimimos em papel, teremos um meio não computacional⁹, uma vez que este deixa de ser a computação, tornando-se apenas o seu *output*. Se o mesmo texto for registado e comunicado através de um outro sistema computacional — uma página web, um livro digital, etc. — estaremos então perante um meio computacional¹⁰.

Se uma computação está continuamente em desenvolvimento e a gerar novos *outputs*, estes *outputs* não têm que ser necessariamente sempre diferentes. Os *outputs* de um sistema computacional podem não ser transientes ou dinâmicos (Carvalhais 2016, 229–37), embora o sistema computacional que os produz o seja sempre. Será útil ter em conta a classificação de computações desenvolvida por Stephen Wolfram (2002) a partir da constatação de que os sistemas computacionais desenvolvem quatro tipos básicos de comportamentos: sistemas de Classe 1 entram num estado fixo e aparentemente imutável, com *outputs* que não variam e que, como tal, poderão nem dar sinais de que a computação esteja a acontecer; sistemas de Classe 2 geram *outputs* com padrões repetitivos ou encapsulados que, sendo claramente transientes, tendem a não ser dinâmicos; sistemas de Classe 3 produzem *outputs* confusos, ruidosos e aleatórios ou aparentemente aleatórios; sistemas de Classe 4 produzem *outputs* complexos, que interagem em padrões não repetitivos¹¹. Temos assim que um sistema computacional pode facilmente simular *outputs* de média clássicos, através da produção de *outputs* de Classe 1 ou 2, enquanto que os sistemas de Classe 4 terão o potencial para desenvolver média com novas potencialidades.

6 Em computadores digitais, dados e programa são idênticos de um ponto de vista mecânico, sendo ambos fornecidos no mesmo formato.

7 “The computer, however, is not of an ontological condition, it is on that condition. It does not facilitate or make reference to an arrangement of being, it remediates the very conditions of being itself. If I may be so crude: the medium of the computer is being” (Galloway 2010, 4).

8 Até eventualmente parar, se parar, mas nunca podemos saber se irá parar (Turing 1936).

9 Se subscrevermos alguma das teorias pancomputacionalistas poderemos naturalmente pensar o livro impresso como sendo também um sistema computacional, mas para simplificar o argumento não iremos conduzir a discussão nesse sentido.

10 Este poderá tentar simular o livro clássico, tendo consequentemente uma muito baixa *intensidade procedimental* (Crawford 1987), mas continuará a ser computacional e a ter — voluntariamente ou não — algumas *affordances* computacionais.

11 Rudy Rucker descreve os sistemas de Classe 4 como *gnarly* ou (numa tentativa de tradução) *nodosos*, numa analogia às suas configurações complexas e muito dinâmicas (2005, 112–13).

3. NOVAS POTENCIALIDADES DOS MÉDIA COMPUTACIONAIS

A computação traz muitas e novas *affordances* aos média. Pela sua versatilidade e plasticidade, a computação não criou um conjunto mais ou menos alargado de média novos, mas deu origem ao que Murray chama de *meio digital* (2012), um complexo de sistemas computacionais, redes e protocolos, que é capaz de fundir todos os média existentes — expandidos por novas propriedades — as técnicas para os criar e manipular — a fusão que Manovich designa por *metameio* (2013) — e ainda de dar origem a inúmeros *novos média*¹².

Num contraste absoluto com os média clássicos, estes novos média tornam-se *espaços/código*¹³, termo oriundo da Geografia que designa o entrelaçamento da computação com os espaços arquitetónico e urbanístico e a experiência quotidiana, em termos muito particulares, porque a computação não se sobrepõe a estes, mas torna-se, sim, num dos seus componentes essenciais, ao ponto de os espaços e a computação se tornarem codependentes, e impossíveis de operar isoladamente (Bridle 2018, 37).

Por mais que influenciem a produção de mensagens (McLuhan 2006), os média clássicos não são em geral tecnologias para a criação de signos, porque todos os signos neles registados são criados somaticamente (Lévy 1997, 46). Mas sendo os média computacionais tanto média como ferramentas, capazes de preservar, reproduzir, mas também de produzir signos, implicam um potencial generativo que os aproxima da plasticidade e potencialidade das tecnologias somáticas.

Se todos os média são metáforas que transportam, traduzem e transformam os emissores, os recetores e as mensagens (McLuhan 2006, 97), nos média computacionais encontramos, pela primeira vez, em sistemas artificiais, um contexto em que estes podem assumir-se — literalmente — não apenas como veículos, mas também como conteúdo, emissores ou destinatários. Os média computacionais¹⁴ reestruturam a realidade à medida que deixam de ser extensões diretas do ser humano (Wagner 2017, 65) e começam gradualmente a tornar-se extensões técnicas, não empíricas e não somático-dependentes (Flusser 2001, 23).

4. CONSEQUÊNCIAS PARA A ARTE E LITERATURA COMPUTACIONAL

Se a ação gera computação, esta poderá, por sua vez, gerar significado. Isto acontece não apenas porque os sistemas computacionais podem gerar formas e signos novos — tanto ao nível da superfície como ao da subfície de um sistema — mas também porque os processos computacionais¹⁵ são em si mesmos signos e significantes.

12 Não consideramos *novos média*, aqui, no sentido clássico, em que uma tecnologia de distribuição permite o desenvolvimento de *media* que instituem uma série de *affordances* e contextos físicos e práticas culturais em que os artefactos são desenvolvidos, mas sim no sentido em que Manovich define o termo (2001), entendendo que cada materialização, cada produto desenvolvido num contexto computacional emerge de articulações num espaço de fase de possibilidades tão vasto que será, potencialmente, único nesse espaço.

13 Do inglês *code/spaces*.

14 Ou *técnicos*, se preferirmos a designação de Flusser (2001).

15 Salvo casos raros e extraordinariamente simples, a computação é múltipla, sendo uma articulação de sistemas e não um sistema uno.

A computação pode ser usada instrumentalmente, como simulador ou como emulador de outros sistemas, substituindo-se a sistemas menos económicos ou acessíveis. Mas a computação pode ser elevada a lugares mais centrais na obra de arte¹⁶. À medida que a intensidade procedimental aumenta, a obra de arte torna-se cada vez mais capaz de expressar a computação, de se construir a partir da computação¹⁷. A obra torna-se, então, capaz de ir além de uma expressão metafórica ou simbólica da computação — isto é, da computação enquanto tema narrativo em si — e de a expressar, tornando-a visível na sua superfície e de, como veremos, tornar essa expressão um foco estético essencial.

Se os artefactos clássicos se caracterizam por uma autossuficiência, por serem *seres-em-si* (Sartre 2003), pela permanência e existência, os artefactos computacionais são *seres-para-si* que se caracterizam pela liberdade, pela capacidade de fazerem escolhas e pelo seu potencial autopoietico. Se os artefactos clássicos são invariantes, autocontidos, estáticos e conduzem o nosso olhar para *dentro da obra* (Groys 2016), os artefactos computacionais são dinâmicos, mutáveis, conduzindo o nosso olhar para fora da obra, para um seu contexto muito mais alargado. Eles tornam-se a *nihilação* das obras clássicas.

As obras computacionais são sempre potencialmente abertas. Tal como as obras estudadas por Umberto Eco (1989), são caracterizadas por uma certa incompletude e pela possibilidade de serem coexecutadas pelo leitor. Elas manifestam-se em movimentos, locais, dinâmicas coletivas, e não apenas em indivíduos. Mas, sendo computacionais, também se manifestam em mecânicas, em autopoietica, em mutação no processo e na obra e, como veremos, na disseminação e evolução do seu cerne computacional. Se as obras abertas de Eco são obras em progresso, com a tónica no progresso¹⁸, as obras abertas computacionais são agora *obras em processo* (Carvalhoais 2016, 128).

Tal como a arte conceptual se focava numa *ideia* que se torna numa máquina que produz a arte (LeWitt 1969), as obras computacionais partem de ideias, máquinas abstratas, processos de onde esta emerge. Será natural, talvez até inevitável, que mais do que procurar formas fixas e composições estáticas, a arte computacional tente frequentemente explorar variação, mutação, iteração e renovação. Estes recursos tornam possível a exploração e expressão do processo, bem como a denotação dessa exploração.

Frieder Nake (2016), um dos pioneiros da arte computacional, descreve a natureza dos sistemas computacionais como estando assente na dualidade entre uma *superfície* sensual que é gerada por uma *subfície* computacional, que não é diretamente perceptível. Segundo Nake, nunca podemos falar de uma imagem computacional¹⁹ porque todos os *outputs* de um sistema computacional precisam de ser transcodificados e tornados físicos para poderem ser percecionados por humanos. São, portanto, necessários vários processos de conversão de digital para analógico e, se a superfície que destes resulta é absolutamente dependente da subfície, a última também não pode abdicar da primeira, sob pena de os processos não terem interfaces com o mundo molar e somático dos humanos. A imagem é sempre física e sensual. Os processos que a geram, sendo também materiais, são inacessíveis diretamente.

16 Neste texto, para além das artes visuais, focamo-nos também na literatura, na música e noutras formas de expressão artística transformadas pela computação.

17 Ou, como diria Flusser, de se construir a partir do interior do *aparelho* (Flusser 2011, 36).

18 "Work in progress? The accent has now shifted from work to progress" (Lévy 1997, 123).

19 Que Nake designa como "imagem digital". Se é certo que os termos *digital* e *computacional* são muito frequentemente tratados como sinónimos, nós preferimos não o fazer.

Estes dois níveis de um sistema estão entrelaçados e, se a subfície não se pode constituir como a totalidade de uma obra²⁰, esta torna-se progressivamente mais relevante e central para as práticas artísticas contemporâneas.

Podemos pensar na superfície relacionando-a com o *ser-em-si* e na subfície como representando as propriedades associadas com o *ser-para-si* e o potencial para a transcendência das obras computacionais (Carvalhais e Cardoso 2017b).

Os sistemas computacionais não são necessariamente modelos ou representações de algo, mas sim entidades cujo comportamento não pode ser descrito como a produção de signos por parte de um humano (Aarseth 1997, 30). Não são necessariamente simulações e não precisam de se reportar a fenómenos externos, podendo produzir comportamento emergente e ser generativos. De um ponto de vista conceptual, da mesma forma que a computação é independente do substrato, podemos especular até que ponto a subfície poderá ser também independente da superfície. A relação entre subfície e superfície não é *trivial* como nos média clássicos (Aarseth 1997, 40). No cinema, por exemplo, a produção secundária de signos — a imagem projetada — é determinada, ou pelo menos dominada, pela autoridade material do primeiro nível — a película. Nos média computacionais a relação entre subfície e superfície é *arbitrária*. Os signos produzidos na superfície não são dominados por uma autoridade material da subfície²¹, e se uma superfície é, em princípio, sempre necessária, o mesmo sistema pode desenvolver-se — ou expressar-se — através de superfícies distintas²². Podemos até argumentar que, na ausência de uma superfície específica, a obra continuará a existir e que a aura de uma obra poderá estar presente mesmo quando o objeto está ausente, já que processo e meta-informação do objeto continuam presentes²³. Como diz Boris Groys, temos uma aura sem objeto (2016, 4).

5. COMPUTAÇÃO COMO CRIADORA DE SIGNIFICADO

Os *outputs* gerados por um sistema ou *aparelho*²⁴ são sempre uma função do seu programa (Flusser 2001). Assim sendo, determinar o programa do aparelho e programar o sistema torna-se fundamental de um ponto de vista poético. Esta determinação pode ser feita programando algoritmos e código, mas pode ser desenvolvida de muitas outras formas, por exemplo construído sistemas físicos — computações analógicas — ou amalgamando sistemas já existentes. Uma nova articulação entre sistemas já existentes — sejam estes de *hardware* ou *software* — é na realidade um novo programa, diferente

20 Podemos argumentar que, em algumas circunstâncias, a subfície se pode constituir como a quase totalidade da obra, mas mesmo nesses casos uma superfície material é indispensável para que aquela seja comunicada ao leitor.

21 Embora seja dependente da subfície e por ela controlada, a transcodificação entre a subfície e a superfície não estará por princípio sujeita a alguma limitação mecânica imposta pelo primeiro nível. Podemos quando muito interrogar-nos se as limitações mecânicas e físicas do meio da superfície não poderão ser tão significativas quanto a subfície para os signos gerados no segundo nível.

22 Aarseth sublinha que quando uma computação está inativa, o código — programa e dados — da subfície, pode ser estudado e descrito como objeto, mas não como equivalente ontológico da superfície (1997, 40).

23 Poderemos pensar em como a Ontologia Orientada a Objetos (OOO) identifica objetos reais e qualidades reais que são inefáveis e com as quais interagimos — nós, humanos, ou outros objetos — através daquilo que a OOO designa como objetos sensuais e qualidades sensuais (Harman 2018). Não sendo esse o objetivo deste texto, não podemos evitar questionar-nos até que ponto a subfície de Nike não poderá ser vista como uma metáfora para os objetos e a superfície, por sua vez, para as qualidades. Esta fratura (*rift*) entre os objetos e as qualidades é o que Harman designa como o hiato entre as coisas (*gap within things*) (2018, 259).

24 *Apparatus* no inglês original (Flusser 2001).

das suas partes constituintes.²⁵ Até a interação com um sistema computacional pode ser vista como um ato que determina o programa do aparelho, já que cada passo numa computação é também um primeiro passo numa nova sequência computacional. E se o sistema aceita *inputs* que influenciam o seu estado, as fontes destes, humanas ou não, são agentes na sua programação.

Para ler e compreender uma obra computacional, precisamos de compreender o programa do aparelho. Se relativamente a obras clássicas nos posicionamos esteticamente tentando perceber a proposta artística através da inferência das escolhas subjetivas feitas pelo seu autor²⁶ (Penha e Carvalhais 2018), com uma obra computacional tentamos, para além das escolhas de um autor que presumimos ser humano na maioria dos casos, perceber as escolhas feitas pelo sistema. Essa compreensão permite-nos inferir os nossos horizontes de ação²⁷, perceber quais as oportunidades decorrentes destes e deduzir horizontes de intenção para cada ponto²⁸ (Upton 2015).

De um ponto de vista estético, a compreensão do programa do aparelho é fundamental, porque nos permite acrescentar ao nosso repertório estético os “prazeres da computação” (Anderson 2017, 87). Estes já estavam presentes nos média clássicos, quer em casos em que uma superfície computacional era acoplada com uma superfície não computacional — i.e. que não produzia *outputs* computacionais — como em muitos dos trabalhos realizados por pioneiros da arte computacional. Nestes casos, a computação é muito frequentemente expressa através da geração de múltiplos ou de variações que permitem ilustrar claramente a exploração metódica do espaço de fase²⁹ de um sistema. Ilustrando as variações de *outputs* de um sistema, uma série de múltiplos consegue comunicar de forma mais ou menos explícita o processo computacional na superfície e iterar todos ou alguns dos *outputs* possíveis do sistema. Se a obra parte da criação de um processo e da sua execução, não podendo esta ser realizada de forma dinâmica, é representada em sucessivas iterações. O processo gera nova informação e representa-a³⁰.

Nestes casos, tal como Nike também argumenta, nenhuma das formas representadas é especial em si mesma. Todas as formas são partes de uma série, porque todas são consequências diretas da superfície e dos processos nela computados. Mesmo em casos em que é gerado um único *output*, como uma impressão, que é posteriormente apresentado em termos análogos aos da circulação de uma obra

25 E este novo programa será, em princípio, capaz de desenvolver um espaço de fase correspondente, no mínimo, à soma dos espaços-fase dos sistemas prévios, mas poderá também ser potencialmente muito diferente destes.

26 Escolhas essas que presumem sempre a existência de um ou vários autores, com quem, apesar de podermos pouco ou nada saber, partilhámos muita informação como consequência de uma natureza humana partilhada. Enquanto leitores de uma obra artística conjecturamos intenções por trás das escolhas percebidas do autor — ou dos resultados percebíveis dessas escolhas — e presumimos que essas escolhas sejam livres. Lemos os comportamentos pela lente da nossa própria experiência e emoções de maneira a construir um modelo plausível das intenções por trás da obra. E na medida em que tomamos a obra como sendo o resultado de escolhas subjetivas, também a interpretamos como sendo uma consequência direta ou indireta dos comportamentos de outros humanos. Este processo é estudado detalhadamente em Penha e Carvalhais (2018; 2019).

27 O *horizonte de ação* é definido como o conjunto de todos os estados no espaço de fase que podem ser ocupados no futuro imediato por um jogador/leitor. Este horizonte é determinado pelo conjunto de todas as condições associadas ao estado atual do sistema (Upton 2015, 74).

28 O *horizonte de intenção* é o conjunto de todos os estados que o jogador/leitor acredita serem válidos, atingíveis e desejáveis num futuro próximo. Este horizonte é definido pelas condições internas do jogador/leitor; é um produto do jogo tal como ele é percebido, enquanto que o horizonte de ação é um produto do jogo tal como ele é encontrado (Upton 2015, 79).

29 O *espaço de fase* de um sistema é definido pelo conjunto dos seus estados possíveis. Este termo é definido de diferentes formas nos contextos da mecânica clássica, estatística e quântica ou da termodinâmica, mas neste contexto podemos defini-lo enquanto sentido mais geral usado na mecânica clássica, para designar um espaço multidimensional que representa todas as configurações de um sistema computacional.

30 Para um estudo mais aprofundado desta dinâmica, recomendamos a tese de Rodrigo Hernández-Ramírez (2018).

clássica, esse *output* único é o resultado de um processo que poderia ter gerado qualquer outra configuração latente no espaço de fase da computação. Este *output* particular é selecionado entre vários produzidos pelo sistema, ou por decisão do sistema³¹, mas é sempre uma parte de uma série potencial de configurações alternativas. E, pelo menos em teoria, o mesmo processo poderia ser reinicializado sucessivas vezes, para explorar o espaço de fase do algoritmo e produzir a série de *outputs*.

Noutros média clássicos, a computação está presente, não sendo instanciada pelo meio, mas pelo leitor. Se o suporte codifica e comunica o processo, mas, pela sua natureza e pelas limitações das suas *affordances*, não o pode efetivamente executar, os leitores, cujos cérebros são, em termos de repertório computacional, *universais* (Deutsch 2011, 60), poderão desenvolver o processo. Um exemplo destes sistemas pode ser encontrado em *Composition N° 1* de Marc Saporta. Este livro é composto por 150 páginas não encadernadas e não numeradas, cada uma contendo um excerto narrativo que se combina com os restantes para formar a narrativa total a que cada leitor tem acesso. O livro contém também uma informação impressa na capa: *as páginas deste livro podem ser lidas em qualquer ordem*; a esta segue-se uma instrução explícita: *pede-se ao leitor para as baralhar como se fossem cartas de jogar*. A informação explica-nos um dos princípios mecânicos da obra — que cada uma das 150 páginas contém textos previamente ordenados pelo autor, não sendo a articulação do total das páginas por si pré-definida. A instrução define como é que a articulação das 150 páginas é definida não através de escolhas do leitor, feitas inicialmente ou passo a passo³², nem por determinações do sistema, mas sim recorrendo a um único ato de aleatorização das 150 partes da obra. O processo da leitura começa com o ato de baralhar as páginas. É esse o ato computacional que precede a leitura. Se a obra se transforma computacionalmente no primeiro passo, daí em diante comporta-se como uma obra clássica — transforma-se numa estrutura clássica — e é lida linearmente. A leitura termina com a leitura da 150ª página, qualquer que esta seja. Uma releitura da obra implicará um novo baralhar das páginas e uma nova articulação das partes³³ que resultará numa nova narrativa. *Composition N° 1* é, portanto, uma obra em muitos aspetos clássica e estática, que a inclusão de um simples ato computacional no início da sua leitura torna quase absolutamente indeterminável. É importante sublinhar que o meio em que *Composition N° 1* foi distribuído não permitia instanciar este ato computacional diretamente, tendo que ser o leitor, seguindo a instrução dada pelo autor, a executar o processo³⁴.

6. OLHAR ALGORÍTMICO

Sendo a computação tão importante, a relação estética com os meios computacionais é, em vários casos, difícil. Em primeiro lugar porque esperamos *closure*. Numa obra como *Composition N° 1* é a conclusão da leitura que nos conduz à experiência de *closure* porque lemos todo um arco de 150 páginas, uma experiência que exige um investimento considerável por parte do leitor e que não será seguramente facilmente repetido. À medida que progredimos na leitura exaurimos as páginas, eventualmente atingin-

31 O que aqui entendemos por “decisão” não é necessariamente um processo formal ou consciente por parte do sistema, mas sim a casualidade que conduz a que uma configuração seja favorecida em relação a outras no curso de uma computação específica, aquela que produz o *output* em questão.

32 Como poderiam ser feitas num hipertexto ou num livro-jogo.

33 150 páginas podem ser articuladas de $5,7133839564 \times 10^{262}$ formas distintas.

34 A edição inglesa de *Composition N° 1*, publicada em 2011 pela Visual Editions foi distribuída num formato impresso análogo ao original francês e também numa versão *e-book* como uma aplicação iOS. Esta versão, tirando partido das *affordances* do meio, assume a aleatorização das páginas, encarregando-se de criar a nova sequência de leitura à medida que o leitor vai progredindo no texto.

do um final na 150ª página. Mesmo sabendo que não esgotamos as articulações possíveis, e que o final que nos foi apresentado é apenas um de entre 150 possíveis, temos uma sensação de *closure* de uma leitura³⁵. Mas uma obra que continuamente gera novos *outputs*, uma obra que seja para todos os efeitos infinita³⁶, levanta-nos o problema de como atingir a *closure* quando não nos é oferecido um final explícito, que não precisa de ser um final narrativo, mas sim um final do conteúdo. Talvez isto aconteça por causa da nossa longa habitação aos média clássicos e às convenções que nos levaram a favorecer estruturas lineares. Talvez porque tendemos a narrativizar as nossas experiências (Floridi 2014; Gazzaniga 2011), olhando para os resultados finais dos processos de uma forma narrativa (Costikyan 2013; Shermer 2011) e procurando explicações causais para os fenómenos que testemunhamos. E a narrativa conduz-nos à procura de uma *gestalt*, da oclusão e da *closure*. O objetivo do sujeito da narrativa é a sua conclusão na contemplação de uma narrativa completa, de *closure* e de fixidez (Cubitt 2004)³⁷.

Se a computação é o cerne estético dos média computacionais, talvez seja importante concentrarmos aí os nossos esforços. Mais do que exaurir todas as variações formais que um sistema possa potencialmente criar, a *closure* poderá ser atingida através de uma leitura que se foque não tanto na superfície de uma obra, mas sim na sua subfície. Este é um processo que podemos designar como *leitura computacional ou interpretação virtuosa* (Carvalhais e Cardoso 2018a). Uma leitura que, como Vilém Flusser apontava, procura significado não na superfície, mas sim no que ela projeta. O significado de uma obra computacional é algo que emana do seu interior para o exterior, por isso as obras computacionais — tal como as imagens técnicas de Flusser — precisam de ser decodificadas não através do significante, mas sim do significado. Não pelo que nos mostram, mas sim *pelo que mostram ser*. A decodificação de uma obra computacional não depende do que ela mostra, mas sim de uma leitura do seu programa (Flusser 2011, 48). Só assim podemos extrair significado da subfície, e só assim conseguimos criticar, porque só assim conseguimos analisar as suas trajetórias, os seus espaços de fase, os seus horizontes, e as intenções — tanto humanas como maquínicas — por trás das obras. Flusser vai ainda mais longe ao afirmar que as imagens técnicas — um conceito com o qual os artefactos computacionais têm muito em comum — têm vetores de significado invertidos. Eles têm um significado sem precedentes, porque não significam nada, apenas indicam uma direção (Flusser 2011, 50)³⁸.

Para ler a computação precisamos de desenvolver um *olhar algorítmico* (Groys 2016), um olhar orientado do interior para o exterior da obra. Um olhar que precisamos de conciliar com o olhar humano, que infunde de significado a obra e a computação.

7. LER A COMPUTAÇÃO

Como é que o ato de leitura nos pode permitir perceber a subfície? O que entendemos por leitura? E o que nos é útil perceber?

35 Embora não, necessariamente, de todas as possíveis articulações da obra.

36 Ou que, mesmo podendo não ser de facto infinita, o seja para efeitos práticos, gerando mais variações do que as que possa ser sensato conseguir aceder em tempo útil por um leitor humano.

37 As narrativas podem ter finais em aberto e, por isso, não atingirem nunca uma *closure* narrativa. A *closure* a que nos referimos neste texto é relativa à subfície da obra e não à sua superfície, ou seja, não estamos atentos à estória em si e ao que ela representa, mas sim à estrutura e ao processo que a constrói.

38 “This is because technical images, with their inverted vectors of meaning, have an unprecedented meaning: they don’t signify anything: they indicate a direction” (Flusser 2011, 50).

Salvo algumas exceções, não teremos normalmente acesso direto ao código de uma obra. Nos casos em que a obra explicitamente apresenta o seu código — ou em que a obra é código, seja numa linguagem de programação como nos *Microcodes* de Pall Thayer³⁹ ou em linguagem natural como na *Composition 1960 #10* de La Monte Young — o leitor pode mentalmente interpretar o código — em todos os sentidos da palavra — extraindo significado através da antevisão dos seus *outputs* morfológicos, comportamentais ou outros.

Não podemos presumir que os leitores de uma obra tenham a capacidade para descodificar programas escritos em linguagens de programação, por mais simples que estes sejam. Essa será muito provavelmente uma das razões pelas quais encontramos obras que, pretendendo descrever processos, não o fazem apresentando código, mas sim pseudocódigo, uma descrição não-computacional e não-compilável que preserva alguns dos aspetos formais e lógicos do código, podendo ser total ou parcialmente estruturada em linguagem natural, para que seja mais facilmente legível por humanos (Berry 2011, 52).

Mesmo que o leitor consiga ler o código, muito rapidamente atingirá o limite da sua capacidade para integrar informação e executar mentalmente o programa, que foi provavelmente escrito para ser executado por um computador digital e não por um humano. Por isso, se o acesso ao código pode ser útil, apenas o será em circunstâncias muito particulares.

Mas em geral, aquilo que procuramos perceber não é a totalidade do código de uma obra. Se a totalidade do código é fundamental para que a obra possa ser executada por um computador digital, aquilo que, enquanto humanos, valorizamos na sua operação exclui muitos dos processos efetivamente programados e foca-se num conjunto mais limitado de processos que podemos definir como *esteticamente relevantes*.

As peças que usam pseudocódigo dão-nos algumas pistas sobre estes processos. Em *Every Icon*, de John F. Simon Jr., não encontramos o conjunto das instruções necessárias para iterar sucessivamente todas as 1.024 células da matriz, nem instruções detalhadas sobre a dimensão da matriz, ou a velocidade da iteração, ou toda uma panóplia de comportamentos que, ao programar a peça, precisamos de gerir. Encontramos, sim, informações sobre aqueles processos que são conceptualmente fundamentais para a realização da obra: 1) a definição de uma matriz de 32 × 32 células; 2) a exploração sucessiva de todas as formas em que essa grelha pode ser composta com células preenchidas ou vazias; 3) o objetivo final de apresentar *todos os ícones*. Tudo o resto na peça não nos é comunicado explicitamente. Pelo contrário, Simon espera que possamos rapidamente inferir pela observação da obra aspetos como a velocidade das iterações, o sistema e orientação da interação, etc.

Ao ler uma obra fazemos uso do que Espen Aarseth chama de *funções do utilizador* (1997, 65). Estas funções descrevem a forma como os leitores contactam com o texto e a natureza das suas ações durante este contacto. Se todos os textos exigem uma função *interpretativa* — que, contudo, não domina as restantes — os textos que Aarseth classifica como *ergódicos* são aqueles em que a função interpretativa não é exclusiva, sendo associada a pelo menos uma das restantes funções como a exploratória — em que o leitor decide que espaços explorar numa obra — ou a *configurativa* — em que a superfície

39 <http://pallthayer.dyndns.org/microcodes/>

da obra é parcialmente escolhida ou criada com intervenção do leitor. A interação, caso seja possível, poderá ter um papel importante no processo. Caso seja possível pela natureza do sistema, mas não acessível diretamente, a interação indireta⁴⁰ também poderá contribuir fortemente para este processo, porque ao observar outros humanos interagindo com a obra, conseguimos deduzir muitos dos seus aspetos funcionais.

8. TEORIA DO SISTEMA

Esta interpretação (Carvalhais e Cardoso 2015a; 2015b) conduz o leitor ao desenvolvimento do que temos vindo a chamar de uma *Teoria do Sistema* (Carvalhais e Cardoso 2016; 2017a; 2018a; 2018b), um processo de dedução progressiva, de criação de modelos e de simulação da superfície de uma obra.

Este processo pode ser descrito de uma forma análoga àquela que as ciências cognitivas usam para descrever o desenvolvimento de uma *Teoria da Mente* (TdM) que nos permite ver o mundo pela perspectiva de outros, criando modelos mentais dos pensamentos complexos e das intenções de outros humanos, um modelo a partir do qual podemos prever (e manipular) os seus comportamentos (Ramachandran 2011). Pensa-se que esta capacidade seja fruto de uma adaptação durante a fase de evolução neurocognitiva⁴¹ dos humanos como uma resposta evolucionária aos desafios sociais que eram colocados aos nossos ancestrais (Zunshine 2012). Pensa-se também que a TdM seja única dos humanos (Dehaene 2009; Ramachandran 2011)⁴², permitindo-nos criar simulações mentais de terceiros (Metzinger 2009, 176) que, mais do que entrar na pele, implicam entrar na sua mente. Para além de uma experiência subjetiva do mundo, a TdM permite-nos perceber a verdade fundamental de que não somos apenas nós que experienciamos a consciência (Humphrey 2011, 151), mas também a descoberta do mundo de uma forma intersubjetiva.

A TdM é desenvolvida de forma largamente subconsciente, embora o seu esforço de construção possa ser suportado reflexivamente, através da análise consciente de comportamentos ou da psicologia de terceiros. Aquilo que propomos é que na nossa relação com obras computacionais, a análise da sua superfície é usada para a construção de uma Teoria do Sistema (TdS) que é também desenvolvida primariamente de forma subconsciente.

Uma TdS é um modelo funcional da superfície da obra, não o sendo necessariamente da implementação do sistema (Cooper et al. 2014). É, sim, um modelo mental simplificado, um conjunto de heurísticas que nos permite compreender o comportamento do sistema da obra. E foca-se apenas nos processos computacionais que são esteticamente relevantes — o que naturalmente simplifica bastante o seu desenvolvimento e validação.

Uma TdS parte da observação e interação, através dos quais o leitor identifica padrões de comportamento na superfície da obra. Este processo faz uso de mecanismos que nos ajudam a procurar

40 A que Golan Levin chama de *interação vicária* (*vicarious interaction*) (Gottscharl 2012; Kwastek 2013; Levin 2000; Zielinski 2006).

41 Entre 1,8 milhões e 10.000 anos atrás.

42 Uma dedução que não é unânime, como nos relembra Michael Gazzaniga (2011, 158) quando descreve a formulação inicial de TdM por David Premack em 1978 e que, como ele, se questionou se outros animais não podem desenvolver processos semelhantes.

padrões na informação que nos chega sensorialmente⁴³, o que posteriormente permite infundir com significado esses dados⁴⁴ (Shermer 2011, 5). Os nossos cérebros evoluíram para identificar padrões com significado, padrões que nos possam ajudar a compreender as causas dos vários fenómenos com que nos confrontamos. Por isso atribuímos significado, intenção e agência a esses padrões. É-nos inevitável fazê-lo. Eventualmente, esses padrões carregados de significado tornam-se crenças e essas crenças moldam a nossa percepção da realidade (Shermer 2011, 87).

Este processo permite-nos encontrar na obra mecânicas que já nos sejam familiares de outros contextos ou, se não for esse o caso, desenvolver hipóteses de raiz, o que é bastante mais custoso. Em sistemas complexos, em que várias mecânicas sejam articuladas, isso também nos permite iniciar a tentativa de dedução da articulação das partes. Ao deduzir causas e efeitos na subfície da obra, construímos hipóteses, modelos parciais ou totais da obra que podemos confrontar com o sistema, comparando as suas evoluções temporais e os *outputs* gerados por ambos. Isto permite-nos validar ou invalidar as hipóteses, que podem ser refinadas e iteradas para se aproximarem dos *outputs* efetivos do sistema, num processo de aprendizagem contínua.

Desenvolvendo uma TdS, os leitores conseguem antecipar os comportamentos do sistema, as suas morfologias, os seus horizontes de ação, os seus processos. Compreendendo a obra, os leitores desenvolvem um certo nível de empatia com o sistema, não só desenvolvendo conhecimento interobjetivo (Morton 2013; 2017) como também, podemos argumentar, um certo grau de conhecimento intersubjetivo, já que o sistema deixa de ser visto apenas como um objeto — na aceção corrente do termo —, como algo passivo, desprovido de agência e metas, para passar a ser observado enquanto processo que se aproxima do da interpretação subjetiva da obra. À medida que compreendemos e apreendemos o sistema, começamos a intuir a sua *umwelt* (Lee 2018) e a conseguir perceber o mundo pelo seu ponto de vista, mesmo que de forma inevitavelmente imperfeita e incompleta⁴⁵, tentando procurar causas e escolhas não apenas nos processos dos autores humanos, mas também no sistema. Estas escolhas, sendo mecânicas, podem também ser lidas como livres e independentes, quasi subjetivas⁴⁶, sem, no entanto, isso nos obrigar a antropomorfizar o sistema⁴⁷.

Percebendo o sistema, desenvolvendo esta empatia com ele, podemos atingir um estado análogo ao da *closure*. Isto não acontece porque esgotamos todos os *outputs* potenciais do sistema, mas sim porque percebemos o seu espaço de fase e conseguimos perceber qual é o potencial generativo da obra. Ao desenvolver modelos e simulações do sistema da obra, vamos expandir o seu campo dos três níveis originais de *Mecânica*, *Dinâmica* e *Estética* (Hunicke, LeBlanc, e Zubek 2004) para dois novos níveis para além da obra e internos ao leitor: uma *Dinâmica Simulada* e uma *Mecânica Simulada*. Estes

43 Mecanismos que Michael Shermer descreve como de *patternicity*.

44 O mecanismo descrito como *agency*. Mas como Shermer (2011) nos avisa, temos também a tendência a infundir de significado tanto informação com significado potencial como informação insignificante, o que cria uma série de problemas.

45 De acordo com Thomas Nagel, podemos aproximar-nos da *umwelt* de um outro ser, mas nunca conseguiremos ver e sentir o mundo de outra forma que não a humana (1974).

46 Ao desenvolver uma interpretação subjetiva procuramos algo análogo a uma *mente* no sistema. Este termo é, claro, bastante radical. Mas os processos que desenvolvemos são, senão idênticos, pelo menos suportados pelos mesmos processos que usamos para identificar e perceber mentes (humanas e não-humanas).

47 É certo que é praticamente inevitável antropomorfizar o sistema (Hayles 2005, 193; Morton 2013, 23), porque da mesma forma que narrativizamos o mundo, também o antropomorfizamos, sendo uma das consequências deste processo o chamado *efeito Eliza* (Hofstadter 1995, 157; Carvalhais 2016, 277).

dois níveis aumentam, em muito, a complexidade do sistema, gerando também um papel ativo para os leitores humanos no processo da obra — independentemente de esta ser ou não interativa.

Mecânica ↔ Dinâmica ↔ Estética ↔ Dinâmica Simulada ↔ Mecânica Simulada

Figura 1. Expansão do modelo MDE.

Estes dois novos níveis expandem o que entendemos por *obra*. Permitem-nos descolar da sua subfície, replicando os seus processos em nós, usando a nossa mente para instanciar novas ocorrências que partem para viver connosco. Replicamos a obra e fazemo-la evoluir através da criação de uma meta-subfície. Em suma: deixamos que a obra se exprima através de nós.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da agência Portuguesa FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDP/04395/2020.

OBRAS MENCIONADAS

- Saporta, Marc. *Composition N° 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.
Saporta, Marc. *Composition N° 1*. Translated by Richard Howard. London: Visual Editions, 2011.
Simon, John F., Jr. “Every Icon.” 1997.
Thayer, Pall. “Microcodes.” 2009-2014. <http://pallthayer.dyndns.org/microcodes/>
Young, La Monte. “Composition 1960 #10.” 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Anderson, Steve F. 2017. *Technologies of Vision: The War between Data and Images*. Cambridge, MA: The MIT Press.
Berry, David M. 2011. *The Philosophy of Software Code and Mediation in the Digital Age*. London: Palgrave Macmillan UK. <http://link.springer.com/book/10.1057/9780230306479>.
Bolter, J. David, e Richard A. Grusin. 2002. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
Bridle, James. 2018. *New dark age: technology, knowledge and the end of the future*. London; Brooklyn, NY: Verso.
Carvalhais, Miguel. 2016. *Artificial Aesthetics: Creative Practices in Computational Art and Design*. Porto: U. Porto Edições.
Carvalhais, Miguel, e Pedro Cardoso. 2015a. «Beyond Vicarious Interactions: From Theory of Mind to Theories of Systems in Ergodic Artefacts». Em *xCoAx 2015 Proceedings of the Third Conference*

- on *Computation, Communication, Aesthetics & X.*, editado por Miguel Carvalhais, Pedro Cardoso, e Mario Verdicchio, 139–50. Glasgow. <http://2015.xcoax.org/xcoax2015.pdf>.
- . 2015b. «What Then Happens When Interaction Is Not Possible: The Virtuoso Interpretation of Ergodic Artefacts». *Journal of Science and Technology of the Arts*, 55–62. <https://doi.org/10.7559/CITARJ.V7I1.144>.
- . 2016. «Searching Meaning Through Procedurality In Computational Artefacts». Em *Designa 2016 - Proceedings: Searching Meaning Through Procedurality in Computational Artefacts*, 247–56. Universidade da Beira Interior: Zenodo. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.1119047>.
- . 2017a. «Creation of Meaning in Processor-Based Artefacts». Em *ISEA 2017: International Symposium on Electronic Arts*, 408–14. Manizales: Department of Visual Design.
- . 2017b. «On Procedural Dissemination and Artificial Aesthetics (Notes Towards a Philosophy of Computational Media)». Em *DIGICOM International Conference on Digital Design & Communication*, 25–34. Barcelos: IPCA: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.
- . 2018a. «Empathy in the Ergodic Experience of Computational Aesthetics». Em *ISEA 2018 Intersections*, 220–26. Durban: Faculty of Arts and Design, Durban University of Technology.
- . 2018b. «Narrative games in ergodic media». *Communication Studies* 2 (27): 55–65. <https://doi.org/10.20287/ec.n27.v2.a04>.
- Cooper, Alan, Robert Reimann, Dave Cronin, e Christopher Noessel.** 2014. *About face: the essentials of interaction design*. 4.ª ed. Indianapolis, IN: John Wiley and Sons.
- Costikyan, Greg.** 2013. *Uncertainty in Games*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Crawford, Chris.** 1987. «Process Intensity». *Journal of Computer Game Design* 1 (5). <http://www.erasmatazz.com/library/the-journal-of-computer/jcgd-volume-1/process-intensity.html>.
- Cubitt, Sean.** 2004. *The Cinema Effect*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Dehaene, Stanislas.** 2009. *Reading in the brain: the science and evolution of a human invention*. New York, NY: Viking.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari.** 2004. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traduzido por Brian Massumi. London: Continuum.
- Deutsch, David.** 2011. *The beginning of infinity: explanations that transform the world*. London: Allen Lane.
- Eco, Umberto.** 1989. *The Open Work*. Traduzido por Anna Cancogni. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Floridi, Luciano.** 2014. *The 4th revolution: how the infosphere is reshaping human reality*. New York, NY; Oxford: Oxford University Press.
- Flusser, Vilém.** 2001. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
- . 2011. *Into the Universe of Technical Images*. *Electronic Mediations*, v. 32. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Galloway, Alexander R.** 2010. «The Anti-Language of New Media». *Discourse* 32 (3): 277–84.
- Gazzaniga, Michael S.** 2011. *Who's in charge? Free will and the science of the brain*. New York, NY: Ecco.
- Gottschall, Jonathan.** 2012. *The storytelling animal: how stories make us human*. Boston, MA: Houghton Mifflin Harcourt.
- Groys, Boris.** 2016. *In the Flow*. London: Verso.
- Harman, Graham.** 2018. *Object-oriented ontology: a new theory of everything*. London: Pelican - Penguin Books.
- Hayles, N. Katherine.** 2005. *My mother was a computer: digital subjects and literary texts*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

- Hernández-Ramírez, Rodrigo.** 2018. «Aesthetic informational systems: towards an ontology of computer-generated aesthetic artifacts». Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35109/2/ULFBA_TES_1130.pdf.
- Hofstadter, Douglas R.** 1995. *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*. London: Allen Lane.
- Humphrey, Nicholas.** 2011. *Soul dust: the magic of consciousness*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hunicke, Robin, Marc LeBlanc, e Robert Zubek.** 2004. «MDA: A Formal Approach to Game Design and Game Research». Em *Challenges in Game Artificial Intelligence: Papers from the AAAI Workshop*, editado por Dan Fu. Menlo Park, CA: The AAAI Press. <https://aaai.org/Papers/Workshops/2004/WS-04-04/WS04-04-001.pdf>.
- Jenkins, Henry.** 2008. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Updated and with A new afterword. New York, NY: New York Univ. Press.
- Kwastek, Katja.** 2013. *Aesthetics of interaction in digital art*. Cambridge, Massachusetts, MA: The MIT Press.
- Laurel, Brenda.** 1993. *Computers as theatre*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Lee, Rosemary.** 2018. «The Limits of Algorithmic Perception: Technological Umwelt». Em *Proceedings of EVA Copenhagen 2018, Denmark*. Copenhagen. <https://doi.org/10.14236/ewic/evac18.44>.
- Levin, Golan.** 2000. «Painterly Interfaces for Audiovisual Performance». Master Thesis, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. <https://acg.media.mit.edu/people/golan/thesis/thesis300.pdf>.
- Lévy, Pierre.** 1997. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Traduzido por Robert Bononno. Cambridge, MA: Perseus Books.
- LeWitt, Sol.** 1969. «Paragraphs on Conceptual Art». *Art-Language* 1 (1): 11–13.
- Manovich, Lev.** 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- . 2013. *Software Takes Command*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- McLuhan, Marshall.** 2006. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge.
- McLuhan, Marshall, e Eric McLuhan.** 1988. *Laws of Media: The New Science*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Metzinger, Thomas.** 2009. *The Ego Tunnel: The Science of the Mind and the Myth of the Self*. New York, NY: BasicBooks.
- Morton, Timothy.** 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Posthumanities 27. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2017. *Humankind: Solidarity With Non-Human People*. London: Verso.
- Murray, Janet Horowitz.** 2012. *Inventing the Medium: Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Nagel, Thomas.** 1974. «What Is It Like to Be a Bat». *The Philosophical Review* 83 (4): 435–50.
- Nake, Frieder.** 2016. «The Disappearing Masterpiece». Em *xCoAx: Proceedings of the Conference on Computation, Communication, Aesthetics & X*, editado por Mario Verdicchio, Alison Clifford, André Rangel, e Miguel Carvalhais, 11–26. Bergamo: Universidade do Porto. <http://2016.xcoax.org/pdf/xcoax2016-Nake.pdf>.
- Oliveira, Arlindo.** 2017. *The Digital Mind: How Science Is Redefining Humanity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Penha, Rui, e Miguel Carvalhais.** 2018. «Will Machinic Art Lay Beyond Our Ability to Understand It?». Em *Proceedings of the 24th International Symposium on Electronic Art*, editado por Rufus Adebayo, Ismail Farouk, Steve Jones, e Maleshoane Rapeane-Mathonsi, 22–30. Durban: Faculty of Arts and Design, Durban University of Technology.

- . 2019. «If Machines Want to Make Art, Will Humans Understand It? – Rui Penha & Miguel Carvalhais | Aeon Ideas». Aeon, 2019. <https://aeon.co/ideas/if-machines-want-to-make-art-will-humans-understand-it>.
- Penny, Simon.** 2017. *Making Sense: Cognition, Computing, Art, and Embodiment*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Ramachandran, V. S.** 2011. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. New York, NY: W.W. Norton.
- Rucker, Rudy.** 2005. *The Lifebox, the Seashell, and the Soul: What Gnarly Computation Taught Me about Ultimate Reality, the Meaning of Life, and How to Be Happy*. New York, NY: Thunder's Mouth Press.
- Sartre, Jean-Paul.** 2003. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. London: Routledge.
- Shermer, Michael.** 2011. *The Believing Brain: From Ghosts and Gods to Politics and Conspiracies-How We Construct Beliefs and Reinforce Them as Truths*. New York, NY: Times Books.
- Sicart, Miguel.** 2014. *Play Matters. Playful Thinking*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Tegmark, Max.** 2017. *Life 3.0: being human in the age of artificial intelligence*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Turing, Ana Mathinson.** 1936. «On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungs Problem». *Proceedings of the London Mathematical Society*, 2, 43-Part 7: 544–46.
- Upton, Brian.** 2015. *The Aesthetic of Play*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Wagner, Sophie-Carolin.** 2017. *Poetry: Challenging Solitude and the Improbability of Communication*. Edition Angewandte. Berlin: Walter de Gruyter.
- Wolfram, Stephen.** 2002. *A New Kind of Science*. Champaign, IL: Wolfram Media.
- Zielinski, Siegfried.** 2006. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Electronic Culture: History, Theory, Practice. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Zunshine, Lisa.** 2012. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus, OH: Ohio State University Press.

PARTITURA

MARTÍN GUBBINS

mic + drum machine Rhythmtrack Zoom (Rhythmtrack) + iPad
+ Mini Kaossilator (Synth) + Mini Kaoss Pad 3 (KP3)

INTRO

KP3 Sample D (escritura)

(Eq. 2)

Rhythmtrack

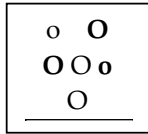
(Rev. synchro 100 + Comp. Eq. Raverez)

ATAQUE

KP3 Sample C: Ataca Tacatata

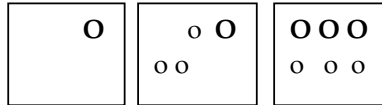
(Dly. 1)

Synth s.69 - s.79 s/Arp.



CLÍMAX

Synth s.66 s/Arp.



KP3 Todos los samples, salvo C

Rhythmtrack

(Fade out)

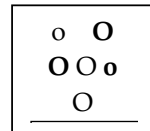
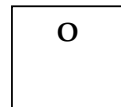
KP3

(Silenciar todos los samples / Cambiar a Mic / Cambiar a Dly.1)

Samples A (ruidos) + B

Voz

Termina con sample C: Ataca Tacatata

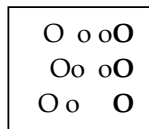


CIERRE

KP3

(Conectar iPad / Cambiar a Mic / Poner Loop. 1)

KP3 Sample B



Final: Voces y escritura con **loop + distorsión**

LA ARQUITECTURA DEL AIRE

EDUARD ESCOFFET

- a.— repetición
- b.— hacia el origen
- c.— espacio mental
- d.— voz y tecnología
- e.— ciudad

a. la repetición. la repetición que revela el instinto de muerte. la repetición de las madrugadas eternas. la repetición de los ritmos sintéticos. la repetición de los ciclos, de las estaciones, de la sintaxis histórica. la repetición de los espacios de tránsito, todos iguales. la repetición como cambio, la variación barroca. la repetición como silencio. la repetición.

b. un paso adelante para dejar atrás los patrones y las costuras repetidas, los decorados de cartón —desgastados, remojados, abandonados a la intemperie— que neutralizan la poesía. es con la respiración, el cuerpo, la acción y la tecnología que podemos recuperar el sentido primigenio de la poesía, la dimensión colectiva y la fuerza. el trance.

c. el paisaje es texto, el texto es paisaje. y a partir de aquí toda la arquitectura del poema —el cuerpo, el aire, la voz, el espacio compartido— se mueve: crea un espacio mental vinculado a un lugar y a un tiempo, frágil e irreplicable. y solo es posible leer toda la arquitectura del poema a la vez: nada sobra, el todo lo necesita todo.

d. transportar a un espacio propio, como el propio vehículo, la voz: cada una distinta, todas caducas. hacer que pase el aire hasta que el aire deje de pasar y todo se marchite. añadamos a todo esto la lucha más humana de todas: la tecnología: ¿cómo posponer el fin del recuerdo, cómo repetir y manipular la voz, cómo amplificar el texto?

e. toda voz que se levanta es política, siempre se levanta desde un punto. y se enfrenta al mundo de un modo determinado. y es la política más el gesto que la proclama, es más el centinela que el coro que repite la estrofa, es más ver pasar el río que dejarse llevar. la política interfiere en la sintaxis de la sociedad, y esto, de vuelta, puede aplicarse al texto: eliminar la jerarquía de los elementos que conforman el edificio del poema es un primer paso: que no sea el texto más que la voz, que no sea más el cuerpo que el aire que lo transita. y que todo pueda derrumbarse con el aliento.

y repítase: caminar, observar, bailar, olvidar. caminar, observar, bailar, olvidar. caminar, observar, bailar, olvidar...

parís, marzo 2019 - barcelona, mayo 2019

NA MARGEM DE UM CANAVIAL... O QUE MURMURA?

TIAGO SCHWÄBL

Na verdade, não recordo o final da estória¹. Mas eis o que a minha memória dessintonizada — em onda curta — apanhou: alguém se viu a braços com um enorme segredo que, uma vez gravado, não mais parou de pulsar — ondas de irreprimíveis vontades de vomitar as palavras que lhe queimavam a mente. Por sugestão de terceiros, esgravatou um buraco na terra e lá para dentro bradou: O PRÍNCIPE TEM ORELHAS DE BURRO!! Tapada a cova — a voz libertada devidamente enterrada —, um alívio pleno inundou aquele ser (não mais) aflito que, alegremente mudo, prosseguiu em direção ao cotidiano.

No lugar onde se atolou o segredo — e a voz —, cresceu um canavial. Quando soprava o vento, as canas — agora aerofones — reproduziam, sobrepondo-se, multiplicadas, a várias vozes: “o príncipe tem orelhas de burro”.

À VISTA DESARMADA

Desajustou-se um aparelho fonador por causa do peso de uma disformidade visual. Tinha o nosso personagem a lâmina na mão (já vos disse que era barbeiro?), mas de nada lhe valeu a arma perante a enormidade das orelhas de burro. Pode dizer-se que a informação não chegou sequer aos ouvidos do barbeiro; obtendo informação visual em primeira mão, a imediaticidade da transformação do sinal ocular em áudio estava interdita por régia ameaça, transitando a constatação visual para as sombras de subversiva evidência sonora. A voz, se solta, atravessaria as fronteiras do quarto onde se confinava o infeliz príncipe, cativo das suas orelhas, e, semeada aos ventos — tal como as frequências —, não só amplificaria a notícia como tornaria real as reais (por ora esconsas) orelhas do príncipe. Realmente embargada, a voz deparava-se com a dificuldade em se aliviar. Entrado o sinal no corpo do barbeiro — incorporado o significado —, a informação visual não encontrava agora via de saída. A via sonora seria o seu único escape.

VOCO-AMOK

Alguém se vê (se ouve) impedido de conter a voz dentro de si, tal como não se consegue evitar que um som entre ouvido adentro — pela ausência de pálpebra auditiva (*earlid*, segundo Gregory Whitehead):

Entre estas convolutas qualidades, a voz interior, embora ostensivamente silenciosa, pode ser ouvida pelo seu detentor. Onde ela ressoa, o ar não se agita; nenhuma dilatação da laringe, nenhuma vibração do tímpano. No entanto, se virar a minha atenção para o meu discurso interior, fico sensível ao seu troar, numa ténue versão do meu próprio tom de voz. Dou por mim presa a esse som mudo, um paradoxo apenas audível por mim (Lecerclé e Riley 2004, 8)².

Eis o reverso: uma voz que, obrigada à contenção, é incontrolavelmente propelida para o exterior em impreterível e arrebatado refluxo sonoro. Poderia simplesmente manter o maxilar cerrado, mas a mente não o permite: há um desejo (*drive*) que não cessa de o atazanar, ele vagueia como louco (*amok*)

1 Este artigo tem como horizonte de referência o conto popular “O príncipe com orelhas de Burro”.

2 As traduções para português, das fontes citadas, são da responsabilidade do autor do artigo.

em ânsias de calar aquela voz. O vococídio começa por se manifestar dentro de si mesmo, anulando e aplanando mecanicamente todos os obstáculos interiores (restrições, fricções, todos os elementos formantes que constituem a articulação vocal) de tal forma que, em última análise, a excreção vocal (LaBelle 2014; Dolar 2006) — como se de matéria se tratasse —, paradoxalmente, anularia qualquer significado. *In extremis*, a vocalização preservaria todo e qualquer segredo.

Na prática, não existe qualquer simetria entre a nossa fala silenciosa intrínseca e o discurso articulado extrínseco; não constituem uma oposição que possa ser rigorosamente particionada em estrita interioridade versus exterioridade. Entretanto, o sentido lato do que me é “interior” ativa a mais agreste das distinções entre o conteúdo da minha própria pele e tudo o resto situado fora de mim, uma distinção que é naturalmente inconstante e sempre minada por várias experiências comuns — tais como as diferentes inversões corporais (nas suas implacáveis sequências temporais) ao fazer amor, na gravidez e nos enjoo matinais (Lecerle e Riley 2004, 10).

No entanto, não haveria estória se o refluxo acontecesse dessa maneira: o âmago do segredo diluir-se-ia nessa exteriorização do âmago físico, interrompendo-se o circuito comunicativo. Em prol de um desenlace narrativo, tenhamos um pouco mais de fé — uma fezada — no estômago do nosso personagem (embora, para seu próprio bem, melhor seria se tivesse bolçado).

Factualmente, será que o vômito assegura a expelição do vírus? O conceito constitui um alimentador infinito, e não se apaga com a voz. Foi essa a ilusão — poder apagar o que não pode ser apagado... — do poder e da moral, termos que aliás despertam o sino e nos levam a partes terceiras.

A MULTIPLICAÇÃO DA VOZ. A VOZ COMO PRAGA.

Com a voz no corpo, o personagem pede a um terceiro (já vos disse que era padre?) que o auxilie no exorcismo dessa maldita voz interior. Surgem, porém, alguns problemas: por um lado, a esconjuração implicaria, da parte desse terceiro, a ereção de um murmúrio que se poderia revelar impotente perante a força do jorro vocal contido no barbeiro.

De novo, a questão do limite, da impossível moderação, dado que a música é simultaneamente o que eleva a alma à divindade e um pecado, *delectatio carnis*. Ela apresenta a mais insidiosa carnalidade, a qual parece, através da música, libertada da materialidade; a voz é a mais subtil e ao mesmo tempo a mais pérfida forma carnal (Dolar 2006, 48).

Por outro lado, a multiplicação das vozes colocaria em risco a profissão (de fé) do presbítero. Aliás, não é despiendo que o aconselhamento técnico parta de um membro dessa agência religiosa internacional, cujos conflitos com a voz perduram ao longo dos tempos.

Podemos encontrar o mesmo dilema aquando da introdução da polifonia: quando várias vozes cantam ao mesmo tempo, seguindo cada uma a sua linha melódica, o texto torna-se ininteligível (Dolar 2006, 49).

Portanto, excluída a possibilidade de debate, o sacerdote procura assegurar o seu virgíneo mutismo (ou, pelo menos, a dedicação exclusiva do seu sussurro unilateral para com o divino), bem como a li-

bertação/ aniquilação daquela voz, tornando assim o aflito — por via da desvocalização — mais *devoto*. A solução consiste em dar ao Diabo o que é do Diabo, a Hades o que é de Hades, descer a escadaria, não para recuperar (a voz de) Eurídice, mas para se certificar de que ela lá fica. A de-liberação do padre vai no sentido de abafar aquela voz, evitar que ela tome um curso celeste e atinja ouvidos superiores. Para tal, há que a desviar em sentido antipodal, ligá-la a um fio-de-terra e descarregar a sua carga na furna mais profunda. Não contou o padre com o ressalto.

UM PASSEIO PELO DESERTO

Corre o barbeiro nas suas (anti-) órficas demandas quando, à saída do lugarejo, é surpreendido por um eremita que por ali alucina. É o Jean-Luc, que, pesado, se aproxima³:

- *Julguei ouvir uma voz, por isso vim por este lado. Era a sua?*
- *Não sei. Pode ser que sim, porque me parece que falei sozinho. Mas há também um cão que ladrou. Talvez tenha sido a sua voz que ouviu.*
- Onde vais, barbeiro? — indaga o asceta de voz *leve, frágil, um pouco rouca*.

Esta não era a altura para tagarelices, mas, por cortesia, o barbeiro tentou controlar a sua voz *grave e sombria*:

- Vou àquele vale... — e enrola-se numa justificação — há um burro que só me dá trabalhos...
- Hum... daí a cara de enterro?
- Não... Sim...
- Oh, quem morre?
- Não posso dizer — diz o barbeiro.
- É segredo?
- Sim — surpreende-se o barbeiro com a perspicácia do filósofo. Mas lá confia — Vou enterrar um segredo.
- Hum. Parcas palavras para um barbeiro. Estás afónico?
- Bem queria estar afónico. É precisamente ao contrário: assola-me um excesso de voz.
- Ah... E julgas tu que uma sepultura é a melhor solução para os teus problemas?
- Assim mo aconselhou o padre.
- *Gostaria de propor-lhe, pelo contrário, esta tese, de que a voz, ou antes a partilha infinita das vozes, forma o lugar ou o elemento da afirmação indefinidamente multiplicada, e que não há negação. Não há dialética das vozes, não há senão da linguagem, e na linguagem.*
- E que lugar é esse? — pergunta o barbeiro, em negação profunda, estranhando a multiplicação e a mudança de voz e de tratamento do colocutor.
- O deserto, o deserto.
- E por que é o deserto o lugar propício a...?
- *A voz grita no deserto porque ela própria é em primeiro lugar este deserto desfraldado no meio do corpo, aquém das palavras.*

3 As subseqüentes citações desta secção, marcadas a *italico*, são retiradas do capítulo “Um passeio pelo deserto”, da obra *O peso de um pensamento, a aproximação*, de Jean-Luc Nancy (2011). Não são indicadas as páginas, para cada trecho, por opção do autor, integrando a metodologia de experimentação intertextual que aqui se leva a cabo.

Vendo o barbeiro indeciso, mas quase convencido, remata o eremita:

– Na voz haveria isto: que este existente não é um sujeito, mas uma existência aberta e atravessada por este jato [jet], uma existência ela-mesma lançada [jettée] no mundo.

O barbeiro não entendia totalmente, mas condescendia da reflexão, que em parte espelhava o que sentia dentro de si, e resolveu-se a seguir os passos do magro vizinho de voz leve, frágil, um pouco rouca:

– Acompanho-te.

Para além da primeiríssima hipótese aventada — um vômito desbocado — ou da encontrada pelo religioso — a inumação —, outra se abre agora à esterilidade vocal: pregar no deserto, vulgo falar para o ar. Nenhuma delas é isenta de risco (nem de riso). Atentemos no que aconteceria se a voz fosse deixada ao deus-dará, livre, sem controlo, quiçá sem auditório. Só por isso seguimos Jean-Luc; nem o barbeiro está convencido de que o deserto será tão deserto que esbata o seu segredo.

Chegados ao deserto *desfraldado*, nada. O barbeiro desesperava, já arrependido do desvio. O filósofo deambulava errático, murmurando e parando de tempos a tempos, como se escutasse. Talvez o mestre Jean-Luc sofresse igualmente de polifonia interna, vozes estranhas e conhecidas sobrepondo-se e canalizando-se, aos retalhos, pela sua cabeça. Os “nómadas” seriam reais? Julgava ele que as poderia conjurar no deserto: o filósofo como antena recetora, algo confuso entre emissão e receção.

Por mais sofisticada que seja a montagem, a maior parte das peças para rádio nunca excedem a condição de música, teatro e poesia — a rádio raramente concretiza o potencial específico ao aparelho radiofónico. Em radiofonia não se trata apenas de invenção audiofónica, mas também de difusão sonora e circuito ou feedback de ouvintes. Daí o paradoxo da rádio: uma transmissão pública universal é escutada na mais íntima das circunstâncias; a especificidade temática de cada emissão individual, o seu cenário imaginário, são ouvidos numa infinita diversidade de situações não especificadas, diferentes para cada ouvinte; apesar da putativa solidariedade de ouvintes da rádio, eles permanecem atomizados, e a imaginação é constantemente reificada (Weiss 2001, 5).

O deserto surge como um espaço propício ao silêncio, sem superfícies acústicas refletoras, sem eco, um espaço onde é difícil encontrar outras vozes. Todavia, Jean-Luc deposita nele a esperança de pontos de encontro — de *convocação* — a várias vozes para, imagine-se, escrever — escrever-falando — sobre a voz. Aqui se marcará um encontro vocal, um coro de nómadas que espalharão a palavra a outros nómadas.

O mestre Jean-Luc entendera [*entendre*: escutar] o espartilho do barbeiro e o “entrincheiramento” em que se embobinava, e trouxera-o a esta superfície árida para o desentrincheirar, para se apresentar num espaço sem restrições, sem eco, sem contradições, para lhe permitir, como a um bebé, “a voz [que] jorra desta rejeição de ar e de matéria nutritiva ou excrementícia; as primeiras emissões sonoras” (Julia Kristeva *apud* Nancy 2011, 34). O barbeiro arrepiou-se: queria falar livremente, e não ser um reservatório de matéria vocal morta-viva. No entanto, a voz sempre própria e solitária, surda, clamando a multidude, invocando o lugar da voz, das outras vozes, acabaria, paradoxalmente, por se entrincheirar a céu aberto, ameaçando novo mutismo. O mestre ensaiava, clamando por vozes reais, procurando corpos que veiculassem essas vozes fantasma. Por outro lado, será que o corpo não aprisionaria as vozes que no deserto eram livres? Para as soltar, teria de matar o corpo? Matar o barbeiro que queria matar a voz. Oh, a dúvida. Como combater o *irrevocável*?

O asceta Jean-Luc *desen-cantara* a possibilidade de reversão por via da destilação da linguagem. Talvez funcionasse no barbeiro — passar da voz dita pelo barbeiro à voz isolada do barbeiro, captar a voz sem barbeiro. O truque revelou-se ao tresler o discurso de um colega eremita: *Vox clamantis in deserto*. Jean-Luc reformula o genitivo — *clamantis* — em nominativo — *clamans*, a “voz do que clama no deserto” passa a “voz clamante no deserto”. O nominativo anula apenas a apropriação por um sujeito específico, centrando na voz a presença e o recetáculo de múltiplas outras vozes que rumem ao deserto. A voz vai ao encontro do deserto, espaço sem pertença firme, voz agora sem delimitação específica, voz aberta a vários interlocutores. Uma voz que atuasse como um ouvido: livre na emissão e na receção, canal aberto na escuta e canal aberto na transmissão.

Algo desagrada ao barbeiro, que teria preferido encontrar o primeiro eremita; ao menos falaria como ele, sem ser atendido — afinal, era esse o seu objetivo primeiro... E agora vem este vizinho falar-lhe em abertura e radiação livre de interlocutores, trincheiras e terraplanagens... Não, empreitadas daquelas não eram com ele. O barbeiro escapou-se dali para fora, deixando o amigo Jean-Luc a falar sozinho.

– *A poesia não falaria então?*

– *Sim, ela fala, mas fala com esta fala que não executa uma língua e da qual, pelo contrário, saída da voz, uma língua vem a nascer. A voz é a precessão da linguagem, é a iminência da linguagem no deserto onde a alma está ainda sozinha.*

O mestre continuava... cedendo à miragem auditiva de uma origem silenciosa e plana, de um território estranho, de uma lengalenga ancestral, de uma “Ur-sonate”, de um anacronismo. Há algo não só extático, como mudo. O silêncio do ouvinte, do ouvinte que vê, que lê, é a sua mudez, contrapondo-se à surdez do orador. Jean-Luc não cessava de falar, sem saber já quem falava ou se realmente falava de todo. A certa altura, começou a babar-se. A abertura da voz, *despregada no deserto*, já não — ou ainda não — pregando linguagem, numa fala que não executa língua, operando à margem de um sistema, essa voz começa “seja onde for”. Vocalizada ou expelida cada vez mais dentro — da boca, da garganta, das pregas vocais, do estômago, expelindo, cuspidando sempre mais, mas nunca reentrando, nunca em sentido inverso — mastigamos coisas, obliteramos a escuta na exteriorização da voz.

Aliás, é curioso que a escrita consegue o oposto, a recuperação, a absorção da voz para dentro de si, afagando, anulando-a no exterior. E assim a escrita — através da leitura — veicula o tráfego da multidão de tantas vozes quanto leituras, sem se ater a nenhuma em particular. Oh, quem disse isto? Mais fantasmas, Jean-Luc. Vozes afogadas a tinta. Sai dessa gruta. Tu queres reaprender o grito e o choro. Concentra-te na escuta. O ancião cala-se. Sente vibrações. E começa a ouvir.

– Barbeiro, oh, barbeiro, acho que descobri...! Barbeiro?

Dele nem sinal, nem eco, removido mais um corpo daquele campo de grãos de areia, aos milhares, incandescentes, qual deles o mais estéril — tanto grão, nenhum é semente (o que diria Roland desta carestia...?) —, restando ao filósofo a sua própria sombra crescente, a par da vozearia mental que o transtorna e o confunde.

– Barbeiro...?

O NARCISO CEGO E A NINFA MORTA

Ah, ali vai ele, apressado, campos afora, em busca do lugar mais longínquo e isolado que o corpo lho permite, em flagrante delito de vococídio. Cova aberta perante uma boca aberta — *a hole in the head*, diria Gregory Whitehead —, o barbeiro debruça-se sobre aquela concavidade terrosa, esperando que dali nada se reflita, que a terra tudo absorva. Um buraco negro, isolado — como um estúdio de rádio — no qual se verte a voz única de um radialista. Se tivesse ocorrido ao barbeiro esta parábola, lembrar-se-ia dos milhares de potenciais ouvintes; mas, tal como um radialista na emissão de madrugada, julga que está sozinho, e sozinho vomita.

Gritou o que tinha de gritar, e nem a sua própria voz ouviu, focado que estava na simetria entre a abertura da sua boca e a abertura da cova. Esta concavidade nada reflete, fazendo dele um Narciso cego. Este era cego por lei — obrigado a negar o que vira — e, após esquecer a visão, esperava agora tornar-se afónico. Quando, momentaneamente narcísico, almejou escutar uma ressonância que fosse, o *feedback* que lhe confirmava a expurgação, uma ninfa que lhe devolvesse o chamamento, se chamamento fosse, nada escutou, e surdo se julgou. Cego, mudo e surdo. Não estás surdo, barbeiro. Mas a tua Eco foi lançada à terra no mesmo momento último da tua voz. A ninfa acamou-a, aconchegou-a nesse subsolo anecóico.

No entanto, no contexto da transmissão, o corpo tende a desaparecer — a balbúcie, a palavra, o grito, nunca desaparecem — pois o corpo não irá — não pode — viajar com o seu significado, a voz. O corpo preparado para um voo anatómico tem de saciar a ilusão criada pela prótese, proferindo uma linguagem cujo reconhecimento fora dilacerado, uma linguagem da disjunção, uma linguagem sem escrita. A ilusão de intimidade que a transmissão vaticina, por via de uma consciência asserção corpórea, permite, de facto, múltiplas referências de significação corporal. No entanto, como escreveu Christof Migone, a disjunção temporal e espacial que acompanham a radiofónica (falta de) presença, “cria uma sensual, uma virtualidade poética, gerando um espaço onde nos podemos descrever a nós próprios e ainda assim não saber quem somos”. A esterilidade da voz, escutada na maioria das transmissões radiofónicas, assim despojada de quaisquer referências corporais, treinada, controlada e morta, é filha de um corpo paranóico, receosa de falar de si e por si própria (Lander 1999).

Meio zozno, mas descansado, quase se arrependeu de ter assassinado aquele ser duplo que o habitava. (Verificaremos daqui a pouco quem realmente feneceu, se a voz, se o corpo.) Mas o barbeiro quis acreditar no entorpecimento do segredo... e seguiu caminho.

BURACO NO CHÃO, TERRA DE GRÃO

No final, como se preanunciou, sairá o tiro pela culatra: da terra semeada — com o grão vocal⁴ alojado na laringe — emergirá a voz que, como qualquer planta, tendeu a crescer em direção aos antípodas,

4 “A voz que canta, esse espaço muito preciso onde uma língua encontra uma voz e deixa ouvir, a quem sabe levar até lá a sua escuta, aquilo a que se pode chamar o “grão”: a voz não é sopro, mas sim essa materialidade do corpo surgida da goela, lugar onde o metal fónico se endurece e se segmenta” (Barthes e Havas 2009, 244).

na verticalidade ortogonal que se furta à gravidade e, crescendo, se liberta, e arborece, ramificada, em coro de caules, revocalizada.

Dizem os biólogos que as sementes de cana — *arundo donax* — raramente são férteis, propagando-se por rizoma subterrâneo. Por milagre ou acaso probabilístico frequente nos contos fantásticos, aquele grão laríngeo pegou, e o sinal que parecia eficaz e irremediavelmente perdido foi crescendo paulatinamente.

A natureza desde sempre produziu a sua própria música — eólia — a partir do vento. (...) Eólia foi em parte personificada em Orfeu, com a sua suave voz potente que induzia rochas [*rocks*] e árvores a cantar e a dançar, o que faria dele o primeiro cantor *rock* [rocha]. No entanto, Eólia figurava como expressão que excedia a corporalização e mediação humana, soprando de volta para enfunar a alma humana (Kahn 2013, 41).

Crescidas as canas, subiu pela seiva o grão multiplicado. Aqui chegados, teremos de optar por um trilho narrativo. Uma primeira opção conta-nos que se ouvia o segredo quando soprava o canavial [é assim que recordo a estória]. Outra, mais elaborada, implica transumância e tecnologia. Sigamos esta, em nome dos nómadas que terão atravessado o deserto, salvado um eremita louco e finalmente chegado com o gado a estas pastagens mais verdes. Belas melodias bucólicas se atribuem aos pastores, que ali encontraram material para as suas flautas-de-pastor.

De um só golpe de foice cortaram o corpo à cana, encurtaram-na e esburacaram-na.

DAS FLAUTAS

(...) [Marsyas] também aprendeu que os instrumentos de sopro são um prolongamento da boca e que são demasiado similares à voz. Para além do facto de que incham as bochechas e deformam a cara, requerem sopro e, portanto, impedem o flautista de falar. Por outras palavras, na flauta representa-se perigosamente o *phone* no duplo senso do termo: voz e som. Quem a toca renuncia à fala e evoca o mundo no qual predomina o âmbito acústico e as expressões da corporalidade. É o mundo do ditirambo dionisíaco, no qual a flauta modula ritmos que acompanham a dança orgiástica. Nada mais longe do comportamento videocêntrico do logos filosófico (Cavarero 2005, 69).

Esta proximidade entre voz e som flautado é o que permite a interface: a prolongação, através de diversos média, de um mesmo sinal pulsante, e a conseqüente distribuição. O barbeiro já é história: o corpo desapareceu, a fonte morreu. O que agora seguimos é um rasto sonoro, um cronograma (ou será um espetrograma?) de ondas sobreviventes, a sua múltipla representação por via bio-tecnológica — do tufo de canas à construção das flautas. Recuperado o som, recriada a voz, sobressaem algumas considerações que podem ser adstritas a esta exumação da voz: avaliar se a informação (o segredo) habita o sinal, e quais os aspetos da sua retransmissão, emissão, vivificação, habitabilidade...

Será apenas natural que o retorno da informação, no “final” da recuperação, e após circulação através de toda esta cadeia de transmissões, se manifeste alterado e, conseqüentemente, impercetível para o

recetor — este aspeto é (religiosamente) evitado nos contos⁵, demonstrando por isso que são *high-tech*, ou seja, que o seu mecanismo de transmissão em nada cede ao ruído, preservando magicamente as condições iniciais de emissão.

A par da distorção, outra possibilidade (acoplada na primeira) de distanciamento ou morte de (significado do) sinal reside no *delay*, atraso que torna obsoleta a mensagem. Aliás, este é um dos pontos onde a supressão do desfasamento de tempo narrativo, mais uma vez, ajuda a manter a clareza da informação, como se *imediata*, preservada através dos diferentes meios e canais por onde passou. Imaginemos que o principal recetor já lá não estava. “Respeitando” o tempo necessário para as canas crescerem, o príncipe podia já ter passado para outro mundo, ou a população não saber já a quem se destinava o comentário — a “verdade” chegaria demasiado tarde. Neste caso, a morte do recetor coincidiria assim com a morte do emissor, anulando-se a emissão.

Por outro lado, mantendo-se vivo o sinal — de uma estação/ canavial fantasma —, este pode encontrar novos destinatários: uma sintonização de potenciais ouvintes que entram na jogada, no éter, na receção do éter — a parte incontrolável dos que entram a meio ou dos que saem de escuta. Tal estado — um sinal errático independente — corresponderia ao “rádio sem transmissor” [*radio without transmitter*] de Christof Migone: *Uma era onde a Analfabesta será falada e ouvida através de qualquer orifício* (Migone 2001).

A PRÓTESE DO PRÍNCIPE

Um outro animal, um burro por exemplo, atravessará talvez o espaço da representação (Nancy 2011, 29).

A vítima (?) de um desvario de feiticeiras é simultaneamente a fonte — visual — e a receção — aural — do próprio problema, em *boomerang*, numa cadeia de devolução indireta de estímulos que atravessam várias matérias (Kittler 1990).

Tentativas houve de prender esse irreprimível encadeamento: a fonte recusou-se a veicular informação, retendo-a sob as orelhas do poder silencioso, concentrando-a em circuito fechado. O elemento denunciante circulava tapado, e todas as fendas se fechavam para que ninguém entrevisse a (considerada) desgraça: a atribuição de um destino protésico (que hoje seria bem vendido e publicitado), por via de trabalho mal enfeitado ou mal negociado (sem dúvida um contrato mal-remunerado), não cumprido por uma das partes. O Estado tenta conter informação privilegiada que, no caso, se julga não lhe acrescentar poder, mas antes diminuí-lo (por via da aumento dos abanos) por exposição ao ridículo, quebra de um padrão governamental, desvio físico. Como proteção, escondem-se as orelhas e contêm-se as bocas — bloqueio visual e sonoro, remissão silenciosa e escura. Mais tarde, na cova do barbeiro, a escuridão proporcionará o ambiente incubador para a subida (de tom) das vozes.

Sendo indesejada, a potencial prótese reduz-se por ora a um apêndice, a uma necessidade imperativa de remoção. A contraparte animal, associada ao quadrúpede desprestigiado pelo humano, na sua alta

5 A propósito de passeios e velocidades narrativas, consultar os ensaios essenciais de Italo Calvino (2002) e Umberto Eco (1995).

forma ogival peluda, contrastava com a mudez política da realeza. As orelhas representavam um potencial indesejado de amplificação, uma concha acústica móvel, um recetor privilegiado que, por essa mesma razão, é aprisionado. (Outras estórias, mais positivas e engenhosas, se podiam desenvolver a partir desta vantagem.) Será que com as orelhas de burro o príncipe ouvia melhor? Seria ele o (futuro) ouvinte do seu próprio segredo, via canto do canavial? E que vozes ou queixas dos súbditos não receberia ele entretanto, em fúria de decibéis?⁶

Involuntariamente, o príncipe torna-se, com as suas orelhas, o paradoxal emissor-provocado de um circuito informativo de negação, contradição e retenção. A questão grave e gritante das orelhas é resolvida com um empurrão de barriga que só acelera o inevitável circuito.

Entretanto, a barba cresce na cara do príncipe.

Deitemos as barbas de molho, e conjeturemos o lerdo crescimento do canavial. Enquanto isso, as orelhas invasoras fincam — tal como a voz no chão — as suas raízes na cabeça do príncipe [*a hole in the head*]. Esse implante auditivo, pese embora a área de captação, só lhe transtorna o espaço cerebral. Começa por perder a audição. Passado pouco tempo, morre de uma otite aguda.

É levado a enterrar. Os ouvidos são lançados na mesma terra que engoliu a voz. Será então no subsolo que vibrará para a eternidade a acusação eterna do eco morto transmitindo surdamente a um corpo morto a evidência do apêndice. Comunicação direta, teral, entre uma voz sepultada — que no futuro soará fantasma — e orelhas moucas/ mortas que recebem esse eco da constatação corporal de si mesmo.

Água pelas barbas que aos poucos ensopará aquela terra.

O CANAVIAL

Numa era serôdia, um velhote de cabeça branca chegará àquele lamaçal; sentar-se-á, sem ter sido convidado, e pasmará, sem saber porquê, à beira daquelas águas, sonhando-se castor.

Quando já se fazia húmida a tarde, esgueira-se dali para fora, abrenunciando as investidas dos insetos. Não sem antes ter sido picado por um, cujo zumbido, se amplificado, ecoaria: opríncipetemorelhasdeburro... Mais tarde, de bochecha inchada, o alvo decano, Mestre Escutador, talvez sem saber porquê, bradará aos ventos:

Falo-vos da margem de um enorme pantanal. Não vislumbro sequer onde termina a água e onde começa terra. A arte rádio [*radio play*] adora margens: entre sedução e esquecimento, entre o cru e o cozido, entre a pele e o osso, entre infinidade e tempo presente, entre a arte [*play*] e a coisa; o valor da silenciosa labuta do castor afastado da corrente, remodelando a paisagem local enquanto cria abrigo para si e para a sua pequena grande ideia que assoma, indesejada [*uninvited*]. Mas não planeio oferecer-vos

6 Ver conto de Calvino “Un re in ascolto” [Um rei à escuta] (*apud* Cavarero 2005, 1) e escutar versão da obra homónima de Luciano Berio (1984).

novas parábolas, não quando estou a poucas polegadas de lama fétida. O sol desce e em poucos minutos, se por aqui demorar, servirei de repasto para mosquitos. É tempo de prosseguir, e assim do “Grande Lamacento...” (Whitehead 2019).

- Não percebi, Cabeça Branca.
- Então, *escuta*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, e Roland Havas.** 2009. «Escuta». Em *O Óbvio e o Obtuso*, por Roland Barthes, traduzido por Isabel Pascoal, 235–48. Lisboa: Edições 70.
- Calvino, Italo.** 2002. *Seis Propostas para o Próximo Milénio: Lições Americanas*. Traduzido por José Colaço Barreiros. 5.ª Ed. Lisboa: Editorial Teorema.
- Cavarero, Adriana.** 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Dolar, Mladen.** 2006. *A voice and nothing more*. Short circuits. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Eco, Umberto.** 1995. *Seis passeios no bosque da ficção*. Traduzido por Wanda Ramos. Algés: Difel.
- Kahn, Douglas.** 2013. «The Aeolian and Henry David Thoreau’s Sphere Music». Em *Earth sound earth signal: energies and earth magnitude in the arts*, 41–52. Berkeley: University of California Press.
- Kittler, Friedrich A.** 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press.
- LaBelle, Brandon.** 2014. *Lexicon of the mouth: poetics and politics of voice and the oral imaginary*. New York: Bloomsbury.
- Lander, Dan.** 1999. «Radiocasting: Musings on Radio and Art by Dan Lander». *eContact!*, IX de 1999. https://econtact.ca/2_3/Radiocasting.htm.
- Lecerclé, Jean-Jacques, e Denise Riley.** 2004. «“A Voice without a Mouth”: Inner Speech». Em *The Force of Language*, editado por Denise Riley e Jean-Jacques Lecerclé, 7–45. London: Palgrave Macmillan UK. <https://doi.org/10.1057/9780230503793>.
- Migone, Christof.** 2001. «HeadHole: Malfunctions and Dysfunctions of an FM Exciter». Em *Experimental Sound and Radio*, 42–52. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Nancy, Jean-Luc.** 2011. «Vox Clamans in Deserto». Em *O peso de um pensamento, a aproximação*, por Jean-Luc Nancy, traduzido por Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro, 29–42. Coimbra: Palimage.
- Weiss, Allen S.** 2001. «Radio Icons, Short Circuits, Deep Schisms». Em *Experimental sound & radio*, editado por Allen S. Weiss. TDR books. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Whitehead, Gregory.** 2019. «What Murmurs». *Gregory Whitehead* (blog). 18 de Junho de 2019. <https://gregorywhitehead.net/2019/06/18/what-murmurs/>.

TELE-CORPORALIDAD

MMMM

Tele-corporalidad	drives o formatos	'para que un secreto jamás sea contado'	psico-filtración antes del nacimiento
descubrimiento	anticuados	el peso de la información	movimientos tonales
binario	CDs, Floppy disks,	lo agudo que puede resultar el papel. origami. virtual	encuentran distorsión
órganos dispersos	minidiscos, integrando	el fin de la realidad	alimentan
cuerpo	disolviendo lo almacenado	la economía basada en el tiempo	demostraciones, protestas desde el pensamiento. siga LA VOLUNTAD
digitalizado-reproducido-clonado	dígitos cúbicos	desiciones sobre la hoja de balance	pase lo que pase, recuerde la vida es efímera
enviado como archivo adjunto	peso y profundidad	construcciones hipotéticas	y esta rellena de queso feta y espinaca
archivo desconocido	tocar el (la barra de) espacio	realidad hecha a mano	canal, conexión
abrir con código abierto	provocando al pensamiento	El Lenguaje	salga de la realidad
el cuerpo gráfico	modificar el sonido	adopta el hardware	-qué hay dentro del cuerpo?
el cuerpo que envía mensajes	render previo	el género acepta	corporal, hiper-real
el cuerpo de la comunidad	hormigas y paisajes	lo mecánico. SMS	virtuoso, virtualidad
la red social	manipular. tu fantasía de metro cuadrado	innumerables bytes por letra	presencia
el brillo de la pantalla	suspender la incredulidad	el pulgar destituye al dedo	el resultado de un lenguaje simbólico
las perforaciones en la piel	telepatía, sensor	alivio inmediato	reacción-física
la acción del dedo clickeando	censurado, sentidos	interferencia, conferencia	visual-olfativa
la ilusión de existir	sigu el falo	34 locaciones	alarma contra incendios
más allá de la pantalla plana	encuentre la presencia del cuerpo. no-cuerpo	el micrófono debió haberse apagado	aromaterapia, anti-filosofía
en dimensiones universales	un mar de órganos	distribución controlada	no cuerpo en una red
en sillas con pequeñas ruedas	nadando concienzudamente en la memoria. jpeg, cruda	disolución	cuerpos-red
El Mercado	instantánea- visceral	un nuevo cuerpo resuena	motores de arrastre
performance documentada	el placer de recordar	explota en cenizas	electrónicos
animaciones distorsionadas	re-organizar el tiempo	sobre puentes de silicón	define el tiempo
decisiones foto-gramáticas	curvas, interfaz oblongo	todas estas cosas	van calando hondo
ajustar, cortar, optimizar	problemas	nos hacen transpirar, crujir	juegos
subir información	repetición, lentitud	un tiro que alcanza distancia	la fuente de recursos
a lo ancho de la red	impulso regulado	emocionales	se fractura y desperdiga
buscar, una intervención	cuerpo reconfigurado	salpica, desaparece	una nueva acción
Egipto, Alaska, Turquía	cuerpo filtrado	reacción, inmigración	pre-juicio, continente
cuerpo extendido	65 puntos de foco	pacífico, explícito	explora. huevos. gas
re-acumulado	encendido-apagado	tragar todo de una sola vez	tener una aventura pasajera
trabajando para	verificar identidad	un budín de dígitos	alivio, dolor
Google Analytics	código único del producto	nada sigue siendo lo mismo	el camino para llegar. aquí
descubrir nuevas tendencias	activación bioelectrónica	el camino para llegar. aquí	un signo luminoso
comprender al espectador	tag-brazalete con chip	NO COMPROMISO	los bordes de la carne
enfocarse en el rito	interno.	los bordes de la carne	expectantes, latentes
cuerpo etéreo	falla en el mecanismo de seguridad		
pulsaciones en LED	entrar. foto de identificación		
identificando	Cómo podrias jamás saber mi identidad real?		
superficies texturadas	morte digital		
Reconocimiento	muerte digital		
se sube la información	falla en el disco duro		
y se comparte para siempre	proceso de recuperación		
identificar, localizar, IP	información perdida		
considerar una reconstrucción	imposibilidad de conexión		
desde los datos	trate una vez más		
esparcidos en	documentación del discurso		
	seguridad mental		
	proceso de individualización		

PERFORMANCE

PERFORMANCE PÓS-MÉDIA: MEIO. MÉDIA. MÉDIA MIXADA. MULTIMÉDIA. HIPERMÉDIA. INTERMEDIALIDADE. PÓS-MÉDIA.

SARAH BAY-CHENG

Este texto foi originalmente publicado com o título “Postmedia Performance”, na *Contemporary Theatre Review: Interventions, Online* (<https://www.contemporarytheatrereview.org/2016/postmedia-performance/>), em 2016. A versão que aqui se apresenta foi traduzida por Sandra Guerreiro Dias, revista por Bruno Ministro, e publica-se com a autorização da autora.

O momento há muito que era anunciado. A progressiva metamorfose e fusão das práticas da performance com os meios de reprodução — a televisão, o filme ou o digital — têm sido acompanhadas de uma profusa produção, por parte dos académicos da performance, que procuram desesperadamente manter-se a par deste campo dinâmico que cruza continuamente média e performance. O resultado é um *corpus* teórico auspicioso que aspira documentar e investigar estas mudanças, sublevando-se a constante transformação que estas múltiplas manifestações revelam. Perante o excesso de análises e terminologias em competição, talvez seja tempo de reconhecer que entrámos definitivamente na era pós-média.

No ensaio “Refined Mechanicals; or, How I Learned to Stop Worrying and Share the Stage”, publicado em 2012, Christopher Grobe observa que os estudos académicos sobre teatro, performance e o digital se tornaram, numa palavra, “compendiosos”. Escreve: “Mais do que qualquer outro tópico no âmbito da teoria crítica sobre teatro e performance, este último [teatro e cultura digital] tem vindo a proporcionar-nos visões arrojadas de totalidade”¹ (Grobe 2012, 145). Chamando a atenção para a proliferação do que designa por enciclopédias “sem agenda”, Grobe apela a um “compromisso com este campo de estudos mais estrito e direcionado” (Grobe 2012, 145). Eu própria me declaro culpada neste acometimento desmesurado para mapear a extensa intersecção entre performance e média, ou “emaranhamento”, como lhe prefere chamar Chris Salter. Sou uma das coeditoras e uma de entre os muitos autores de *Mapping Intermediality in Performance*, livro cujo título revela, desde logo, as suas intenções; e, mais recentemente, publiquei um livro que cruza todo o campo, multiplicando não só os objetos de estudo como os mecanismos através dos quais são estudadas e categorizadas as criações individuais (Bay-Cheng et al. 2010). Claramente não percebi a mensagem. *Mea culpa*.

Não vou, por isso, defender-me. Não consigo discordar da acusação de Grobe, acertada, em muitos sentidos. Há provavelmente, de facto, demasiados livros que procuram circunscrever e conter o campo: a performance na viragem para a tão anunciada revolução digital. Por isso, mais do que tentar justificar ou condenar a diversidade e abrangência da literatura produzida interessa, sim, considero, procurar compreender o porquê da necessidade destes trabalhos. A crítica de Grobe capta de forma apropriada o modo como o campo da performance tem procurado avidamente chegar a um consenso acerca de como a tecnologia digital pressupõe uma revisão dos conceitos tradicionais de teatro. Tais reivindicações arrebatadoras e transversais foram (ou talvez ainda o sejam) tentativas de acompanhar a mudança despoletada pelos média digitais, incluindo nos modos de ver, na interatividade e produção. A própria noção de performance digital apresenta-se de tal modo fluida que a crítica se sente compelida a definir e redefinir os conceitos centrais a cada nova abordagem.

Ao contrário de Grobe, não me sinto propriamente atingida por estas repetições (talvez devido à minha investigação inicial sobre Gertrude Stein). Aquela produção académica chama a atenção para uma intensa negociação que procura descortinar o papel do teatro enquanto meio entre os restantes meios. Grobe, no parágrafo final do seu texto, apresenta uma de entre as muitas perspetivas possíveis, defendendo que “tendo, desde sempre, ao longo da história, estado disposto e apto a ser invadido por outros meios, outras tecnologias, o teatro pode fazer o que sabe fazer melhor”, isto é: relacionar-se com os outros média e máquinas (Grobe 2012, 146). O que o autor parece aqui sugerir é um conceito de teatro enquanto hipermeio, aquilo que Chiel Kattenbelt definiu como um “paradigma das artes” no qual o teatro serve como o espaço capaz de acomodar todas as outras formas de arte (Kattenbelt 2006,

1 N.T.: Optou-se pela tradução, para português, de todas as citações.

29). No seu ensaio de 2006, por exemplo, este autor defende que, porque o teatro não transforma os média que absorve, tem a capacidade de englobar uma grande variedade de meios enquanto meios — isto é, o filme, o vídeo, em si mesmos —, mas também enquanto signos teatrais, ou como o próprio refere, citando Pjotr Bogatyrev, “signos de signos” (Kattenbelt 2006, 37). A cultura digital pressupõe, no entanto, que o teatro vá muito além da sua hipermediacia. Para Kattenbelt, os conceitos de hipermédia e imediatividade pressupõem a existência de um “mundo real”. Mas numa sociedade mediatizada como a nossa, tal ideia de “real” tornou-se obsoleta ao ponto de o próprio palco não poder ser considerado apenas um hipermeio (um meio que serve de palco aos restantes). Este é, sim, lugar de intermedialidade no qual as relações intermediais são constantemente redefinidas e reconsideradas. O teatro enquanto hipermédia permite ao teatral e aos média permanecerem tal como são, em palco. Já a intermedialidade desafia as fronteiras que separam um meio de outro. Esta opera mais no âmbito dos processos de imbricação ou contaminação, perturbando definições e proporcionando novas formas de performance, práticas e análises. (Dada a fluidez tangível dos verbos aqui em questão, é de admirar que livros novos, que procuram acompanhar a inovação constante do género, continuem a ser escritos?)

Esta definição de intermedialidade lembra-nos o argumento de Henry Jenkins sobre a mudança provocada pelos média, na obra *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006). Contrariamente às noções anteriores que pressupõem que os novos média substituem ou absorvem os anteriores, Jenkins defende que: “o emergente paradigma de convergência assume que os média novos e os antigos interagem numa complexidade crescente” (Jenkins 2006, 186). Talvez a sofisticação destas relações seja uma das explicações para a avalanche de livros académicos impulsionados a dar conta destas relações mediais de forma ampla e detalhada. Lars Elleström é um destes casos paradigmáticos da necessidade de compreensão das relações complexas entre os média, nomeadamente no seu artigo “The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations”. Neste texto, o autor discorre sobre a amplitude da intermedialidade, defendendo a necessidade de considerar o que designa por “modalidades” dos média. O seu modelo teórico propõe uma taxonomia detalhada deste objeto, as suas modalidades e respetiva distinção, chamando a atenção para a forma como estas dimensões se complexificam entre si². Para Elleström:

A intermedialidade pode ser descrita enquanto “relações intermodais entre os média” ou “intermodalidade medial”. Não creio que sejam designações consensuais mas vejo vantagens em considerar a intermedialidade como um complexo de relações entre os média que são sempre mais ou menos intermodais (Elleström 2010, 37).

Andy Lavender, numa análise atenta ao modelo de Elleström, contribui para o debate em torno do termo “média” em toda a sua complexidade linguística e conexões. Numa, muito sua característica, análise exaustiva e meticulosa da proposta de Elleström, Lavender sumaria o conceito de multimodalidade intermedial enquanto:

(...) adaptação inovadora e abrangente de atributos num dado meio devido às suas inter-relações com os outros média. Trata-se, não tanto, de remediação conquanto de uma espécie de contaminação intermedial necessariamente comprometida com a evolução da função dos média (Lavender 2014, 503).

2 Veja-se a figura 1 em *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010), p. 36.

O uso deste termo, contaminação, faz todo o sentido neste contexto, na medida em que dá voz a uma urgência crítica que a revisão anterior de Grobe comprova. Ou seja, a consciência de que este campo e as suas subseqüentes manifestações (mutações?) podem estar a afastar-se consideravelmente da crítica.

O que se observa aqui em todos estes exemplos críticos é uma contínua tentativa de acompanhar as interações e relações entre os diferentes objetos de estudo em constante mudança. Tal pressupõe também que estas performances mediadas sejam compostas por elementos discretos. Concordo com Elleström quando desabafa o seguinte: “Sinto-me frustrada quando se continua a falar de ‘escrita’, ‘filme’, ‘performance’, ‘música’ e ‘televisão’ como se fossem pessoas diferentes que podem casar-se e divorciar-se apenas para poder continuar a defender a ideia, reconfortante, de que os média sempre se misturaram de uma forma hermafrodita” (Elleström 2010, 11–12). No entanto, apesar das suas tentativas para criar um modelo que desafia uma antropomorfização dos diferentes média em constante contenda uns com os outros, as abordagens binárias permanecem. Na verdade, mesmo no modelo de Elleström, os itens a categorizar proliferam, sendo-lhes conferidas múltiplas valências no âmbito das categorias que lhes são atribuídas. É de admirar que tais catálogos detalhados da crítica continuem a ser publicados? Por entre tais aparatos teóricos tão cuidadosamente elaborados, as exceções às regras podem ser suficientes para provocar a derrocada de todo o edifício. Como nota a própria autora:

A natureza das relações intermediais, como até aqui têm sido descritas, é apenas aparentemente exata e é preciso estar-se consciente de que aquelas só servem em certa medida. As análises intermediais não sobrevivem sem a sua alma gémea: a interpretação intermédia. A intermedialidade é, certamente assim, sobre as relações específicas intermediais mas também, e talvez sobretudo, diria, o estudo de todos os tipos de média que pressupõem um elevado nível de consciência sobre as suas modalidades, diferenças e semelhanças determinantes (Elleström 2010, 38).

E, ainda assim, a leitura da vasta literatura sobre meio, hipermeio e intermedialidade disponível não deixa dúvidas de que tais argumentos dependem sempre de uma conceção estável de meio, um facto também sublinhado por Elleström, entre outros.

Regressando ao teatro e à performance atuais, é impressionante o quão estas distinções interessam tão pouco. Como já defendi noutra local, as performances nos ecrãs e os ecrãs em palco têm vindo rapidamente a tornar-se a norma. Maaike Bleeker observou que a atual geração de coreógrafos tem acesso à história da dança no *YouTube* e outras plataformas digitais de uma forma nunca antes possível para as gerações anteriores. Mesmo os trabalhos que não implicam qualquer relação com o digital podem, em todo o caso, refletir esta ligação através de uma disposição digital. Escreve Bleeker, a propósito de uma análise da coreografia *I Live*, de Daniel Almgren-Recen:

A criação de imagens integra a forma como ele se relaciona com aquilo que encontra, ao passo que as imagens gravadas constituem o processo através do qual o artista se liga ao presente e eventos passados. Para a sua geração, a integração do material gravado forma parte dos modos de pensar e, até, de conceber a (própria) dança. A criação de *covers*, pode mesmo dizer-se, constitui parte integral de tais modos de pensar (Bleeker 2012, 19–20).

Observa-se um efeito semelhante em obras como *Mr. Burns* (2014), de Anne Washburn, e *Love and Information* (2012), de Caryl Churchill. Estas peças operam independentemente de qualquer média específico, subintitulando-se, inclusive, a de Washburn, de “peça pós-elétrica”, tornando-se a ausência de meios eletrônicos, em si, parte constitutiva da narrativa dramática. Ainda assim, ambas refletem a presença da tecnologia digital, pressupondo uma audiência capaz de reconhecer as referências aos outros média, nomeadamente por confronto com o ostensivo isolamento do teatro. Nestes casos, este não é um hipermeio a servir de palco a outras obras; nem se trata propriamente de uma abordagem intermedial, isto é, que encena conexões e relações entre os média. Mas quer classifiquemos o que vemos como multimodal ou legível através de uma das muitas lentes que o modelo de Elleström disponibiliza, é claro, hoje, que a questão da especificidade do meio deixou de ser preponderante. Em grande parte da performance contemporânea, a especificidade medial passou mesmo a ser secundária, quer se fale de técnicas de produção (por exemplo, ecrãs em palco), práticas de visualização (por exemplo, o visionamento de performance em vídeo), ou de práticas críticas conceptuais (por exemplo, aquilo que Bleeker designa de “dança reflexiva”). No seu ensaio “Post-Media Aesthetics” (2000), Lev Manovich defende que as distinções entre os diferentes média há muito se dissiparam: “várias evoluções tecnológicas e culturais tornaram o conceito de meio desadequado, este que é um dos conceitos-chave da arte moderna” (Manovich 2014, 34).

Se, como defende Elleström, o significado dos estudos intermediais reside no processo de interpretação, talvez a distinção entre os diferentes média seja, de facto, menos importante do que até aqui se pensava. Se o teatro é média, como defendi num outro texto publicado num número especial de *Theatre*, sobre dramaturgias digitais, o foco da intermedialidade deve, pois, ser pós-média (Bay-Cheng 2012, 27–41). Talvez estejamos num ponto em que o argumento a favor da especificidade do meio, como algo que possui características e qualidades únicas, tenha deixado de ser útil a este projeto mais vasto de compreensão do lugar do teatro, da televisão, da dança, do filme, dos videojogos e da performance nesta tão diversa e vasta eco-cultura dos média. Se tudo é mediado, mediatizado ou visto como tal, qual é a pertinência da especificidade do meio? Quais as consequências de nos declararmos pós-média?

Mas não estou propriamente a defender o conceito de Manovich, esclareça-se, que sugere que o verdadeiro objeto de estudo é “o modo como o objeto cultural organiza os dados e estrutura a experiência dos utilizadores desses mesmos dados” (Manovich 2014, 37). O seu programa detalhado para uma estética pós-média está muito mais em sintonia com a taxonomia detalhada de Elleström sobre a multimodalidade intermédia do que à partida se possa pensar, já que ambos analisam cuidadosamente os processos de interação e interpretação medial no que respeita à forma como transcendem as limitações da especificidade dos dispositivos e formatos dos média. Ambas as teorias são estimulantes, e eu sou bastante ecuménica (ou será promíscua?) na minha abordagem crítica aos média e à performance. Os conceitos de estética pós-média, de Manovich, de multimodalidade intermedial, de Elleström, e de hipermeio/intermedialidade, de Kattenbelt, são todos pertinentes e úteis, sendo que eu própria recorri a eles mais do que uma vez em diferentes projetos e aulas.

Mas se quero expiar os meus pecados antigos, é necessário exigir um tipo de pós-média que não substitua uma taxonomia crítica por outra mas, sim, que advogue uma especificidade de análise que não procure, com esforço desmedido, distinguir, documentar ou descrever objetos culturais à luz da sua especificidade medial. Estou mais interessada numa análise pós-média que assume que todos os média estão já continuamente a ser ativados em qualquer objeto cultural, e ser esse o ponto de partida da investigação. A minha perspetiva é a de que tal abordagem pode libertar-nos da necessidade de

um debate futuro acerca da terminologia em questão e talvez, até, poupar-nos de futuras tentativas para documentar as muitas e diversas teorias-chave, as mesmas que Grobe contesta. Defender uma investigação integralmente inclusiva e pós-média parece ser a única forma de deslocar a atenção crítica dos processos interpretativos para as obras em particular e as respetivas disposições no quadro de um horizonte crítico em contínua sobreposição e crise. Será esta a solução para aquilo que Grobe descreveu como um “compromisso com este campo de estudos mais estrito e direcionado”, ao mesmo tempo considerando-se a vastíssima diversidade dos média na relação com a performance simultaneamente contemporânea e histórica? Talvez. Mas, uma vez mais, não me levem demasiado a sério. Eu sou parte do problema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bay-Cheng, Sarah.** 2012. «Theater Is Media: Some Principles for a Digital Historiography of Performance». *Theater* 42 (2): 27–41. <https://doi.org/10.1215/01610775-1507775>.
- Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Chiel Lavender, e Robin Nelson, eds.** 2010. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bleeker, Maaiké A.** 2012. «(Un)Covering Artistic Thought Unfolding». *Dance Research Journal* 44 (2): 13–25. <https://doi.org/10.1017/S0149767712000083>.
- Elleström, Lars.** 2010. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Grobe, Christopher.** 2012. «Refined Mechanicals; or, How I Learned to Stop Worrying and Share the Stage: New Scholarship on Theater and Media». *Theater* 42 (2): 139–46. <https://doi.org/10.1215/01610775-1507838>.
- Jenkins, Henry.** 2006. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Kattenbelt, Chiel.** 2006. «Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality». Em *Intermediality in theatre and performance*, editado por Freda Chapple e Chiel Kattenbelt, 29–39. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Lavender, Andy.** 2014. «Modal Transpositions toward Theatres of Encounter, or, in Praise of “Media Intermultimodality”». *Theater Journal* 66 (4): 499–518.
- Manovich, Lev.** 2014. «Postmedia Aesthetics». Em *Transmedia frictions: the digital, the arts, and the humanities*, editado por Marsha Kinder e Tara McPherson, 34–44. Berkeley: University of California Press.

LENGUAJE COMO TECNOLOGÍA. MEDIO COMO LENGUAJES

AMARILYS QUINTERO RUIZ

Estos apuntes pertenecen a la Conferencia: "Lenguaje como tecnología. Medios como lenguajes", realizada en el *Segundo Congreso virtual de Arte Sonoro Parlante*. La conferencia puede ser consultada en: <https://vimeo.com/332935202/2e9b3a39d6>.

El **lenguaje** como tecnología para la creación poética y cómo a través de los **medios** esas creaciones son transformadas propiciando en el público nuevas obras, lecturas y percepciones expandidas y enriquecidas.

La relación entre las creaciones poéticas y la tecnología debemos demarcarla en tres procesos debido a la propia incidencia de lo tecnológico; en su producción, circulación y recepción

LO TECNOLÓGICO

es una herramienta importante en la construcción de la obra poética, sea visual o sonora, intermedial, multi o transdisciplinar. La tecnología al definir una estética, se transforma en herramienta y/o medio en sí mismo.

La obra se complementa con las miradas, escuchas y acciones del sujeto.

Una palabra tan usada en la actualidad - tecnología -, se refiere al conjunto de los conocimientos propios de una técnica. La tecnología tiene su origen cuando la técnica (inicialmente empírica) se empieza a vincular con la ciencia y de esta forma se estructuran los métodos de producción. Dicha relación permite una reflexión teórica del "hacer" y establecer un análisis sobre los productos, en este caso artísticos que resultaron de esos procesos

El lenguaje tiene una condición oral básica

Las creaciones poéticas contemporáneas

Cuando se incluye el artificio tecnológico se establecen múltiples relaciones entre la obra y su soporte de manera ingeniosa, a veces contradictoria, a veces criticada o rechazada; estas obras se descubren ante otras con un estilo futurista o innovador, e incluso la negación de la tecnología puede ser también una postura estética. Entonces las creaciones poéticas contemporáneas se manifiestan como rizomas, un tallo subterráneo -el lenguaje-, con brotes aportados por la tecnología, creciendo indefinidamente, siendo su campo más cómodo el de la experimentación.

OPERA APERTA

RICCARDO BOGLIONE

ELECTROPNEUMANTIKA

MARTIN BAKERO



En un principio llamé “poesía neumática” a la posibilidad de dar vida a los objetos a través de la poesía. Desde la primera respiración, el aliento de la vida. Luego mis investigaciones se centraron en lo protoverbal, trabajando con objetos electroacústicos que me hicieron evolucionar hacia la “electropneumática”. Al explorar la medida entre el pensamiento sonoro y su espacio acústico, el aspecto mántico proporcionado por el trabajo de permutación y combinatoria, así que la presencia atómica inherente a la letra y al soplado: vi producirse fenómenos perceptivos que inducen al trance poniendo al ser en resonancia con los otros. Al llegar a los límites de la “poesía acuspneumática”, el concepto evolucionó hacia la poesía “acousmántica”, también llamada por cierto sector: poesía “acousemántica”, ya que es el oído que determina la significación que jamás es unívoca. Amplia gama de expresiones sonoras: el ruido de la garganta, la lengua, la imagen acústica producida en el oído interno donde las letras se desnudan y resuenan múltiples veces antes de ser percibidas... las sílabas, los discursos automáticos, los filtros, la voz extendida: para crear nuevas nomenclaturas entre sonido, imagen y texto. Reinventando el vínculo entre las palabras y las cosas, ya que no se trata de describir el objeto sino de hacerlo aparecer en vivo. Es una experiencia única en la que las sílabas se transmutan para convertirse en energía telúrica, teúrgica. Quemé el poema para que la combustión del texto se escuchara en el espacio panfónico, modificado por filtros acusmáticos. Trabajé con la cábala fonética y la poética del inconsciente. Resonando con las vibraciones de anisimétricos pluriversos. Buscando la sinestesia y los autonomatopeias. La relación entre los objetos y las sílabas es el componente básico de los cantos mágicos, de los primeros ruidos primitivos, del balbuceo de los infantes. La capacidad de asignar la letra y las sílabas al poema, incomprensibles para el razonamiento intelectual, para expresar el deseo humano con fórmulas cercanas al canto de los pájaros, comunicando tanto con los ángeles como con los insectos. Dos caras de la misma moneda: el sonido y la poesía han sido creados principalmente a partir del soplo impulsado por la resonancia, resonancia que produce efectos sensibles en el intérprete, el compositor y en el espectador. El fenómeno catártico y encantatorio de la poesía, permiten tanto al poeta/músico como al espectador, la invención de una nueva realidad, una actividad que existe en todas las culturas, desde mucho antes que la transmisión del poema en forma de libro. Ahora siento que la poesía está más acá que las palabras, que la música, que la matemática. La poesía está en todas las frecuencias que se producen, en sus intervalos y silencios. Los poetas hacedores de lluvia logran afinar su canto con transductores armónicos que permiten que las nubes se condensen y emitan agua. Cuando una ballena muere se ven tres meteoritos surcar el cielo (el sonido más grave que hay en la tierra es el del meteorito, el segundo el de las ballenas). La poesía nos habita si logramos esa conexión fundamental entre la palabra y la cosa, donde el objeto no se describe ni se canta, sino que se piensa y se dice al mismo tiempo. No quiero cantar el “objeto” sino encarnarlo en vivo en el proceso creativo, no para describirlo sino para escribirlo. Ni representarlo, sino presentarlo. Comunicar entre las distintas dimensiones de la existencia panversal.

POESÍA EN PERFORMANCE: ACTIVISMO, CIUDADANÍA, CIRCUITOS Y LO POÉTICO

CORNELIA GRÄBNER

La poesía explora las posibilidades de verbalizar lo que se siente de forma más delicada y lo que es más difícil de expresar. La poesía declamada o representada en vivo o grabada en audio o video amplía el repertorio de las formas en que esos temas, experiencias y sentimientos delicados se pueden expresar y escuchar. Más allá de las con frecuencia fascinantes y a veces desconcertantes creaciones poéticas, se dice que ese tipo de poesía “democratiza” a la poesía, es benéfica para la sociedad e integra y valida a los grupos sociales marginalizados o excluidos. En este artículo me gustaría analizar con más cuidado dichas afirmaciones, examinando la relación entre la *poesía en performance* y la ciudadanía cultural.

“Ciudadanía cultural” es un concepto polisémico y por lo tanto escurridizo que, sin embargo, se considera fundamental para entender las sociedades globalizadas y mediatizadas del siglo XXI. La ciudadanía cultural es sobre todo relevante en dos contextos. El primero tiene que ver con Estados en los que las construcciones legales e institucionales de la ciudadanía y la participación están basadas en concepciones anticuadas y monoculturales de la nación que no están al día con las realidades cotidianas de las sociedades de inmigrantes. El segundo se caracteriza por un clasismo culturizado — y con frecuencia, aunque no siempre, racializado — que impide la participación real de sectores de la población en los procesos de significación colectiva y toma de decisiones, porque sus formas de expresión son desdeñadas y no respetadas. Esa falta de respeto y ese desdén son particularmente nocivos en las sociedades mediatizadas y de la información, en las que las nociones de ciudadanía están vinculadas a la posibilidad de ser escuchado y recibir respuesta. En esas condiciones, los actos autónomos de ciudadanía cultural por medio de prácticas poéticas pueden crear un sentido de pertenencia y aceptación cuando la ley y las instituciones del Estado-nación se rehúsan a crear las condiciones para tal. En las siguientes páginas propondré que la *poesía en performance* ofrece una contribución especial y única a la realización de la ciudadanía cultural, recurriendo a las diversas tradiciones poéticas, enlazando dichas tradiciones con los mecanismos mediáticos y estilísticos propios de la *poesía en performance* y desarrollando la habilidad de los poetas y del público de escuchar con cuidado y profundidad.

CIUDADANÍA CULTURAL

Primero, intentaremos elaborar una definición de “ciudadanía cultural” e identificar qué elementos del concepto y la práctica son relevantes para la *poesía en performance*. En la introducción a la colección de ensayos *Culture & Citizenship* (2001), Nick Stevenson propone que en las sociedades contemporáneas “The power to name, construct meaning and exert control over the flow of information is one of today’s central structural divisions. Power is not solely based upon material dimensions, but also involves the capacity to throw into question established codes and to rework frameworks of common understanding” (Stevenson 2001, 4). Stevenson se refiere a los códigos y esquemas de información. Pero las sociedades crean sus “redes de significados” no sólo por medio de la información. La poesía como forma verbal de expresión penetra profundamente en los “established codes”, y el lenguaje poético explora — muchas veces con gran profundidad — la capacidad del lenguaje de exponer, transgredir y reformular “frameworks of common understanding” (Stevenson 2001, 4). Además, la poesía es con frecuencia una forma de expresión para aquéllos cuya experiencia no cabe en los códigos o esquemas establecidos de comprensión común. Por medio del lenguaje poético, las personas reconocen la necesidad de ir más allá de los códigos y esquemas existentes, de examinarlos más profundamente, de crear otros; y leyendo y escuchando poesía, las personas aprenden a escuchar y reaccionar ante esas nuevas y diversas formas de expresión. Theo Van Leeuwen lo expresa muy bien cuando escribe:

There are viewers, listeners and readers who view, listen and read 'according to the book' - in educational contexts you usually have to do this if you want to get a good grade. And there are viewers, listeners and readers who use whatever resources of interpretation and intertextual connection they can lay their hands on to create their own, new interpretations and connections (Van Leeuwen 1999, 5).

Estas son las inclinaciones y habilidades de las que la *poesía en performance* se alimenta y fomenta, y son también las inclinaciones y habilidades que son indispensables para una práctica incluyente de ciudadanía cultural entre clases sociales, razas y géneros. Considerar la poesía como una práctica de ciudadanía cultural implica entenderla como poesía no-lírica. Siguiendo las pautas desarrolladas por el proyecto DINOLIPOE el discurso no-lírico en la poesía se entiende como una apertura del lenguaje poética y del poema mismo a las características poética-discursivas y las experiencias vividas de localidades y contextos sociales de las cuales la poesía lírica tradicional precisamente se procura aislar. Ejemplos serían los espacios públicos, o medios tal cómo la performance, el graffiti, o prácticas intermediales¹. Examinemos ahora más detalladamente las formas en que la *poesía en performance* actúa sobre la ciudadanía cultural al cuestionar los códigos establecidos (y crear nuevos), al reelaborar los esquemas de entendimiento común (y ampliar y transgredir sus fronteras) y al desarrollar la capacidad de escuchar y responder.

POESÍA EN PERFORMANCE: MULTITRADICIONAL Y PLURICULTURAL

La *poesía en performance* es una forma artística hospitalaria y poliamorosa. Sus diversas manifestaciones en el mundo occidental se alimentan de varias tradiciones poéticas, se contextualizan en ellas autopoéticamente, "toman muestras" de ellas y con frecuencia las hibridan creativamente. Entre dichas tradiciones se encuentra la poesía oral, la poesía digital, la poesía experimental, la poesía contracultural y prácticas más comúnmente asociadas con la música, como el hip-hop, el rap, el punk, o el dub². Todas estas tradiciones tienen connotaciones culturales, prácticas sociales codificadas políticamente, formas de lenguaje y prácticas de escucha que caracterizan sus prácticas de ciudadanía cultural.

La tradición más antigua y más amplia es la **poesía oral**. Algunos académicos como John Miles Foley han propuesto que la poesía oral está presente en casi todas las culturas humanas, y que la "literatura" como la conocemos en la actualidad fue oral en un principio. Tanto Foley como Peter Middleton han establecido conexiones entre la oralidad primaria de culturas no letradas y la oralidad secundaria de los recitales y las representaciones poéticas de las culturas letradas. La distinción entre oralidad primaria y secundaria fue introducida por Walter J. Ong en su obra seminal *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982). Ong intentó demostrar que la alfabetización no es una "superación" progresiva de una oralidad "primitiva". Su análisis de la interacción entre la oralidad como tradición y

1 Para una elaboración detallada de estas cuestiones, véase Baltrusch y Lourido (2012), en particular la Introducción de los editores a ésta colección de ensayos, y el ensayo de Arturo Casas (2012). Los demás ensayos recopilados en ésta colección exploran diferentes casos del discurso no-lírico en la poesía. El número especial "Poetry in Public Spaces" de la revista *Limnologies* (Gräbner e Chamberlain 2015) explora la poesía no-lírica en el contexto específico de los espacios públicos.

2 Una manifestación específica entre ellas es la poesía en viva, o 'live poetry', que ha sido analizada y codificada en detalle por Julia Novak (2011). En su estudio *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* Novak desarrolla una aproximación analítica específicamente a la *poesía en performance* y en viva. En éste artículo nos referimos a la *poesía en performance* en viva, grabada, e impresa.

la escritura como tecnología sugiere que ambas deberían entenderse sin valorar una sobre la otra, y que ambas coexisten de alguna forma en la mayoría de las sociedades. Desde otra posicionalidad, el artista y pensador Pio Zirimu, de Uganda, había propuesto el concepto de 'orature' para señalar la igualdad entre la literatura oral y la literatura escrita. Zirimu fue asesinado antes de poder desarrollar el concepto, pero Ngũgĩ Wa Thiong'o lo retomó y arguye que se aproxima a la literatura desde una percepción del ser humano y su quehacer creativo como parte de la naturaleza y su entorno social (Thiong'o 2007). Con respecto a la ciudadanía cultural, la reivindicación de la tradición oral es una afirmación política y válida algunas formas de poesía que, durante mucho tiempo, fueron culturalmente subestimadas, institucionalmente menospreciadas y/o políticamente oprimidas, como la poesía en gallego, vasco, catalán, gaélico irlandés, gaélico escocés o galés³.

El experimentalismo y la relación con la poesía experimental también son fundamentales para la *poesía en performance*. Los **poetas experimentales** desafiaron y transgredieron los esquemas de entendimiento común desde dentro, con frecuencia experimentando con la forma poética y con tecnologías como el video, diversas formas de impresión, otros aspectos de las artes visuales o la performance. Carrie Noland (1999) ha contado elocuentemente esta historia en su trabajo y ha demostrado que el espíritu de la transgresión y el experimentalismo van de la poesía del siglo XIX al rock y la *poesía en performance* del siglo XX, como ejemplificado por Laurie Anderson y Patti Smith. El proyecto portugués PO-EX⁴ también recoge muchos ejemplos en los que la tecnología y la forma se usan con el objeto de transgredir fronteras de manera experimental, dentro del contexto de lengua portuguesa.

La **poesía contracultural** fue probablemente uno de los inicios del renacimiento de la *poesía en performance* en las sociedades occidentales caracterizadas por la oralidad secundaria. Compartió con la poesía experimental el interés por las tecnologías y por desafiar y transgredir las fronteras desde dentro. Algunos de sus principales momentos fueron la performance de "Howl" por Allen Ginsberg en la Six Gallery en San Francisco en el año 1955, la Poesía Beat y el juicio contra el editor de "Howl", Lawrence Ferlinghetti, que se volvió un precedente del derecho a la libre expresión, y la poesía de los Black Mountain Poets (1933-1957). La poesía contracultural caminó a contracorriente de la cultura burguesa hegemónica de las décadas de 1960 y 1970. Recurrió al experimentalismo y a la iconoclasia para desafiar las convenciones.

Las **poéticas sociales de los oprimidos** y quienes se ven definidos por **jerarquías de clase** tienen una fuerte presencia en la *poesía en performance*⁵. La experiencia social, que es un componente decisivo de dichas poéticas, surge en los procesos de despojo y desalojo impulsados violentamente por los agentes del imperialismo en las regiones colonizadas del mundo, y por medio de la privatización de la tierra y la reorganización de la mano de obra en Europa. Históricamente, esta experiencia social se ha expresado en canciones y cuentos en las barricadas, en poemas y narrativas extraordinarias de

3 En cuanto a la dimensión trans- e intercultural el poeta y crítico Jerome Rothenberg ha hecho una contribución importante con el concepto y la práctica de "ethnopoetics", un término que ha dado lugar a un fructífero campo artístico y teórico. Ethnopoetics exploran la interacción entre textos no-líricos, transcritos en un momento anterior y muchas veces en el pasado lejano, y *performance* como un campo experimental. Ethnopoetics se sitúa en la intersección de la antropología, la *performance* y la poesía. Para una reflexión de Rothenberg sobre la trayectoria de ethnopoetics, véase: Rothenberg 1994.

4 Véase: <https://po-ex.net/> e Torres e Baldwin (2014). Para la relación entre la poesía documentada en PO-EX y el aspecto performativo, véase: Dias (2016).

5 *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (2009[1957]), de Richard Hoggart, sigue siendo sumamente relevante para entender la relación entre la oralidad y la alfabetización en la clase obrera británica.

las culturas marineras del Atlántico y en las baladas y canciones de protesta del proletariado urbano industrial y sus aliados. Las poéticas sociales contemporáneas de esa corriente están marcadas por la experiencia del Cuerpo —el hogar físico de la Voz— siendo tratado como herramienta o mercancía y considerado socialmente valioso y protegible sólo cuando beneficia a los miembros más privilegiados de la sociedad. Reivindicar la ‘voz’ es una forma de resistencia contra el desprecio a las formas vernaculares de hablar e imaginar poéticamente, y un desafío ante la burla y los castigos generalmente impuestos ante la osadía de levantar la voz o decir lo que se piensa. Levantar la voz es una práctica de recuperación, validación y celebración de la voz frente a esa experiencia. El Cuerpo del o la poeta se hace público con la conciencia de que será evaluado y juzgado por personas con poder cultural que usarán su autoridad para levantar o rebajar la autoridad de la Voz del poeta en referencia al Cuerpo. En muchas áreas urbanas, las poéticas sociales de clase han encontrado afinidades con la corriente migratoria de la poesía performática, entrelazándose con ella de forma interseccional al nivel individual. Slams de poesía, talleres y noches de micrófono abierto organizados de forma autónoma funcionan como un *kit* sociopoético para esos grupos⁶.

Tanto la tradición oral como la contracultural y la sociopoética de los oprimidos de la *poesía en performance* estaban íntimamente relacionadas con la oralidad y la música, y dicha conexión se volvió más prominente en la **tradición migratoria, transcultural o intercultural** de la *poesía en performance*, que puede incluir la poesía dub, el hip-hop y el rap. Ninguna de dichas tradiciones se interesaba primordialmente en obtener el reconocimiento del *establishment* cultural y poético hegemónico de su tiempo; les interesaba desarrollar sus propias formas de expresión cultural y poética, con frecuencia como expresión del poder cultural inherente a su propia identidad. La poesía dub en Gran Bretaña⁷ reivindicó el término “poesía” para sí misma desde el inicio. Los poetas dub diseminaron la poesía principalmente por medio de la performance en vivo y la grabación en audio, y sólo mucho después en forma impresa. Pioneros de la poesía dub como Jean “Binta” Breeze, Linton Kwesi Johnson o Benjamin Zephaniah han visto sus obras publicadas de forma impresa; sin embargo, eso sucedió *después* de la performance en vivo, de la grabación en audio y de desarrollar el álbum como alternativa a la antología poética impresa⁸. El hip-hop y el rap tuvieron una trayectoria similar en los Estados Unidos y en Alemania. Los poetas que trabajaron con esta corriente o tradición más o menos desde 1970 hasta principios de la década de 1990 tenían una perspectiva politizada de la poesía firmemente vinculada al activismo y a la organización antirracista, antifascista y anticapitalista.

Los partidarios del *spoken word* y del *slam* los consideraban una forma de democratizar la poesía desde su nacimiento en la década de 1980 en Chicago⁹. Al principio, el *slam* de poesía sucedía hacia el final de una noche de micrófono abierto, pero muy pronto se volvió tan popular que eventos y competencias enteros se organizaban como *slams*. Se trata de competencias en las que cada poeta

6 Sobre el contexto británico, ver la antología de textos de artistas de la clase obrera en el siglo XXI organizada por la poeta Sabrina Mahfouz, *Smashing It: Working Class Artists on Life, Art & Making It Happen* (2019). Sobre el contexto brasileño, y en específico el concepto de marginalidad, ver *Vozes dos porões: A literatura marginal / periférica do Brasil* (2013) de Alejandro Reyes.

7 Véase el trabajo de Christian Habekost (1993) como un estudio temprano y semanal de esa corriente poética.

8 Me gustaría indicar aquí sobre todo el álbum de Breeze, *Tracks*, una joya entre las colecciones de poesía escrita e impresa. Publicada bajo el sello “LKJ Records”, fundado por Linton Kwesi Johnson, *Tracks* es una exploración sutil de la poeticidad del habla coloquial y del arte de contar historias.

9 Entre los numerosos trabajos sobre la poesía Slam destacan los estudios de Bearder (2019) sobre el Reino Unido, de Reyes (2013) sobre Brasil, y de Somers-Willett (2009) sobre Estados Unidos. Para una clara expresión del vínculo entre la poesía slam y procesos de democratización ver Woods (2008).

tiene un cierto tiempo. Por consecuencia, los poetas de *slam* son sumamente sensibles al tiempo, la cadencia y el ritmo, y dicha sensibilidad es característica de la poesía *spoken word*, que se desarrolló en conexión con los *slams* de poesía. Con frecuencia, comunidades y mundos de poesía¹⁰ surgen a partir de noches locales y eventos nacionales e internacionales de *slam*, que constituyen una especie de escuela informal para los poetas emergentes.

LA POÉTICA DE LO SOCIAL: CAMBIANDO LOS ESQUEMAS DE COMPRESIÓN COMÚN

¿Cómo se traduce el significado social, histórico y poético y la carga energética de esas tradiciones en “lo poético”? ¿Y cómo se expresa lo poético — social, histórica y políticamente cargado de energía — y cómo se da a entender en la forma del poema en voz alta? Enseguida exploraré estas cuestiones examinando varias técnicas o mecanismos estilísticos característicos de la *poesía en performance*. La performance es relevante para explorar la relación entre la *poesía en performance* y la ciudadanía cultural porque indica una diferencia fundamental entre la poesía declamada, por un lado, y la poesía escrita, lírica y experimental, por otro: la *poesía en performance* es una forma social de poesía, y las dinámicas comunitarias, colectivas e intersubjetivas le son intrínsecas. A nivel formal, la *poesía en performance* incorpora elementos como la música, aspectos de la voz como el timbre, el ritmo y la tonalidad, así como las características físicas del poeta, incluyendo su estilo de declamar y su lenguaje corporal. Todo esto es sumamente significativo a nivel social, a diferencia de lo que sucede en la poesía escrita. Así, la escucha es para la *poesía en performance* lo que la contemplación es para la poesía lírica. Examinemos ahora la presencia del poeta en el local de la performance, las posibilidades que se abren al vincular la palabra hablada a significantes provenientes del teatro, la música y las artes visuales (intermedialidad), la importancia del local de la performance, la relación entre el poeta y el público y la autopoética de la *poesía en performance*, que con frecuencia encuentra su expresión en la “performance de la poeticidad”.

En la *poesía en performance*, los propios poetas enuncian el poema en presencia de un público, y así reivindican la autoría y asumen la responsabilidad por la misma. Inclusive en grabaciones en audio, la voz del poeta, el timbre y el ritmo de la enunciación enfatizan su presencia física. Peter Middleton entiende su presencia por medio del lente teórico de la autoría. Argumenta que:

... .. the author is the subjective crossroads for the enormously complex transactions of institutional legitimation in the contemporary world. Unremitting efforts go into maintaining the authority of specialized knowledges and the rights of individuals to be its authors, critics, and revisionists. Poets cannot claim that the authority, truth and pertinence of their work is directly dependent upon such existing institutional networks, and instead they have to generate this platform from within the work and its distribution, adding any authority they can from their standing as poet (Middleton 2005, 269).

Mientras las “redes institucionales existentes” generalmente tienen metas claramente articuladas, los públicos de la *poesía en performance* pueden ser espontáneos e iconoclastas. Puesto que no todas

10 El término “poetry worlds” [mundos de poesía], queda elaborado en un número especial de la revista *Liminalities* titulada “Poetry Worlds”, editada por Jen Vernon y Bill Marsh en 2014. Para una introducción del término véase “Why ‘Poetry Worlds?’” (Vernon e Marsh 2014).

las formas de *poesía en performance* han sido institucionalizadas, los poetas generan la plataforma de su legitimidad desde la propia obra y su distribución. Su “posición como poetas” surge de este proceso de legitimación y se manifiesta en los papeles sociales que el poeta puede asumir: educador, vocero, organizador, aquél que desafía los esquemas de comprensión y/o activista. El poeta que puede asumir dichos papeles puede ejercer la ciudadanía cultural aunque no tenga la nacionalidad del país en el que vive, y/o puede usar su posición como poeta para iniciar procesos para incluir a otros en las prácticas de ciudadanía cultural en un determinado lugar.

La performance de la autoría tiene mucho que ver con la **relación entre el poeta y el público**. Las diferentes facetas de esta relación incluyen los procesos intersubjetivos que se desarrollan durante la performance y los procesos comunitarios o comunizadores que lo preceden o de los que la *poesía en performance* hace parte. Esto se puede realizar por medio del mecanismo formal de llamada y respuesta, que fundamenta la relación en la inmediatez de la performance en vivo y en los procesos de medio y largo plazo de hacer que la *poesía en performance* sea un elemento intrínseco de la construcción de la ciudadanía cultural. La relación entre el poeta y el público también se puede realizar por medio de lo que Kate Lacey (2011) define como “resonancia”: “Resonance is a property of acoustic space that is a form of causality, but not the linear causality associated with visual culture. Resonance is about responsiveness, but it need not be responsiveness in kind. A speech can resonate with a listener without the listener responding in speech.” (Lacey 2011, 12). Volveré a este punto en la última parte de este artículo.

El **local de la performance y la localización del poema** son otras características importantes de la performance poética. La poesía en vivo está influenciada por las dinámicas del local donde se realiza. La dinámica de un evento poético varía dependiendo de si el poeta y el público están familiarizados y se sienten cómodos en el local; si el local interviene por medio de sonidos o interrupciones o si el local evita las distracciones. Centros comunitarios, teatros, auditorios, manifestaciones políticas, escuelas, salas de fiestas u ocupas promueven diferentes dinámicas. Sin embargo, cuando el poema no se declama en vivo, con frecuencia se “localiza” por medio de sonidos, la evocación de olores o referencias a marcadores topográficos o prácticas espaciales. Así, el “local” del poema — ya sea el entorno o el escenario de la performance — se convierte en la sinapsis entre el poeta, el público, el texto y el ambiente social.

La **intermedialidad** opera con la composición sónica y verbal del lenguaje poético¹¹. Esto puede suponer una interacción entre la palabra hablada y la música, la voz e instrumentos musicales, el cuerpo en movimiento y patrones visuales, así como la interacción de patrones de lenguaje provenientes del habla cotidiana con patrones propios de la declamación o la oratoria; puede utilizar la forma de vestir del poeta, su lenguaje corporal, su tono de voz y la velocidad del habla, las palabras del poema, el ritmo, sonidos no verbales que se originan o se refieren a un local, elementos visuales, la evocación de olores y otras percepciones de los sentidos, el movimiento o intervenciones del público. El uso del

11 Con referencia a la relación entre la *poesía en performance* y la ciudadanía cultural me refiero aquí a elementos mediáticos del discurso no-lírico relevantes a la amplificación del repertorio de las prácticas de ciudadanía cultural a través de la *poesía en performance*. Éste reconocimiento de elementos mediáticos no-líricos resuena con la teorización de la intermedialidad inspirada por el movimiento Fluxus (Higgins e Higgins 2001) y los Liverpool Poets, especialmente Adrian Henri (Marcangeli, Henri, e Biggs 2014; Gräbner 2015).

lenguaje vernáculo, dialectos y acentos — que con frecuencia son indicadores de jerarquías culturales — también pertenecen a esta categoría.

La *poesía en performance* introduce un elemento autorreflexivo en la poesía que puede no ser inmediatamente evidente, pero que incorpora la poética de lo social en el poema. Gaston Franssen ha teorizado dicho elemento como una “**escenificación de la poeticidad**”¹². Se refiere con esto a la poesía en voz alta que contradice y deconstruye las expectativas existentes de lo que constituye la “poesía” o lo “poético”. Según Franssen, es esta escenificación de la poeticidad lo que distingue a la *poesía en performance* de otras formas de recital poético público que recurren a la tradición de la oratoria. La escenificación de la poeticidad puede rebasar la performance como evento para influir en los procesos comunitarios a su alrededor. Por esa razón, el “trabajo reproductivo” desempeñado por los organizadores culturales es esencial para este elemento de la *poesía en performance*, pues con frecuencia es dicho trabajo el que articula nuevos marcos de referencia para entender las deconstrucciones de las expectativas existentes, responder a las mismas y construir en base a ellas.

Así, la *poesía en performance* crea un momento con múltiples capas: el presente de la medialidad y el estilo interactúa con la carga histórica y poética de las tradiciones poéticas con las que los poetas exploran, reconfiguran y recrean la relación entre el pasado de la poesía y su presente. Esto provoca un encuentro más intenso entre el habla y la escucha, la expresión y la respuesta, en el que las jerarquías culturales se deconstruyen o se suspenden y las sensibilidades democráticas se promueven y se desarrollan.

DESARROLLANDO SENSIBILIDADES DEMOCRÁTICAS Y CREANDO ESPACIOS: RESONANCIA POLÍTICA

Kate Lacey identifica dos técnicas que constituyen el proceso de escucha. “Escuchar hacia fuera” tiene que ver con una “disposición atenta y anticipativa” y “escuchar hacia dentro” se refiere a “una acción comunicativa receptiva y mediatizada” (Lacey 2011, 7). Esta interacción y retroalimentación de dos técnicas diferentes, así como la conciencia analítica de dicha interacción, “puede crear un espacio para considerar la escucha intermediada como una actividad de resonancia política” (Lacey 2011, 7). Las culturas políticas democráticas deberían asegurar la “libertad de escuchar” tanto como la libertad de expresión, como “ideal normativo que abarca no sólo el derecho de escuchar hacia dentro, sino la responsabilidad de escuchar hacia fuera” (Lacey 2011, 15). Lacey perfecciona el argumento recurriendo a la obra del estudioso de movimientos sociales Romand Coles sobre escuchar la organización de los movimientos sociales. Lacey afirma que lo que Coles quiere decir es que “escuchar no es un medio para un fin — la valorización de más voces —, sino un fin en sí mismo, como el desarrollo de la sensibilidad democrática” (Lacey 2011, 18). Enseguida daré algunos ejemplos de cómo la *poesía en performance* enseña y desarrolla las sensibilidades democráticas de los poetas y sus públicos al incitarlos a escuchar la multiplicidad mediática como un elemento de la pluralidad social y política. El primer

12 Franssen desarrolla esta útil categoría analítica en relación a la performance (contracultural) del poeta holandés Johnny the SelfKicker en el evento Poëzie-en-Carré en la década de 1960 (Franssen 2011).

ejemplo se enfoca en dos prácticas diferentes de la presencia del poeta en la *poesía en performance*; el segundo, en la creación de resonancia política y en las dificultades asociadas¹³.

El poeta como autor es el innovador que desafía los esquemas de entendimiento común y el pionero que reformula el material bruto — el lenguaje — que sustenta dichos esquemas. El poeta también puede actuar de manera deliberadamente desconcertante u ofensiva hacia el público, cuestionar sus expectativas o subvertir su posición social¹⁴. De esa forma, la performance pública de la autoría puede ser una manera de explorar cómo se constituye la autoridad de la voz, cómo se escucha la declamación pública de la poesía y cómo se responde a la misma, o qué identidades poéticas son inaceptables o incomprensibles para ciertos públicos. Una rápida mirada a la obra de los poetas Levi Tafari y Joelle Taylor sirve de ilustración.

En una performance de 2019 en el evento de micrófono abierto mensual “A Lovely Word” en el Teatro Everyman’s en Liverpool¹⁵, Levi Tafari asumió pública y explícitamente su papel como “unificador” de los diferentes habitantes y visitantes de la ciudad, desde su propia posición situada como reconocido poeta negro de Liverpool y rastafari comprometido con el espíritu de la paz, criado por padres jamaiquinos en el barrio multirracial y socialmente codificado de Toxteth. Durante su performance, incorporó a su poesía comentarios paratextuales sobre su vida en la ciudad. En uno de sus poemas exploró las complejidades, con frecuencia dolorosas, del pasado y el presente de Liverpool, incluyendo el papel de la ciudad en el tráfico de esclavos y su estigmatización después del desastre de Hillsborough. Involucrando a los miembros del público en el coro del poema, los hizo declarar su unidad en el espíritu de abrazar con alegría las responsabilidades inherentes a dichas complejidades, expresadas como cariño por la ciudad. La performance en vivo y el local estaban en perfecta sintonía con el objetivo de Tafari de crear unidad a partir de una situación de localización, confianza y dedicación a la ciudad y a todos quienes la habitan y la aprecian. En contraste, Joelle Taylor tuvo que elaborar su voz a partir de una experiencia de desalojo y abuso. A Taylor y su familia los convirtieron en sin techo en el Norte de Inglaterra cuando ella era niña, y los colocaron en un hostel. Allí, una noche, un grupo de ex soldados irrumpieron en el cuarto donde dormía y la violaron entre todos. Pasaron años antes de que recuperara la voz, pero antes de eso creó espacios para que otros jóvenes pudieran expresarse a través de la poesía en voz alta por medio de la organización SLAMBassadors. Sus libros *The Woman Who Was Not There* [La Mujer que no Estaba] y *Songs My Enemy Taught Me* [Las Canciones que mi Enemigo me Enseñó] tratan de esta experiencia por escrito, como lo hacen también algunos de sus performances de poesía en vivo. Taylor también trabaja con la palabra escrita y mantiene un sitio web importante¹⁶, con performances de poesía en vivo, y da talleres. Su movilización de los diversos medios incluidos en la *poesía en performance* facilita el acceso a sus obras por parte de personas en cualquier parte, con el nivel de reconocimiento o anonimato deseado.

El local de la performance — y tener un lugar en primer lugar — también es fundamental para la creación de una resonancia política capaz de influir en las nociones de ciudadanía cultural. Compartir el

13 Las citaciones en este párrafo han sido traducidas al español para preservar la integridad de la estructura gramática de las frases, así como del flujo de pensamiento que aquí se desarrolla.

14 Para una teorización de “poetic offense” [ofensa poética], véase Chamberlain (2015).

15 “A Lovely Word” es un evento de micrófono abierto mensual que organiza talleres, oportunidades de desarrollo artístico y eventos de micrófono abierto durante todo el año.

16 Ver <<http://joelletaylor.co.uk/>>.

tiempo y el espacio “fundamenta” los encuentros poéticos creados por la *poesía en performance* en contextos sociales, culturales y políticos específicos. Arriba mencioné la importancia del local del poema y de los espacios que funcionan como lugares hospitalarios. Aquí me gustaría examinar los desafíos de crear lugares hospitalarios en el contexto de la gentrificación y de los recortes en el financiamiento para las artes, y en espacios ocupados.

La organización poética Ó'Bhéal (“la palabra que se origina en la boca” en gaélico)¹⁷ está basada en Cork, la segunda mayor ciudad de Irlanda. Cork tiene una población diversa con muchos inmigrantes recientes, y también es sede de varias empresas multinacionales. Como muchas ciudades, Cork está pasando por un proceso agresivo de gentrificación, que resulta en la zonificación del espacio urbano y el despojo y desalojo de poblaciones urbanas. Ó'Bhéal fue fundada en 2007 por el poeta y organizador Paul Casey, que acababa de regresar de Sudáfrica. En ese país aprendió a hablar zulú y se adentró en la tradición oral poética del pueblo zulú. Su experiencia lo hizo reconectarse con la tradición poética oral irlandesa y con su propia historia bilingüe. Casey trajo esa perspectiva a su obra en Cork y, con un empleado de tiempo parcial y un grupo de voluntarios dedicados, creó Ó'Bhéal. La organización mantiene un programa multifacético todo el año, incluyendo una noche de poesía semanal — que, debido a los recortes en el financiamiento, en breve será mensual —, que incluye uno o dos poetas invitados e involucra a personas como poetas, organizadores, MC, críticos y maestros, incluyendo así varias habilidades y evitando la concentración del poder. Todo esto constituye un tipo de “aprendizaje poético” que involucra escribir, hablar y escuchar, y que practica una comprensión de la “receptividad” que incluye la “responsabilidad” por la prosperidad de la poesía a medio y largo plazo en Cork.

Además de esas actividades regulares que se enfocan en los procesos, Ó'Bhéal organiza varias competencias, incluyendo el concurso de poesía “Five Words” [“Cinco palabras”] y un reconocido concurso de películas de poesía. Una vez al año organizan el “Winter Warmer Festival”, que congrega poetas y públicos de Cork, de toda Irlanda y de varios otros países y comunidades lingüísticas. En el Festival “Winter Warmer” de 2019, dos elementos del espacio de resonancia que se creó me llamaron la atención. Uno de ellos fue la capacidad del público de prestar atención y responder a la poesía en una amplia gama de lenguajes, aun cuando no entendían el significado de las palabras. El público leía los subtítulos de las películas de poesía, las traducciones proyectadas, saltaban fácilmente de un idioma a otro y escuchaban las traducciones de poesía de varios idiomas y varias épocas, incluyendo un evento con poesía en alto alemán antiguo y alto alemán medio originales, con traducciones al inglés. Cuando no había traducciones, el programa del festival simplemente invitaba al público a ejercitar su apreciación y sensibilidad por los sonidos de las palabras, la musicalidad y los ritmos de los idiomas y el significado que los poemas transmiten de manera no verbal. Como un miembro del público me dijo: “No todos los presentes hablamos irlandés, pero en los eventos regulares de Ó'Bhéal siempre hay mucha poesía en irlandés. Por eso estamos acostumbrados a apreciar la poesía en idiomas que no entendemos. Simplemente la escuchamos”.

En consonancia con “escuchar hacia dentro” y “escuchar hacia fuera”, los *smartphones* estaban casi completamente ausentes. Sólo raras veces los flashes interferían con la iluminación del espacio, y los públicos se relacionaban con el evento estando presentes y receptivos, en vez de mediar la experiencia con la cámara de su aparato personal. Como resultado, se compartía la atención y la concentración

en el presente, sin interrupciones distractoras de los aparatos personales emitiendo luz azul. Ó'Bhéal documentó el evento y el material se puede encontrar en su sitio *web*, que sirve como repositorio y apoyo para los diversos eventos en vivo y espacios de escucha, en vez de substituirlos. El trabajo de Ó'Bhéal demuestra cómo la *poesía en performance* en espacios hospitalarios estimula las “sensibilidades democráticas” al desarrollar la habilidad de escuchar hacia dentro y escuchar hacia fuera y crear resonancias de corto, medio y largo plazo. La ciudadanía cultural practicada está marcada por la participación significativa, la receptividad, la responsabilidad y una inclusividad que opera creando espacios y momentos de atención para la presencia de otros, lo que éstos tienen que decir y la forma en que lo dicen.

Desgraciadamente, dichos espacios hospitalarios están bajo constante ataque por las fuerzas combinadas y potencialmente letales de los recortes presupuestales y la gentrificación. Como resultado, espacios hostiles y ocupados se han convertido en locales cada vez más importantes para la *performance* y la *poesía en voz alta*. En su libro reciente, *Stage Invasion* (2019), Pete Bearder ofrece varios ejemplos. Bearder describe cómo, en una ocupación de *Ende Gelände* de una mina de carbón que pone en peligro un antiguo bosque llamado “Hambacher Forst”, activistas y poetas se apropiaron del espacio hostil de un encapsulamiento policial, creando un cabaret espontáneo:

We start with some audience participation (call-and-response, silly noises etc.), then some poetry. ‘Up next’ is Bee Powers with a high-octane poem-protest-chant hurled at volume to a line of amused (and slightly confused) German protesters whose arms are linked to block police:

We came here to undo the tragic mistakes
Of the twin institutions of capital and state
They pinned down the routes that the radicals take
Jackboots on the rooftops with canisters of mace.
Capsicum in faces, vans full of police dogs
I am the Lorax, listen when the trees talk
Roots crack through the tarmac where my feet walk.

(...)

my mother said I could change the system from
the inside I took it literally to mean the innards
of a coal mine chillin on a digger in the middle
of a blizzard

A! - Anti! ANTICAPITALISTA! (Bearder 2019, 274).

Según Bearder, después de recitar el poema, el poeta regresó a su papel de activista, se unió a quienes bloqueaban a la policía y fue arrestado poco después.

El segundo espacio ocupado es el edificio de la tienda departamental Fortnum and Mason en Londres, ocupada en marzo de 2011 para protestar la evasión de impuestos, donde el poeta Danny Chivers declamó un poema en el estilo de radiodifusión pública, informando casualmente al público

cómo funciona la evasión de impuestos e invitándolos a mantenerse atentos¹⁸. La policía lo trató como activista cuando lo arrestaron junto con otros 144 manifestantes pacíficos. Chivers y 14 otros activistas particularmente visibles fueron acusados de allanamiento agravado. Su performance fue grabado por las cámaras de vigilancia y fue usado como evidencia para multarlo con 2300 libras esterlinas; el juez consideró que Chivers había recitado un poema “en un estilo vociferante y polémico” (*apud* Bearder 2019, 270–71).

Estos ejemplos recientes indican un cambio en los tipos de espacios en los que las performances de poesía se llevan a cabo: de locales establecidos exitosos, prestados o no, a la ocupación de locales durante la ola de despojos de espacios sociales urbanos del siglo XXI y la erosión de los derechos políticos y sociales en el capitalismo tardío. La *poesía en performance* en espacios hostiles también milita contra la transformación neoliberal de la poesía en un accesorio excesivamente regulado, muy poco estimulante y discretamente ideológico en un espacio social marcado por la gentrificación y la desvergonzada celebración del espíritu empresarial capitalista, donde la “creatividad” se ha redefinido al estilo de las “clases creativas” de David Ricardo a servicio de la agenda capitalista. La escucha y la creación de la resonancia como elemento fundamental de la ciudadanía cultural se vuelve cada vez más difícil bajo dichas condiciones debido a la falta de estabilidad a medio y largo plazo, necesaria para dar inicio y mantener una resonancia crítica y significativa.

CONCLUSIÓN: POESÍA EN PERFORMANCE EN LA PERFORMANCE COMO PRÁCTICA DE LA CIUDADANÍA

Continuando con lo elaborado arriba, podemos decir que la *poesía en performance* contribuye a las prácticas de la ciudadanía de una forma inusual, radicalmente democrática y particularmente sensible: entrenando las sensibilidades y habilidades de los participantes por medio del juego concentrado y poetizado del habla y la escucha, la expresión y la respuesta. Los organizadores de eventos y proyectos de *poesía en performance* crean espacios de resonancia potencial allí donde su aceptación en el ámbito público de la “poesía” implícitamente sugiere la aceptación por parte de la sociedad. Indican su disposición y la de su público de “escuchar hacia fuera” y “escuchar hacia dentro” y responder a lo que se ha escuchado. A la inversa, crear *poesía en performance* indica la disposición de una persona o grupo a invitar a otros sectores de la sociedad a participar en un proceso de escucha. Muchos organizadores de eventos y proyectos de *poesía en performance* han creado espacios en los que grupos o individuos que tendrían toda razón para retirarse de la sociedad pueden tomar la decisión consciente de reestablecer dicha conexión — en los términos de *su propia* expresión y *sus propios* espacios de escucha, como desafío al *status quo*, en vez de adaptación al mismo.

En todos esos sentidos, la *poesía en performance* puede contribuir significativamente a cambiar los esquemas de entendimiento común y los códigos sociales que alimentan la ciudadanía cultural. Sin embargo, todos esos esfuerzos son frustrados cuando eventos poéticos de corto plazo, instantáneos, son usados por quienes están en el poder para contener o incluso silenciar la resonancia cívica y política de dichas prácticas de ciudadanía cultural, o cuando la ciudadanía cultural es evocada para

18 Ver <<https://vimeo.com/17295443>>, un video de Chivers declamando el poema.

substituir — en vez de complementar en términos equitativos — los derechos sociales, políticos y civiles ejercidos por medio de otras formas de ciudadanía.

BIBLIOGRAFÍA

- Baltrusch, Burghard, y Isaac Lourido, eds.** 2012. *Non-lyric discourses in contemporary poetry*. München: Martin Meidenbauer.
- Bearder, Pete.** 2019. *Stage Invasion*. London: OutSpoken Press.
- Casas, Arturo.** 2012. «Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres». En *Non-lyric discourses in contemporary poetry*, editado por Burghard Baltrusch y Isaac Lourido, 29–44. München: Martin Meidenbauer.
- Chamberlain, Daniel Frank.** 2015. «Radical Meeting Places, Poetry and the Public Domain». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 11 (3): 1–16.
- Dias, Sandra Guerreiro.** 2016. «O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal». Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- Franssen, Gaston.** 2011. «Stage Fever and Text Anxiety: The Staging of Poeticity in Dutch Performance Poetry since the Sixties». En *Performing poetry: body, place and rhythm in the poetry performance*, editado por Cornelia Gräbner y Arturo Casas, 33–52. Thamyris intersecting: place, sex, and race, no. 24 (2011). Amsterdam; New York: Rodopi.
- Gräbner, Cornelia.** 2015. «Poetry and Performance». Em *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, editado por Edward Larrissy, 68–81. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gräbner, Cornelia, y Daniel Frank Chamberlain, eds.** 2015. «Poetry in Public Spaces. Special Issue.» *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 11 (3). <http://liminalities.net/11-3/>.
- Habekost, Christian.** 1993. *Verbal riddim: the politics and aesthetics of African Caribbean dub poetry*. Cross cultures 10. Amsterdam: Rodopi.
- Higgins, Dick, y Hannah Higgins.** 2001. «Intermedia». *Leonardo* 34 (1): 49–54.
- Hoggart, Richard.** 2009. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin Books.
- Lacey, Kate.** 2011. «Listening Overlooked: An Audit of Listening as a Category in the Public Sphere». *Javnost-The Public* 18 (4): 5–20.
- Mahfouz, Sabrina, ed.** 2019. *Smashing it: working class artists on life, art & making it happen*. London: The Westbourne Press.
- Marcangeli, Catherine, Adrian Henri, y Bryan Biggs, eds.** 2014. *Adrian Henri: Total Artist*. London: Occasional Papers.
- Middleton, Peter.** 2005. *Distant reading: performance, readership, and consumption in contemporary poetry*. Modern and contemporary poetics. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Noland, Carrie.** 1999. *Poetry at stake: lyric aesthetics and the challenge of technology*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Novak, Julia.** 2011. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Ong, Walter J.** 1982. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. New accents. London; New York: Methuen.
- Reyes, Alejandro.** 2013. *Voices dos Porões: A Literatura Periférica/Marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Rothenberg, Jerome.** 1994. «Ethnopoetics at the Millenium. A Talk for the Modern Language Association». 29 December 1994. <http://writing.upenn.edu/epc/authors/rothenberg/ethnopoetics.html>.

POESÍA EN PERFORMANCE:

ACTIVISMO, CIUDADANÍA, CIRCUITOS Y LO POÉTICO

CORNELIA GRÄBNER

- Somers-Willett, Susan B.** 2009. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stevenson, Nick, ed.** 2001. *Culture and citizenship*. Politics and culture. London; Thousand Oaks, California; New Delhi: SAGE.
- Thiong'o, Ngũgĩ Wa.** 2007. «Notes towards a Performance Theory of Orature». *Performance Research* 12 (3): 4–7. <https://doi.org/10.1080/13528160701771253>.
- Torres, Rui, y Sandy Baldwin, eds.** 2014. *PO.EX: Essays from Portugal on Cyberliterature and Intermedia* by Pedro Barbosa, Ana Hatherly, and E.M. de Melo e Castro. Morgantown, WV: Center for Literary Computing.
- Van Leeuwen, Theo.** 1999. *Speech, Music, Sound*. Basingstoke & London: Macmillan Press.
- Vernon, Jen, y Bill Marsh.** 2014. «Why “Poetry Worlds”». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 10 (3/4): 1–9.
- Woods, Scott.** 2008. «Poetry Slams: The Ultimate Democracy of Art». *World Literature Today* 82 (1): 16–19.

POESÍAS PERFORMÁTICAS EN URUGUAY

SANTIAGO PEREIRA

Ediciones:

Poesías Performáticas 1: https://www.youtube.com/watch?v=R_NpIIWkUhk

Poesías Performáticas 2: <https://www.youtube.com/watch?v=zR6kc5ImsQA>

Poesías Performáticas 3: <https://www.youtube.com/watch?v=m2i4HZwqWis>

Poesías Performáticas 4: <https://www.youtube.com/watch?v=U3UFFbzPa3g>

Poesías Performáticas 5: <https://www.youtube.com/watch?v=1PKG10VxeA4>

Poesías Performáticas 6: <https://www.youtube.com/watch?v=zQHhYfvSe4>



Poesías Performáticas es un evento que se realiza desde el 2016 en el Centro Cultural de España de Montevideo, Uruguay, y que para 2022 va por su 8va edición. El evento está diseñado para reunir diversas propuestas culturales que han surgido en Sudamérica en razón de la performatividad, la puesta en voz y la musicalización de textos poéticos. Con respecto a Uruguay, hace un par de años que la poesía ha vuelto a tomar un papel protagónico dentro de la escena cultural montevideana. Propuestas como el *Slam de Poesía Oral*, el ciclo *En el camino de los perros*, *Mundial Poético de Montevideo*, entre otras, han cambiado el paradigma de la poesía uruguaya preocupándose por retomar ciertas estéticas orales, construir ámbitos más abiertos e inclusivos, y hacer más accesible la integración cultural y su comunicación interna. En resumen, un grupo de poetas y artistas comenzaron a unirse, a unificar criterios y a crear sus propios espacios; de alguna manera resistir. A raíz de estas movidas es que muchos artistas no exclusivamente poetas comenzaron a interesarse en los espacios que la poesía estaba generando para contribuir con una expresión más oral y performática. Vale aclarar que estas movidas poéticas no han sido exclusivas de esta época, ya que Uruguay posee una vasta tradición de ciclos relacionados a la performatividad. Más sobre este tiempo, en la época de posdictadura, la llamada “Generación Uno” y muchos otros grupos irrumpieron en la escena cultural uruguaya con diversos ciclos y eventos puntuales relacionados a la performatividad, la música y la poesía: *Cabaret Voltaire* (1987), *Arte en la lona* (1988), *El Circo de Montevideo* (1989), *Arte de Marte en el Cabildo* (1991), *1º Festival Hispanoamericano de Poesía en Uruguay* (1993), y los ciclos más específicamente literarios *Tabacaría* (1987), *Amarcord* (1988), *Caramelos y Pimientos* (1996), sumado a esto pubs con propuestas multidisciplinares como *Laskina*, *Amarillo*, *Juntacadáveres*, *Utopía*, *Laberinto* y *Alemdalenda*. En *Poesías Performáticas* se conjuga una enorme cantidad de colectivos, artistas emergentes y referentes de la poesía y la performatividad uruguaya, adquiriendo un valor preponderante por la diversidad de propuestas concernientes a las estéticas y géneros. De esta forma en *Poesías Performáticas* han participado, performers, cantautores, bailarines, artistas visuales, artistas plásticos, spokewords, slammers, músicos, actores, ensayistas, bodypainters y colectivos editoriales, entre otros.

Poesías Performáticas es organizado por el colectivo Tribu Normal, integrado por Santiago Pereira, Pablo Pedrazzi, Guillermina Sartor y Paola Scagliotti.

Fotografías de *Poesías Performáticas*: Paola Scagliotti. De izquierda a derecha: Héctor Bardanca, Karla Ferrer (Puerto Rico), Martín Palacio Gamboa, Luis Bravo, Teresa Korondi, Garo Arakelián, Mel Libé, Federico Martínez.

Santiago Pereira, Montevideo, 2021

SÉRIE DENTRO DO CENÁRIO

COLECTIVO BU

Série Dentro do Cenário



um cenário
um cenário constitui uma ordem
estabelecida por si só
um cenário que inclui dentro de si a
possibilidade de infinitas combinações
um cenário estático em movimento.

**O PRESENTE REVOLUCIONADO: A
POÉTICA DA IMAGEM MILITANTE
NO CINEMA IMPERFEITO E
NA PERFORMANCE ISTO É UM
FILME DE BAIXA FREQUÊNCIA**

EUNICE GONÇALVES DUARTE



Figura 1. *still de Isto é um Filme de Baixa Frequência*

“The revolution (...) will mean the definitive disappearance of the rigid division of labor and of a society divided into sectors and classes. For us, then, the revolution is the highest expression of culture because it will abolish artistic culture as a fragmentary human activity” (Espinosa 1983, 29)

O presente revolucionado irá trazer o futuro revolucionado em que a arte é parte integrante da vida de todos os indivíduos, está presente na vida quotidiana e não há distinção entre quem a pratica e quem a consome.

Ao escrever o manifesto “For an Imperfect Cinema”, Julio García Espinosa (1983) lança a proposta de se fazer cinema que não esteja nas mãos da indústria cinematográfica. Este cinema imperfeito não se interessa pela qualidade da imagem ou técnica de captação, antes exige militância, transformando a câmara no olho que capta a sociedade tal como ela é. O cinema imperfeito está ao alcance de todas as pessoas amantes da arte do cinema, mesmo não dominando a sua técnica.

Em 2010, antes de conhecer este manifesto, iniciei-me numa prática artística de investigação da imagem imperfeita. Na altura, a trabalhar no projeto de performance digital *A História é Clandestina*¹, interessou-

1 A performance *A História é Clandestina* tem como base as teorias de fotografia de família de Geoffrey Batchen. Diz-nos Batchen (2008) que a história da fotografia deverá incluir uma leitura emocional, para além da leitura estética. Partindo desta ideia, seis artistas partilharam os seus álbuns de família e através deles criaram pequenos quadros performativos de histórias íntimas (pessoais). Procuraram nesses álbuns respostas emotivas que estão para além da imagem reproduzida; memórias mediadas por um meio tecnológico (máquina fotográfica). Cada artista escolheu, então, uma foto e com ela criou pequenos quadros performativos de histórias íntimas. As histórias foram transmitidas de espaços privados em Lisboa, Hamburgo e Atenas para um espaço público, mas clandestino. A transmissão da peça foi feita via Internet, em tempo real, tendo estreado em Lisboa a 28 de outubro de 2010. Sobre esta performance ver: Gonçalves Duarte (2011).

-me perceber esta tipologia de imagem nomeadamente naquilo que escapa à convenção da estética visual para se tornar numa réplica material (*token*) de um momento ou de uma ação “tal qual acontece”.

Em *A História é Clandestina*, e na *performance* que a esta se sucedeu, *Isto é um Filme de Baixa Frequência*, toda a ação é captada através de *webcams*, telemóveis, máquinas fotográficas obsoletas, etc., cujo efeito pretende assemelhar-se ao autêntico, ao autobiográfico e à sensação de “verdade” na imagem que é apresentada.

Fui compreendendo que, para o público, na receção da obra, não importa a qualidade das imagens do que é captado, mas a sensação de “verdadeiro” ou acontecimento real que as imagens transmitem: quanto menos elaborada é a imagem mais se dissemina a ideia de ser uma imagem autêntica, opondo-se até à sua construção enquanto objeto artístico.

Poderá a imagem imperfeita da minha prática artística ir ao encontro da imagem imperfeita de Julio García Espinosa?

A ARTE ENTRE A ARTE E VIDA

Em “For an Imperfect Cinema”, Julio García Espinosa anuncia que o cinema deverá ter como função primeira a captação da ação social e que essa função está hierarquicamente acima da produção estética da imagem. Espinosa sugere que este cinema de imagens imperfeitas esteja ao serviço da educação das massas, colocando-as, não como espetadoras, mas como agentes de mudança e parceiras na produção de imagem. Assim, a arte do cinema não pode estar restrita a alguns mas, sim, ser acessível a todas as pessoas: “the task in hands is to ask ourselves whether art is really an activity restricted to specialists, whether it is, through extra-human design, the option of a chosen few or a possibility for everyone” (Espinosa 1983, 29).

Robert W. Corrigan, em “The Future of the Avant-Garde and the Paradigms of Post-Modernism” (1981), descreve o artista como explorador cujo objetivo não é o de usar a arte para transgredir as barreiras arte e ‘real’ (o artista manifesta-se numa mescla entre arte e real, não sabendo onde começa uma e acaba a outra) mas o inverso, “use art to remove barriers to reality” (Corrigan 1981, 329), ou seja, a arte com ponto de escape do ‘real’. Esta visão do artista que funde os mundos da arte e da vida, de acordo com o autor, traz consigo a indistinção entre arte e vida, afetando a experiência da arte.

Corrigan diz-nos que toda a arte é baseada numa espécie de “experiência paradigmática”. É este paradigma que nos transmite uma ordem e uma hierarquia que nos permite formar e julgar a experiência (dizer se algo é bom ou mau, verdadeiro ou falso). O mesmo alerta para o facto de, aquando de uma negação da validade das experiências paradigmáticas, ou quando os paradigmas que governam a cultura são quebrados, como acontece no movimento pós-moderno e na arte contemporânea, em que se nivela toda a experiência pela mesma bitola, nada do que é revelado parece ser de extrema importância: “We are ruled by a kind of kaleidoscopic concept of life which, in giving equal significance to everything, attributes no radical significance to anything” (Corrigan 1981, 331).

Principalmente a partir dos anos 60, os artistas passaram a explorar uma ideia de arte não como vida, mas como uma forma de vida. Este acontecimento ter-se-á dado devido a mudanças na atitude e perspectiva do artista perante a tecnologia, explica Corrigan: “Technology came to be seen not as dehu-

manizing enemy but a great new resource that could be used in both material and spiritual ways so as to enhance the present and its possibilities” (Corrigan 1981, 333). O artista, ao integrar a tecnologia no seu trabalho, não só altera a sua arte como essa alteração se estende também à ideia de si: “when the artist came to embrace technology not only was his work affected; his whole sense of himself was changed” (Corrigan 1981, 333).

Bernardette Wegenstein, em “If You Won’t SHOOT ME, At Least DELETE ME! Performance Arts from 1960s Wounds to 1990s Extensions” (2004), partilha a mesma opinião ao anunciar que os *happenings* dos anos 60 são, antes de tudo, “product of an increasingly intensified media environment” (Wegenstein 2004, 201).

No entanto, Wegenstein avança com a proposta de que a sintaxe tradicional da performance foi sendo abandonada desde Filippo Tommaso Marinetti (entre outros da *avant-garde* do início do século XX), ainda no período modernista, com manifestos tais como “Technical Manifesto of Futurist Literature”, de 1912, e “Destruction of Syntax — Imagination without Tread — Words in Freedom”, de 1913, daquele autor. O novo modelo literário abandona a sua configuração tradicional: “by introducing the synaesthetic dimension of sound, odours, and images it becomes clear that the new model emphasized rather the overlapping of codes” (Wegenstein 2004, 203). A palavra trespassa o seu sentido linguístico e visual expandindo-se para o som, o cheiro, a emoção, para a fisicalidade da palavra. Pretendia-se uma espécie de mosaico sensorial, em que as sensações e emoções desafiavam o significado do texto pela atenção do público.

Neste texto, a autora analisa os movimentos da performance digital dos anos 90 como ecos dos *happenings* dos anos 60 e do movimento Futurista de Marinetti, no início do século XX, principalmente através do conceito de simultaneidade. O mesmo, encontrado nas obras de arte digital e explorado pelos *happenings* dos anos 60, permitido essencialmente pelas novas tecnologias de representação, tais como a fotografia e o vídeo, contribuiu para uma dispersão e fragmentação da *collage* enquanto estilo. O mais importante, neste estilo, é a fusão do produto com o processo criativo e com o ambiente à sua volta (*environment*).

Ao considerarem o processo mais relevante do que o objeto final, diz-nos autora que a ênfase é colocada no *medium* e nas possibilidades do seu discurso, ou seja, na elocução.

Já Robert W. Corrigan, por sua vez, anuncia que, provavelmente, uma das mais notáveis alterações da tecnologia é o novo sentido de escolha, estando essa possibilidade no âmago do processo criativo. Os artistas não estão preocupados em criar obras de arte que permanecem no tempo, encontrando, ao invés, a sua alegria, no processo criativo. Isso pode levar à ideia de que “the first art work in an artist is the shaping of his own personality” (Mailer *apud* Corrigan 1981, 335), assim deixando de fazer sentido a distinção entre arte e vida.

Quando artistas deixam de acreditar que arte e vida são formas distintas de experiências, alerta o autor, também se deverá questionar a natureza mimética do processo artístico. Este é o desafio mais profundo e radical que a arte contemporânea enfrenta.

Pode esta perda da distinção entre arte e vida ser um obstáculo à produção da imagem militante e do seu valor na arte?

O cinema imperfeito pretende, acima de tudo, mostrar o processo por oposição a um cinema de resultados. Além disso, apesar de retirar ao artista o papel de autor, Espinosa não retira o cinema imperfeito da experiência artística (aliás, o cinema imperfeito continua a ser cinema). O cinema imperfeito é a produção artística como necessidade de sobrevivência, algo que é inerente à condição humana em que “art is one of mankind’s ‘impartial’ and ‘uncommitted’ activities” (Espinosa 1983, 29). Creio que este discurso de Espinosa pode indicar um caminho para a arte como uma necessidade básica à sobrevivência dos seres humanos. Traça-se a linha paralela entre a arte e a necessidade de água, comida ou cuidados de saúde.

Num futuro da arte como necessidade humana básica, o desenvolvimento de ferramentas digitais de produção artística irá colocar a criação de obras de arte ao alcance de quem as queira produzir, para seu prazer.

Como forma de perceber o futuro, Bernardette Wegenstein olha o passado e encontra nos *happenings* do artista Allan Kaprow as raízes da arte digital, defendendo, também, a ideia de que a arte deverá prevalecer sobre a ideia de produto; deverá ser uma expressão da vida, princípios que em muito vão ao encontro das ideias de Espinosa em “For an Imperfect Cinema”.

Segundo a autora, Kaprow procura a verdade e a autenticidade no breve evento do *happening*; não há distinção entre processo, produto e o ambiente onde este está inserido. O *happening*, de acordo com Kaprow, deverá ser “artless as possible”, e acrescenta, Wegenstein:

the desire is to place it at the intersections of urbanity and high technology, just like the futuristic’s dream of accelerated accidents and today’s post-nuclear settings for cyberpunk (...) very much in the spirit of the futurists and dadaists, for Kaprow, the life-representation that interest him are taking place in ‘nonplaces’ such as drugstores, and airports, for the sense of life in question is a ‘life above ground’, which is — and here is another paradox — ‘underground’ (Wegenstein 2004, 210).

A arte encontra a vida escondida por debaixo da vida quotidiana, que não é mostrada ou, por outro lado, é mantida em clandestinidade.

Diz-nos a autora que, para Kaprow, não é importante que os espetadores consigam seguir o seu evento ou apreender o todo no seu trabalho. Kaprow deseja eliminar o lugar do espetador: “the audience consists of randomly involved spectators on the one hand, and the ‘after-audience’ on the other hand. Since there is no audience that can ‘watch’ the entirety of a happening in real time, it is the knowledge of what is going to happen that turns the audience into an ‘after-audience’” (Wegenstein 2004, 210). O espetador é uma espécie de testemunha; mesmo que não assista à totalidade do evento. Além disso, há também o público que vem depois, que ouve falar ou que olha o registo, e que traz consigo outras leituras e interpretações. Outro ponto interessante (e aqui encontra semelhanças com o Cinema Imperfeito) é a ideia de efeito de real inerente aos *happenings*, sendo muitos deles protagonizados por amadores (o que aumenta a imprevisibilidade da ação performativa).

Paradoxalmente, a autora diz-nos que as direções coreográficas de Kaprow são influenciadas pela lógica mediática de alguns filmes: “the performances, as design by Kaprow, are highly influenced by the mediatized logic such as inherent to the medium film, which is recorded or shot once, and viewed and experienced not live, but in retrospect and in absence of actors or performers” (Wegenstein 2004,

210). Isto significa que a performance pode começar ainda antes de o público estar presente ou prolongar-se no tempo (no registo), abrindo assim lugar a que múltiplas linguagens visuais aconteçam em simultâneo.

É esta dimensão da performance que me interessa explorar na minha prática artística: a multiplicidade de linguagens visuais como catalisadora da ação *performativa* para se chegar à imagem militante.

UM FILME DE BAIXA FREQUÊNCIA

Isto é um Filme de Baixa Frequência é uma performance-instalação em que um filme é filmado através de *webcams*, editado e transmitido em tempo-real. Partindo de um universo autobiográfico, neste ‘filme’, conto a história de três mulheres que, por razões sociais e políticas, saíram de Portugal na esperança de encontrar refúgio num outro país europeu: a minha irmã, para Berlim (1989), a minha mãe, para França (1969) e a minha tia-avó, para a Noruega (1939). As suas histórias são contadas através de fotos de família, de postais e de imagens de época de cada lugar (ver figuras 2 e 3). Conto a história particular destas mulheres partindo de um questionamento do que as levou à fuga: Quais os contextos históricos e políticos que levam a essa decisão? Como se dá o momento de fuga? Quem fica para trás e o que acontece depois? Faz-se desenrolar a estória pessoal e íntima — tanto minha, como de cada uma das protagonistas —, ao mesmo tempo que conto a história política do país e da Europa.

Interessa-me, neste trabalho, explorar a relação de Portugal com a Europa como lugar de passagem, de viagem. Estas três mulheres deslocam-se num território europeu em transformação (queda do Muro de Berlim, pós-Maio de 68, segunda guerra mundial), o que, por sua vez, também as transforma e as leva à rutura com o seu país, com os valores adquiridos em família e com a sua identidade cultural.

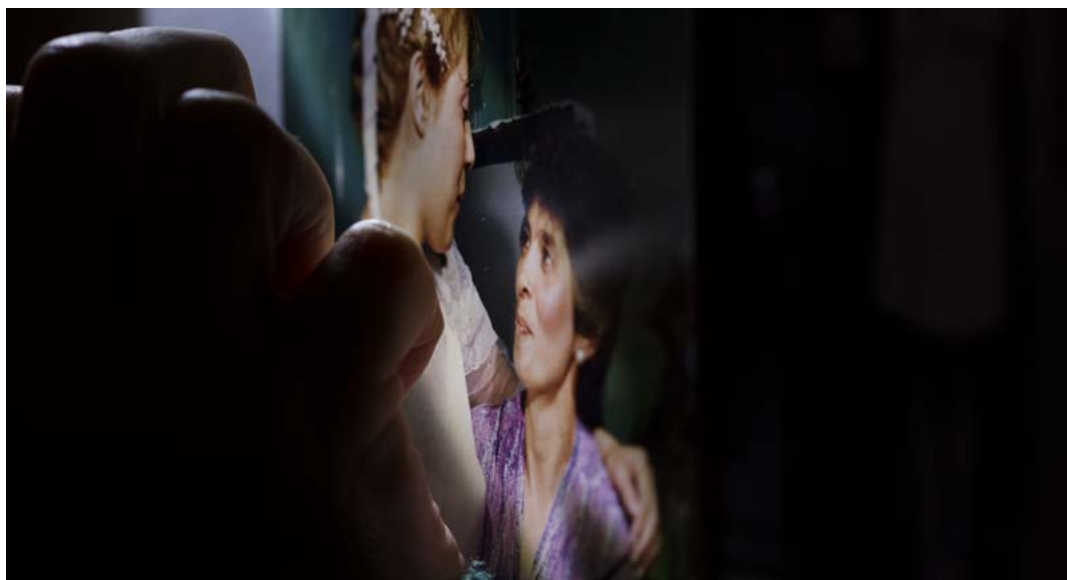


Figura 2. still de *Isto é um Filme de Baixa Frequência*

Apesar de as estórias serem mostradas como autobiográficas, elas são uma construção fictícia de acontecimentos reais. As três histórias apresentadas em performance foram recolhidas a partir de um trabalho de pesquisa sobre mulheres que viajam entre Portugal e a Europa, sendo depois trabalhadas dramaturgicamente. O mesmo acontece com o material visual (objetos, postais e fotografias de família) usado na performance: foi recolhido em feiras, vendas de rua e oferecido pelas mulheres entrevistadas.

Outra particularidade deste trabalho é a captação de imagens através de *webcams* e edição em tempo-real durante a performance (ver figura 3). O que se pretende é criar um ambiente intimista em que o espetador é convidado a entrar na minha vida pessoal (mesmo que fictícia), mergulhando num universo autobiográfico.

O conceito tecnológico de captação de imagem tem como ideia central a produção de imagens de baixa qualidade, processo a que dei o nome de *low tech*.

NOTAS PARA A IMAGEM LOW TECH



Figura 3. *still de Isto é um Filme de Baixa Frequência*

A imagem *low tech* é uma imagem pobre, sem preocupação de enquadramento, edição ou qualidade de *pixel*. É uma imagem de baixa densidade que viaja depressa entre dispositivos móveis. É também a imagem dos vídeos caseiros ou de captação rápida de momentos do quotidiano. Não pretende competir com a imagem cinematográfica, nem televisiva, antes aproximando-se dos álbuns e vídeos de família, composta de afetos e memórias.

Que impacto tem, ao nível das práticas performativas, a exploração dos conceitos de Cinema Imperfeito ou de Imagem *Low Tech*? Pode-se considerar ambos os conceitos como construção de uma poética visual das emoções na performance?

Ao usar a imagem *low tech* tenho como propósito comunicar com os espetadores ao nível da emoção, ou seja, por se tratar de imagens que pertencem ao imaginário dos filmes caseiros, espera-se estimular a memória emocional e até construir uma sobreposição de emoções catalisada pela memória emocional (uma imagem traz à memória cheiros, toque, etc. de um momento no passado, captado pela película de uma máquina de filmar ou fotografar, para o presente). Por exemplo, quem tem fotos de família consegue reconhecer, *a priori*, imagens pertencentes a esse universo (a textura da imagem, ação captada, protagonistas presentes na ação, etc.); ao vê-la(s), em performance, a leitura que faz dela(s) estende-se à memória emocional, relegando a apreciação estética para segundo plano.

A captação da imagem, durante a performance, é feita através de pequenas *webcams* exteriores que se encaixam na minha mão (ver figura 3). Todo o meu corpo adquire a função de câmara de filmar (o meu corpo move-se para captar a imagem: o braço adquire a função de *zoom in* e *zoom out*, por exemplo) mas, ao mesmo tempo, a *webcam* é uma parte do meu corpo (a imagem captada reflete o estado do meu corpo: se os nervos me fazem a mão tremer assim também treme a imagem, por efeito colateral).

É uma imagem “orgânica”: a luz que reflete, o espaço em que a ação acontece, o número de espetadores presentes ou a temperatura ambiente são variáveis e influenciam a captação de imagem pela *webcam*, bem como a sua transmissão; daí que ela nunca é igual. Altera-se entre *performances*.

O tempo de captação e difusão é o tempo de duração da performance, logo, há um jogo entre a imagem projetada e a ação da performance; um não podendo existir sem o outro. O público insere-se neste jogo de estímulos visuais em mosaico. O seu olhar viaja entre a ação performativa e a imagem transmitida ou tenta apreender ambas em simultâneo.

Devido à proximidade do público durante a *performance*, aos estímulos visuais juntam-se os estímulos dos sistemas olfativos e sonoros: o primeiro manifesta-se através do cheiro dos materiais em cena (dos objetos guardados ou dos elementos da natureza como terra e os pedaços de cortiça que são usados na estória dois) e, o segundo, por intermédio do facto de a voz, que narra as estórias, não estar sincronizada com a imagem que é transmitida — o que provoca alguma irritação no público que está habituado à sincronização som/imagem do cinema e da televisão e sente necessidade de procurar a voz no espaço performativo, retirando os olhos do ecrã.

Outra particularidade da imagem *low tech* é o facto de esta ser hipermediada. Trata-se de uma imagem com a qual convivemos diariamente através de *smartphones* e *iphones*, que aparece nos *media* sociais, que é desenvolvida e produzida por amigos, seguidores e familiares, resultando, por sua vez, de apropriações de vídeos caseiros.

Regressando a Bernardette Wegenstein e ao seu texto “If You Won’t SHOOT ME, At Least DELETE ME! Performance Arts from 1960s Wounds to 1990s Extensions”, a autora avança com a sua proposta, recorrendo à teoria de Bolter e Grusin sobre remediação, de que a ação do movimento dos anos 60 seguiu uma “*double logic of remediation*” (Wegenstein 2004, 201), citando os autores: “Our culture wants both to multiply its media and to erase all trace of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them” (Bolter e Grusin *apud* Wegenstein 2004, 201). Isso torna-se mais expressivo através do estilo visual de hipermediação em que se privilegia a fragmentação, a indeterminação e a heterogeneidade que incide essencialmente no processo, ou na performance, em vez de no produto final. Assim, os *happenings* dos anos 60 e 70 já contêm elementos de hipermediação (ou seja, não é uma consequência da era digital pós-moderna).

O mesmo acontece em “For an Imperfect Cinema”, de Espinosa: há o apelo a que o cinema tenha como objetivo o “apagamento”: “imperfect cinema cannot lose sight of the fact that its essential goal is to disappear (...) truly letting thousand different flowers bloom” (Espinosa 1983, 33).

Também podemos considerar que, numa ida ao teatro, espera-se que os artistas façam uso das tecnologias de palco, como por exemplo o uso de luzes — esta invisibilidade da tecnologia, por vezes, não é mais do que a própria tecnologia tornada natural. O mesmo acontece com as fotografias de família. Ao olharmos as fotos de um álbum de família, já não é a tecnologia que é apreendida, mas o momento captado pela máquina e, embora delimitadas pelo enquadramento da imagem, as fotos de família providenciam uma experiência sensorial ativadora de memórias, de emoções, de nostalgia e, até, do antes e do depois do clique da máquina.

Por fim, considero a imagem *low tech* a produção de uma imagem militante que pretende cumprir uma função de alerta ou de transformação. Em *Isto é uma Filme de Baixa Frequência*, o que pretendo é encontrar momentos da história em que a tecnologia não chegou ao evento. Deixando o evento por registar. Isto acontece no caso da estória privada das três mulheres que integram a *performance*. Por não existir uma fixação escrita ou uma componente visual que registre o evento, este sofre um apagamento.

Ao formatizar estas estórias, através da imagem *low tech*, tenho presente a necessidade de as tornar visíveis e ‘reais’ através do formato autobiográfico, e através da imagem crua do *low tech* que lhe imprime autenticidade. E isso, acredito, faz com que o público ganhe consciência da estória que é mostrada e que se questione sobre os contextos sociais em que acontecem.



Figura 4. still de *Isto é um Filme de Baixa Frequência*

A estética da imagem *low tech* vai além dos objetos ou ação captada pela câmara ou do enquadramento das cenas. Há uma composição poética que resulta da combinação do que acontece em cena com a captação de imagem através de tecnologia de uso comum, que, por sua vez, está ao alcance de qualquer pessoa com potencial criativo. E, de acordo com Juan Garcia Espinosa, essa é uma das propostas para o futuro da arte: “nobody and nothing will any longer be able to paralyze again the creative spirit of the people” (Espinosa 1983, 33).

A poética da imagem militante é o momento em que o que é captado pela câmara é o prazer de criar uma dádiva a ser partilhada com outras pessoas; quer se trate de artistas ou não, sem que haja preocupações com o juízo artístico. O foco pretende estar na atenção a como a imagem contribui socialmente, o que esta acrescenta na melhoria da vida das pessoas e porque traz discernimento da sua relevância.

A democratização da tecnologia, o seu fácil acesso e uso são potenciadores de novas linguagens visuais. Pode-se, no entanto, argumentar que a visão determinista de Robert Corrigan, a de espalhar a experiência da arte, confundindo-a com a vida, pode resultar num esvaziamento do propósito da criação artística. No entanto, curiosamente, é este o caminho mais direto para chegar ao cinema imperfeito e à imagem *low tech*. Ambas as práticas não têm apenas o propósito de nivelar a experiência entre arte e vida; pretendem, sim, afirmar que: não existe vida sem arte; a arte é transformadora e dá sentido à vida; toda a produção artística é uma produção que milita — que defende um propósito e ativa a transformação do futuro no presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Batchen, Geoffrey. 2008. «A Câmara Clara: Outra Pequena História da Fotografia». *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 39: 13–26.

Corrigan, Robert W., ed. 1981. *The Making of theatre: from drama to performance*. London: Scott Foresman & Co.

Gonçalves Duarte, Eunice. 2011. «Low tech experience: a estética da imagem *low tech* na performance digital 'A História é Clandestina'». Em *Imagens de uma Ausência: Modos de (re) conhecimento do teatro através da imagem*, editado por Maria João Brilhante, Paula Magalhães, e Filipe Figueiredo, 141–50. Lisboa: Colibri.

Espinosa, Julio García. 1983. «For an Imperfect Cinema». Em *Twenty-five years of the new Latin American cinema*, editado por Michael Chanan, 28–33. London: Channel Four Television: BFI Books.

Wegenstein, Bernardette. 2004. «If you won't shoot me, at least delete me! Performance art from 1960s wounds to 1990s extensions». Em *Data made flesh: embodying information*, editado por Robert Mitchell e Phillip Thurtle, 201–27. New York: Routledge.

AS SESSÕES DE IMPROVISAÇÃO DA GUTE ZEIT / BOA-HORA 100

ÁLVARO SEIÇA & MATHIAS TRAXLER

ea ugueeh ia flauta!
ohnaprila ohnaoder ohnawarum ohnevian ohnauserain enlavi enlaviande enlaviande
on oda oder adavin alavivi enlavia alaviähn jelo
danslajerom danslesanom danslesanais dlesanom danslavalin danslaschona danslaprilar danslavila
lesanom lesanos lesanos lesanos lesanos balard danosch balar danser
danslasite danslasuta dalacitu dalacotie dalavisda dalaschumia dschumala schumalu flier
balar danser recours balard daobah liebäu lieb äü flier
vei alavie alaviejelos vivi vivi vivi vi vi vivilst vivillst (apitar)
alavie alavi jelos vivi vivi vivi viwillst viwillst viwillst wiewillst wiewillst alentrada dal temps

o corpo pode nem água mas le corp de baixo pode noite
a loch a noch e a macht a sich e a mäht
du dürfen stabilitätspakt wir e a südeuropa movements do redo
o que é a reabilitação se não o movimento movimento movimento do dedo do dedo do dedo
do dedo automatizado na licht o movimento do dedo especializado automatizado
vi vi vi vi vi vil volta vi volta vi volta vi vi vit tempo klar anonym

ia ahaiih oa oboe!
semgrillen semou semporque semcar semverwendetchuva enlasah enlacarne enlacorne
em ode ou adavida alalebt enläüber alahigual eis
namanjeronam namangenoma namangeranus nagenoma namangemala namangebela namangegrillen namangestedt
mangenoma mangelomes mangelomes mangelomes mangelomes passeias láentão passein zutanzen
namangelocal namangelaça namanlupe namanlupa namanloscal namanchovia nachumanvia chumanleia aviuch
passein zutanzen recurso passeias nassan querido queri do aviuch
liebe alaleben alalebeneisda lelebt lelebt lelebt über le le über lüberlebt lüberlebt (zuspringen)
alaleben alalebe eisda lelebt lelebt lelebt lüberlocus lüberlocus lüberlocus liberlocus liberlocus zudiesem zeitpunkt

oh korpel kannst nimm wassa aber corpo der von baixo kanns uns chi
a tief u lief unasmacht an sich un es mäh
tu peuxir balanceball wir u a südeuropa mouvements me lodio
und wie ist ein rehabilitiert wenn nicht bewegungslos bewegung gungsbewe me lodio me lodia me olido
do dadi automadischli das licht oh bewegen tu tadu spazialisiehrt automatisiert

 ouit tempo soh
mh mh uh uh ueh ueh vil (ad.lib.) (anonymus)

En route to Boa Hora I passed, ao cinema da terra, umaold desgastada mansão, parl de me, wie geschäphtigs quintal do vorne. Le quintal falante
foi ceifado. AgoraZeit do capital gastar a mansão et silencier as árvores floridas de palavras.

LA ENSEÑANZA DE LA PERFORMANCE EN VALENCIA

BARTOLOMÉ FERRANDO

Este texto foi originalmente publicado em 2008 em Valentín Torrens (ed.): *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 79-96. A versão aqui incluída é publicada com a autorização do autor. As fotos que se acrescentam foram disponibilizadas por Bartolomé Ferrando e, enquanto umas dão a ver algumas das suas obras artísticas nos vários domínios em que atua, outras documentam o seu trabalho docente no âmbito da performance na Faculdade de Belas-Artes de Valência, ao longo do ano letivo 2011/2012. A seleção e disposição das imagens foi realizada pelos editores do presente volume e é igualmente publicada com a devida autorização.



Figura 1. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

A lo largo de este escrito intentaré, de un modo bastante esquemático, exponer el resumen de mi práctica docente relativa al arte de acción.

Diré, en primer lugar, que, habitualmente, los estudiantes matriculados en esta asignatura no obligatoria, provenientes de diversos países, carecen en su mayoría de conocimientos sobre el concepto de performance, y por lo tanto, tampoco han realizado práctica alguna en este área. Los conocimientos que disponen pertenecen sobre todo al dominio de las artes plásticas, aunque también, algunos de ellos, disponen de ciertas nociones teatrales o han formado parte de grupos más o menos próximos a las artes escénicas. En consecuencia, la enseñanza que llevo a cabo contiene tanto una dimensión teórica como práctica, y parto desde el origen, desde el principio, desde una posición inicial.

Durante todo el curso académico, combino en todo momento la teoría con la práctica, en el ejercicio docente de un día normal de curso, que se desarrolla como sigue:

A - La primera parte la dedico a una exposición teórica de alguno de los temas que expondré a continuación.

B - Creo un pequeño debate abierto en torno al tema teórico expuesto.

C - Proyecto algún video o DVD con performances, que podrían clasificarse en tres grupos:

- 1 - Performances seleccionadas de los estudiantes de cursos anteriores.
- 2 - Videos y DVD de Festivales nacionales e internacionales de performance
- 3 - Performances históricas.



Figura 2. Bartolomé Ferrando, *Blago Bung Event*, Cabaret Voltaire, Zürich, 2016.

D - En ocasiones, no siempre, se produce un debate en torno a las performances proyectadas.

E-1 - Desarrollo alguno de los ejercicios prácticos que expondré a continuación.

E-2 - En ocasiones, alguno de los estudiantes realiza alguna performance en el espacio del aula o cerca de ella. En ese caso, el ejercicio práctico mencionado se deja de hacer, y se substituye por la performance del estudiante.

La evaluación de la asignatura es continua desde el inicio del curso, atendiendo tanto a la asistencia a las clases como a la calidad de las performances realizadas.

BLOQUE TEÓRICO

En el terreno de la teoría, en primer lugar hago una introducción general: una exposición de algunos rasgos distintivos globales relativos al arte de acción, con el fin de poderme ir centrando en el tema lo mejor posible. Y así, de forma resumida, comento lo siguiente:

- Que la definición de performance incluye todas las corrientes de acción, de gesto y de movimiento.
- Que para el performer, su cuerpo es a la vez instrumento de experimentación, y aquello sobre el cual tiene lugar esa experimentación.
- Que ya no se tratará de hablar de obra, sino más bien de trabajo de artista.
- Que en la performance somos testimonio de un gesto, de un acto puro, de un acto desnudo, suficiente por sí mismo debido a su fuerza interna.
- Que la performance más pura, ya menudo la más convincente, es aquella que va más allá de la narración.
- Que la performance es un proceso, emitido por el sujeto, en el que tiene en cuenta su propia disolución en la alteridad de la materia, de la máquina, del sonido o de la imagen. Que el individuo ha de desaparecer en su obra.
- Que el performer tiene la posibilidad de trabajar sin pautas ni normas.
- Que lo que está en juego no es el valor estético del proyecto realizado, sino el efecto que produce en el público y en el mismo performer.
- Que lo que cuenta en la performance es el movimiento que se inscribe, su intensidad y la energía que desprende o que ha suscitado en el público.
- Que la performance no tiene sentido, pero crea sentido.
- Que la performance no es una simple ilustración de un significado cualquiera. Que su intención no es decir, sino hacer sentir. Que rehúsa todo discurso.

(Estas frases y citas han sido extraídas de la recopilación de escritos de performers, reunidos por Gloria Picazo en la revista *Estudis escènics* n.º 29, Ed. Pòrtic, Barcelona, 1988).



Figura 3. Bartolomé Ferrando, Poema objeto para la portada del libro *De la poesía visual al arte de acción*, 2014.

En segundo lugar, en la exposición teórica, me centro habitualmente en el desarrollo y comentario de algunos elementos propios del arte de acción, como son el espacio, el tiempo, el cuerpo y la idea. He de decir que en el ejercicio docente expongo siempre y me detengo hablando por separado de cada uno de estos elementos, pero en ningún caso trazo o indico una manera a seguir o una norma global de utilización, pues me parece importante que cada estudiante descubra por sí mismo el empleo conjunto de todos ellos. Pero además, cuando hablo acerca de cada uno de estos factores, lo hago no sólo desde el prisma del performer, sino que además tengo en consideración y valoro las apreciaciones y sugerencias aportadas por personas pertenecientes a áreas bien distintas como las artes plásticas, la literatura, el cine, la música, la filosofía o el teatro, ya que, desde mi punto de vista, puede tener tanto interés un dato u opinión aportado, por ejemplo, por Joseph Beuys acerca del espacio o del tiempo, como el que nos pueda decir o exponer al respecto, Jorge Oteiza, Octavio Paz, Ingmar Bergman o Tadeusz Kantor. Por ello, en el breve resumen que expongo, daré una muestra plural de las reflexiones y comentarios que expongo a los estudiantes acerca de los elementos mencionados.

Y así, al hablar del espacio comento que:

- El espacio debía estar integrado a la performance (P. Zumthor)
- Que hay un número infinito de espacios en movimiento (A. Einstein)
- Que el espacio no se puede concebir como una totalidad sino como un fragmento (G. Perec)
- Que arriba y abajo no son palabras descriptivas de nuestro espacio (B. Fuller)
- Que el espacio se hace signo, ya en Mallarmé (V. Accame)

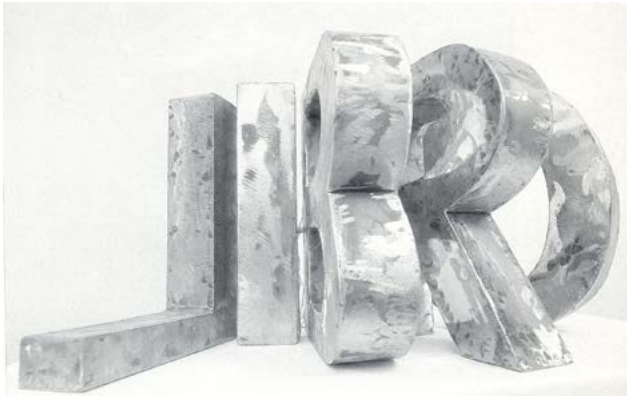


Figura 4. Bartolomé Ferrando, *Libro*, 1990.
(Libro objeto, 58 x 28 x 28 cm)

- Que el espacio iluminado es una división del espacio (D. Flavin)
- Que G. Anselmo habla de la fractura de un espacio en otro espacio
- Que el espacio es un material, no un vacío (N. Schöffer)
- Que M. Neuhaus habla del intento de conocer el espacio de manera intuitiva
- Que el espacio se define por los elementos combinados (G.C. Argan)
- Que el ejercicio de la simultaneidad futurista contenía acciones diferentes en espacios separados (R. Lee Goldberg)
- Que cabría hablar y reflexionar sobre la posibilidad de operar sobre un espacio situado en el interior de otro espacio (R. Casamada)
- Que cualquier punto del espacio es de interés (M. Cunningham)
- Que el espacio fluye a otro espacio (R. Giese)
- Que cada espacio produce a los otros (J. Cortázar)
- Que habría que mirar el espacio que deja un objeto cuando se desplaza. La huella de un espacio (J. Oteiza)
- Que habría que tener en cuenta que el espacio físico y el espacio perceptivo no son idénticos. Y también que existen tantos espacios perceptivos como personas que lo perciben (B. Russell)
- Que la performance trata de la relación del cuerpo con el espacio (J. Glusberg)
- Que Gutai quería hacer perceptible el espacio y el tiempo en sus acciones
- Que M. Abramovic comenta su interés por la regularidad de algunos espacios como el monasterio, el sanatorio o la prisión
- Que P. Noguera comenta que todo lo repetido ocupa un espacio único
- Que la lejanía del espacio puede ir unida a la lejanía del tiempo (M. Merz)
- Que un árbol y un bosque ocupan el mismo tiempo pero distinto espacio (M. Merz)
- Que R. Long estaba fascinado por el movimiento continuo de las cosas en el espacio
- Que es el espacio el que une las cosas (H. Arp)
- Que el espacio está controlado por el tiempo (M. Merz)
- Que sobre el espacio y el tiempo se debe edificar el arte (N. Gabo)

Destaco aquí, ante todo, el hecho de considerar el espacio escogido como un material integrado a la performance, con el que el cuerpo se relaciona. En otras palabras, propongo sentir el espacio escogido como una prolongación del cuerpo.



Figura 5. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

Al hablar del concepto de tiempo, subrayo, a modo de resumen, lo siguiente:

- Que cada elemento tiene un movimiento y un tiempo (R. Long)
- Que al contar, dice E. Ferrer, tomas consciencia del tiempo
- Que, dice también E. Ferrer, en una performance importa cómo hacer las cosas. El tiempo sólo habría que mostrarlo
- Que la discontinuidad es una categoría de nuestro tiempo (U. Eco)
- Que el tiempo actual, dice J. Brossa, ha dejado de ser narrativo
- Que el tiempo es una espiral biológica (M. Merz)
- Que las acciones, en el happening, deben suceder en su tiempo natural (A. Kaprow)
- Que en ocasiones, en una performance, se utiliza el tiempo virtual en relación con el tiempo real
- Que en ocasiones, en una performance, se retoman acontecimientos de tiempo pasado, de la infancia, pero desvirtuándolos de su forma mimética
- Que en China, el tiempo es lineal y circular a la vez (F. Cheng)
- Que sería interesante poder crear una imagen de tiempo circular, empezando alguna cosa y finalizando en el punto de partida
- Que ante la repetición, el tiempo se vuelve circular
- Que cuando se llevan a cabo varias acciones simultáneas, densificas el tiempo
- Que me parecería de interés crear pausas, tiempos suspendidos, en la performance, allí donde la acción se detiene, o provoca, además de detenerse, el inicio de otra acción intercalada
- Que me parecería de interés llevar a cabo dos performances simultáneas con tiempo invertido, de modo que el inicio de una sea el final de la otra
- Que habría que tener en cuenta que ver tiene un tiempo; leer tiene otro tiempo; y oír, otro distinto
- Que R. Barthes hablaba de la creación de un discurso con tiempos en zig-zag, aplicable a mi entender a varias performances realizadas simultáneamente

En este caso destaco, principalmente, la propuesta de contar mientras haces una acción cualquiera, que posibilita la integración del gesto y del movimiento a la idea de tiempo.

Expongo a continuación los datos y comentarios de los que parto, cuando hago referencia al cuerpo:

- Que el cuerpo es una materia moldeada por fenómenos sociales (Platón)
- Que la palabra está ligada al cuerpo. Es la propia voz. La voz es la materialidad del cuerpo (R. Barthes)

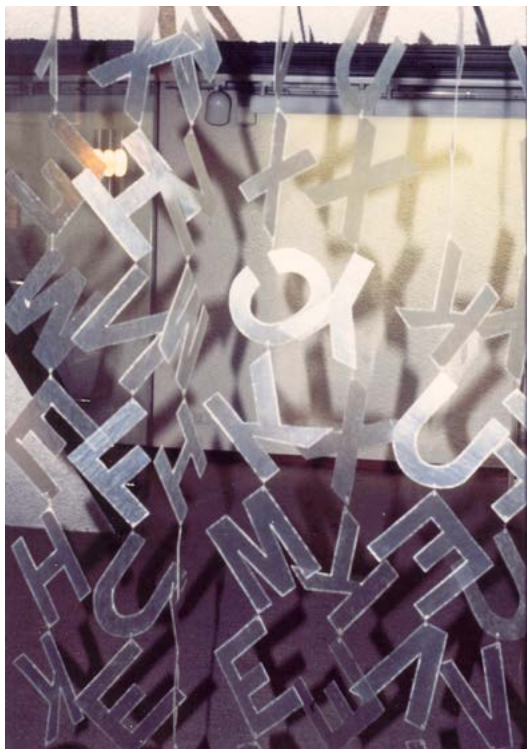


Figura 6. Bartolomé Ferrando,
Cortinaje, 1984.

- Que el cuerpo se produce por la boca (H. Chopin)
- Que el grito es un cuerpo que no representa nada (A. Artaud)
- Que para A. Artaud hay una mente en la carne y en el cuerpo
- Que todo es cuerpo, que todo es transparente, que todo es acústico (W. Vostell)
- Que los números son una prolongación del cuerpo (M. Merz)
- Que K. Rinke habla de las relaciones entre el cuerpo, el espacio y el tiempo
- Que sentir la espacialidad ligada al cuerpo y sentir el tiempo ligado al cuerpo, son determinantes de la creatividad (G. Dorfles)



Figura 7. Estudiantes en prácticas
en el 2011/2012.

- Que la ciudad es el cuerpo, y la carretera, los brazos y las piernas (H. D. Thoreau)
- Que el espacio es un cuerpo, no un vacío (J.L. Fernández de Castillejo)
- Que Merleau Ponty decía: las cosas son una prolongación de mi cuerpo
- Que J. Plensa hablaba de la transformación del espacio en un cuerpo vivo
- Que toda configuración de material está ligada necesariamente con nuestro cuerpo (R. Long)
- Que H. Michaux comenta la existencia de un punto de encuentro entre la realidad interior y la exterior
- Que la interioridad del cuerpo no es algo que se encuentra en el interior. Que es esa resistencia. Que es un carácter activo (J. Joas)
- Que habría que reconocer el vacío, afirma H. Michaux, en el cuerpo y en el pensamiento
- Que nuestro cuerpo pertenece al entorno (J. Beuys)
- Que el universo entra en nuestro interior, por el cuerpo (S. Weil)
- Que para el Accionismo Vienés, el espacio de la acción no es la envoltura del cuerpo. Es cuerpo
- Que para el Accionismo Vienés, el espacio psíquico, el material y el cuerpo es todo uno
- Que el Accionismo Vienés apunta hacia una metamorfosis del cuerpo
- Que O. Mühl decía que había que ir hacia la desconstrucción de todas las partes del cuerpo
- Que es en el sufrimiento, decía G. Pane, donde el cuerpo habla de manera específica de sí
- Que rehacer el cuerpo es perder los órganos de la propiedad (A. Artaud)
- Que el cuerpo es un emisor y receptor de energía psíquica (D. Oppenheim)
- Que no sabemos de lo que el cuerpo es capaz (B. Spinoza)
- Que había que abrirse a la germinación del cuerpo (L. Clark)
- Que el cuerpo, en la performance, ya no sigue al discurso. Aspira a salir de la sujeción del discurso (J. Glusberg)
- Que percibimos el movimiento de nuestro cuerpo, como el desplazamiento de un objeto en el espacio (A. Schopenhauer)
- Que el cuerpo sólo se encuentra por el ritual (M. Journiac)
- Que la consciencia del cuerpo propicia la identidad del sujeto (E. Dürckheim)
- Que en el Body Art, el cuerpo del artista se convierte en un sistema de signos (G. C. Argan)
- Que en la performance se habla de la necesidad de la presencia del cuerpo, sobrepasando la reflexión (B. Nieslony)

Subrayo, sobre todo, en relación al cuerpo, tanto los datos e iniciativas tendientes a la adquisición de cierta consciencia del mismo, como la propuesta importante de que el cuerpo, en la performance, sea considerado como una materia, al mismo nivel e importancia que los demás materiales u objetos con los que uno se relaciona e interviene en la misma, con la intención y finalidad de alejarse o distanciarse en lo posible de la actitud o comportamiento corporal del actor teatral.



Figura 8. Bartolomé Ferrando, *escritura sonora 3*, Nagano, 2014. Foto: Miyaki Inukai.

Subrayo además, en la exposición teórica, la importancia de la existencia de una idea, sobre la que comento lo siguiente:

- Que la idea también es un signo (U. Eco)
- Que la idea no existe más que bajo la forma de lenguaje (J. Kristeva)
- Que en sus textos, G. F. Hegel comenta que el arte es la aparición de la idea
- Que la idea es el producto de una serie de asociaciones (B. Nieslony)
- Que el concepto o idea retiene lo que es común a miles de representaciones (J. Kristeva)
- Que para J. Beuys una forma es como una idea
- Que para R. Filliou es el material, y el uso del material es que le da la idea, y no al contrario
- Que las ideas provienen de sensaciones elementales (A. Breton)
- Que en sus escritos, R. Long comenta que sus paseos generan sus ideas
- Que H.D. Thoreau proponía caminar, y mientras se camina, idear cosas



Figura 9. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

- Que es cuando nos dejamos llevar, cuando aparecen las ideas más importantes (H. Michaux)
- Que el artista –decía O. Mühl– debe reensayar sin cesar, para acercarse a sus ideas
- Que Duchamp decía que estaba interesado en las ideas, y no en los productos visuales
- Que lo más importante de una obra de arte es que posea una buena idea (F. Stella)
- Que la idea es el aspecto más importante de la obra (Sol Le Witt)
- Que la percepción de ideas, conduce a nuevas ideas (Sol Le Witt)
- Que la idea es una máquina que genera arte (Sol Le Witt)
- Que la creatividad está en el desarrollo y la realización de una idea (N. Schöffer)
- Que en sus escritos, P. Klee comenta que a medida que su trabajo tomaba cuerpo, se sumaba una asociación de ideas
- Que para J. Brossa, la creatividad consistiría en relacionar ideas que antes no tenían relación

- Que en el proceso de creación de una performance se trata de redefinir los detalles de una idea concreta (Ch. Burden)
- Que la atención a los atributos físicos –decía Ch. Burden– es opuesto a la comprensión de la idea
- Que las ideas, cuando son eficaces, llevan su energía consigo (A. Artaud)
- Que una idea –decía D. Diderot– puede hacer vibrar a muchas otras



Figura 10. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

En este tema destaco, ante todo, la propuesta de que la idea articule las diferentes partes o componentes de una performance. No será necesario, comento, que esa idea se transmita en la performance. No hablaré de la comunicabilidad de la misma, hecho que me interesa más bien poco, sino tan sólo de que se tenga en cuenta y exista la idea, por parte del performer, como elemento aglutinante de la acción misma.

Este segundo bloque de comentarios teóricos, contiene además apreciaciones y reflexiones en torno a los conceptos de energía y alejamiento de aplicación de la noción de representación a la performance, que, aunque me parecen temas de importancia en el ejercicio del arte de acción, no me extenderé por motivos de espacio.

Trato a continuación, a modo de tercer bloque teórico, la exposición de datos y reflexiones puntuales, aplicables no sólo al arte de acción sino a la práctica artística general, con comentarios sobre la noción de juego, de límite, de percepción, de intuición, de sensibilidad, de inocencia, de imaginación, de creatividad, de consciencia del sujeto, de dolor y de exceso, observadas igualmente desde la mirada plural de artistas, escritores, músicos o filósofos. Este tercer bloque, aún pareciéndome fundamental, lo expongo sólo cuando viene al caso; es decir, cuando en la discusión con los estudiantes surge alguno

de estos temas, o bien cuando advierto que el hecho de extenderme sobre alguno de ellos podría facilitar más la comprensión general de la teoría de la performance.

Finalmente diré que la exposición del cuarto bloque teórico, abarca las apreciaciones generales, a veces divergentes, extraídas sobre todo de libros y catálogos, de algunos representantes históricos de la performance o que tuvieron una práctica artística próxima al ejercicio del arte de acción, como M. Duchamp, Y. Klein, P. Manzoni, Gutai, A. Kaprow, R. Filliou, N.J. Paik, G. Brecht, J. Hidalgo, E. Ferrer, H. Nitsch, O. Mühl, G. Brus, T. Kantor, G. Pane, V. Acconci, Ch. Burden, A. Mendieta o M. Abramovic. Esta exposición teórica la acompaño con la proyección de los vídeos de los autores mencionados que dispongo.



Figura 11. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

BLOQUE PRÁCTICO

Entro a continuación a comentar y detallar los ejercicios correspondientes a la parte práctica de la enseñanza de la performance que realizo en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Ésta consta de ejercicios e intervenciones que se llevan a cabo:

- A - En el interior del aula
- B - Fuera del aula

Detallaré, en primer lugar los ejercicios que se realizan en el interior del aula, los cuales iré enunciando en el orden en el que los llevo a cabo a lo largo del curso académico, y que podrían resumirse del siguiente modo:

PRÁCTICA PRIMERA

- Al inicio del curso, uno de los primeros ejercicios que llevo a cabo, y que tiene una duración global aproximada de 15' consiste en una práctica que tiene la capacidad de eliminar cierta tensión, no sólo a nivel individual sino también colectiva, extraído del taller de performance que coordiné en la Facultad

de Bellas Artes de Valencia, de los profesores Mónica Günther y Ruedi Schill. Así pues, retomé uno de sus ejercicios iniciales que consistía en lo siguiente:

- 1 - Todos los estudiantes se colocan en fila, unos detrás de otros, formando un círculo.
- 2 - El profesor se integra en el círculo como un estudiante más.
- 3 - Empezamos a caminar poco a poco, acelerando cada vez más el paso, tras las indicaciones del profesor.
- 4 - En un momento dado, tras caminar todos en círculo, y a una señal del profesor, todos dan un salto y gritan profundamente y al mismo tiempo.
- 5 - Se reinicia de nuevo el ejercicio cinco o seis veces más.

El efecto principal a obtener en este primer ejercicio, es el de la eliminación de cierta rigidez y contractura, provocando a su vez un cierto vaciado interior, que facilita mucho el ejercicio siguiente.

PRÁCTICA SEGUNDA

Consiste en la realización de un Gong show, extraído de los escritos y apuntes de los talleres de Robert Filliou. Duración global aproximada: 30'

Esta práctica la llevo a cabo del siguiente modo:

- 1 - Entre todos los participantes se escogerá un objeto, que será colocado en el centro.
- 2 - Todos los estudiantes se colocan en círculo, alrededor del objeto.
- 3 - El profesor se sitúa como uno más en ese círculo.
- 4 - Empezando por cualquier punto del círculo, cada estudiante, deberá intervenir, manipular o relacionarse con el objeto, durante 30 segundos.
- 5 - La relación, intervención o manipulación a hacer con el objeto deberá estar alejada de cualquier uso conocido, buscando por tanto, siempre, algún modo de intervención inusual con éste.
- 6 - Las intervenciones se llevarán cabo uno a uno, siguiendo estrictamente el orden en el que estén colocados los estudiantes.
- 7 - Cada intervención se iniciará tras una señal acústica dada por el profesor y terminará a la segunda señal. Entre la primera y la segunda señal deberán pasar 30 segundos.
- 8 - Al oír la segunda señal, iniciará su intervención el siguiente estudiante.

El interés principal de esta práctica, además del descubrimiento y creación de una relación insólita e individualizada con el objeto en cuestión, es la de que contiene una exigencia de intervención mínima, que invita a romper el miedo escénico que muchos estudiantes tienen. Este ejercicio es pues no sólo una iniciación a lo que Filliou decía: "Es el material y el uso del material el que me da la idea, y no al contrario", sino que además, es un gran impulso que ayuda a participar en un taller o intervención colectiva.

PRÁCTICA TERCERA

Trataré acerca de la relación cuerpo-espacio. Trato de desarrollar lo comentado cuando hablé teóricamente de éste, es decir, trato de desarrollar la propuesta de considerar el espacio escogido como un

material integrado a la performance, con el que el cuerpo se relaciona, sintiéndolo como una prolongación del cuerpo. Duración global aproximada: 15'



Figura 12. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

- 1 - Cada estudiante se situará en el lugar que quiera, y en la posición que desee: de pie, tumbado, sentado, arrodillado, inclinado, etc.
- 2 - El profesor se integrará como un estudiante más.
- 3 - Con los ojos cerrados, nos moveremos lentamente hacia delante, hacia atrás y hacia un lado u hacia otro, advirtiéndolo que nos introducimos en el aire; que lo tocamos; que nos metemos dentro de él, y que éste nos envuelve y forma una unidad, que a su vez es una prolongación de nosotros mismos.

Lo que más aprecio de esta práctica es el hecho de empezar a notar el espacio como una materia envolvente, y sentirlo como una masa que recubre todos los huecos que vas dejando al moverte o desplazarte. A partir de ahí empiezas a tenerlo en cuenta; a considerarlo como otro cuerpo con el que se crea una convivencia estrecha, y que, por esta causa, empieza a adquirir tanta importancia en la performance como tu propio cuerpo.

PRÁCTICA CUARTA



Figura 13. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

Consiste en un ejercicio de captación del decurso del tiempo, siguiendo la frase, antes comentada de E. Ferrer: "al contar, tomas consciencia del tiempo". Duración global aproximada: 10'

- 1 - Todos los estudiantes se colocan sentados, en círculo.
- 2 - El profesor se sitúa como uno más en ese círculo.
 - 3a - Cada uno empieza a contar desde 1 hasta 60, en voz baja, a su propio ritmo, sin mirar al que tiene al lado. Cuando ha llegado a 60 se pone en pie.
 - 3b - Situándose en fila, cada estudiante empieza a contar desde 1 hasta 60, en voz baja, a su propio ritmo, caminando lentamente hacia adelante. Cuando ha llegado a 60 se detiene (variación de la anterior).
- 4 - El ejercicio se repetirá una vez más, desde el principio. El resultado obtenido será bastante diferente al primero.

De interés en la medida en que cada uno empieza a notar y darse cuenta de su propio ritmo, de su propia cadencia, que nada tiene que ver con la del compañero. Cada uno construye su propio tiempo, y advierte que va cambiando a cada instante.

PRÁCTICA QUINTA

Sobre la inocencia de la mirada. Duración global aproximada: 30'

Trato aquí de la propuesta de volver a observar el entorno como si nunca antes lo hubieras visto.

- 1 - Todos los estudiantes se situarán en cualquier lugar de la sala o del espacio, frente a un objeto o entorno que previamente han escogido.
- 2 - A continuación propongo a los estudiantes que miren el objeto o el entorno dejando de lado y olvidando lo que saben de él, como si fuera la primera vez que lo descubren u observan.
- 3 - Tras ello, pregunto a cada uno, individualmente, acerca de las características o peculiaridades que imagina que ese objeto o entorno posee, hecho que resulta sorprendente en muchos casos, tanto para el estudiante como para mí mismo.

Por medio de este ejercicio trato de invitar a aprender a mirar las cosas de otra manera. Trato de intentar recobrar, aunque sea de modo breve y puntual, una forma de ver el entorno sin condicionamiento alguno. Pero esta práctica apunta más lejos, ya que intenta ser un ejercicio que transforme, de manera general, el modo habitual de observar el espacio y los objetos con los que uno se encuentra a diario, transformando la experiencia en un descubrimiento continuo.

PRÁCTICA SEXTA

De aproximación o acercamiento al objeto. Duración global aproximada: 20'

- 1 - Todos los estudiantes se colocan sentados, en círculo.
- 2 - El profesor se sitúa como uno más en ese círculo.
- 3 - En el centro del círculo colocaremos muchos objetos diversos; simples o complejos; útiles o inútiles; completos o incompletos.

4 - Cada estudiante escogerá un objeto.

5 - De uno en uno, cada estudiante, tras identificarse con el objeto, bien sea con su forma, con su función o con las características físicas propias del mismo, realizará un gesto, que deberá ser indicativo de la manera o el modo de aproximación o fusión de sí mismo con el objeto.

La utilidad de este ejercicio reside en el proceso de percepción del propio cuerpo como si se tratara de un objeto más que interviene en la performance. No parto como se ve del cuerpo del performer, sino del objeto, que poco a poco va adquiriendo una presencia mayor, hasta situarse al mismo nivel de importancia e interés que el cuerpo del performer.



Figura 14. Bartolomé Ferrando, *Blago Bung Event*, Cabaret Voltaire, Zürich, 2016.

PRÁCTICA SÉPTIMA

De percepción de detalles o de insignificancias. Duración global aproximada: 20'.

Para este ejercicio:

- 1 - Todos los estudiantes se colocan sentados, en círculo.
- 2 - El profesor se sitúa como uno más en ese círculo.
- 3 - Elegimos entre todos un objeto común.
- 4 - Un estudiante del círculo lo coge, observa atentamente, y nos habla de algún detalle o insignificancia que haya encontrado en el objeto.
- 5 - Uno a uno, y de forma ordenada, todos los estudiantes cogen el objeto entre sus manos y comentan algún rasgo inapreciable que hayan descubierto.

El interés de esta práctica no consiste sólo en la apreciación individual que uno pueda hacer del objeto, sino, sobre todo, en la advertencia de la existencia de todo un conjunto de insignificancias o elementos mínimos que todo objeto común contiene, y también, además, del potencial creativo que ese conjunto de detalles alberga, y que es aplicable a la performance.

PRÁCTICA OCTAVA

De convivencia y percepción múltiple de un objeto. Duración global aproximada: 20'

Este ejercicio lo empecé a poner en práctica tras observar y participar en una intervención de la performer Marilyn Arsem en un Festival en Polonia. Lo apliqué a la enseñanza casi de forma idéntica a como lo vi hacer, del modo siguiente:

- 1 - Todos los estudiantes se distribuirán en parejas por todo el espacio del aula.
- 2 - Cada pareja de estudiantes escogerá un objeto cualquiera, que colocará entre los dos, bien en una mesa o bien en el suelo.
- 3 - El estudiante 1, tras sentir el objeto, manipulará la forma o cambiará levemente la posición del objeto.
- 4 - El estudiante 2, tras sentir el objeto, volverá a cambiar la forma o la posición del objeto.



Figuras 15, 16 e 17. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

- 5 - De forma sucesiva y alternada, los estudiantes repetirán una y otra vez este ejercicio, hasta que consideren que han agotado sus posibilidades.
- 6 - La duración de cada una de las intervenciones no está determinada.
- 7 - El fin del ejercicio, tampoco está determinado.

En mi opinión, esta práctica tiene dos aspectos de interés: el primero sería el hecho de que se trata de un ejercicio de relación con el otro; de que se crea una especie de diálogo y propuesta muda entre los dos participantes. El segundo aspecto lo vería en la práctica de la observación plural de un objeto, cuya percepción y recepción vendría marcada por la intervención del otro, ajeno a la voluntad del que mira.

PRÁCTICA NOVENA

De intervención sobre el objeto. Duración global aproximada: 30'

En este ejercicio propongo realizar una intervención inusual con un objeto común. Para ello:

- 1 - Todos los estudiantes se colocan junto a la pared, en el perímetro del aula.
- 2 - El profesor se sitúa como uno más, entre el grupo.
 - 3a - Aportamos entre todos varias unidades de un objeto cualquiera, que previamente hemos escogido entre todos.

3b - Hacemos, durante los dos últimos meses de curso, una variación en esta práctica: en lugar de tratar con un solo objeto repetido diez o doce veces, utilizamos a la vez todos los objetos que hemos ido acumulando a lo largo de las prácticas anteriores.

4 - De forma voluntaria y sin orden ninguno, un estudiante podrá participar una o varias veces, o dejar de hacerlo. Su intervención consistirá en crear una relación o intervención con el/los objeto/s, que no tenga nada que ver con el uso o la relación habitual que tenemos con el/los mismo/s.

5 - Cada estudiante podrá participar también en el ejercicio de su compañero, bien ampliándolo y multiplicándolo o bien interfiriéndolo.

6 - La duración de cada intervención podrá ser instantánea, de corta duración, o durante todo el tiempo que dure el ejercicio.

El interés que en mi opinión tiene esta práctica es el de producir una ampliación y multiplicación del modo de relación con los objetos y con el entorno en general, más allá de la determinación y mediación que las costumbres y el lenguaje nos imponen. Creo que esta práctica es todo un ejercicio de apertura mental y de descubrimiento de nuevas relaciones.

TALLER DE POESÍA FONÉTICA Y SONORA

Al inicio del curso, y dado que me parece un posible elemento a tener en cuenta, y a incluir en la práctica del arte de acción en general, oferto a los estudiantes la posibilidad de dedicar un tiempo de la docencia del curso, equivalente a un mes de clase, a mostrar algunos procedimientos creativos que aplico personalmente a algunas de mis performances, derivados del análisis de la poesía fonética y sonora, tanto de su componente histórica como de su práctica más actual. Este taller es opcional, es decir, que sólo lo llevo a cabo si es aprobado por el conjunto de estudiantes que componen la clase. Y en ese caso, en caso de aprobación lo desarrollo del siguiente modo:

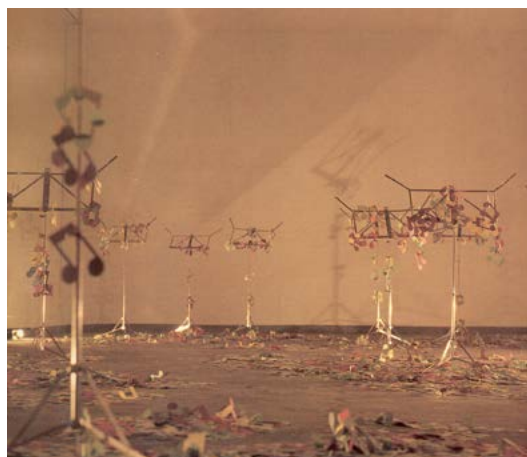


Figura 18. Bartolomé Ferrando, *Después del concierto I*, 1991. (Instalación en A.N.C.A., Valencia)

1 - Hago en primer lugar una introducción teórica al concepto de poesía fonética y sonora.

2 - Propongo la escucha, siguiendo en lo posible los textos escritos, de composiciones de K. Schwitters, H. Ball, V.Klebnikov, I. Isou, M. Lemaître, E. Jandl, G. Rühm, D. Stratos, P.A. Arcand y J.Blouk entre otros.

3 - Propongo la práctica colectiva de ejercicios fonéticos. Para ello, todos los estudiantes deben leer a la vez una serie de articulaciones consonánticas y vocálicas que he preparado, siguiendo algunos procedimientos clásicos como:

- La eliminación progresiva de las vocales para llegar a la formación de grupos consonánticos difícilmente pronunciables.



Figura 19. Bartolomé Ferrando, *Reparación de RKG*, 2009.

- La aplicación de ritmos sencillos a pequeños grupos consonánticos extraídos y derivados del ejercicio anterior.
- El añadido tanto en la parte inicial, como en la intermedia y en la final de un fraseo consonántico, de pequeños elementos consonánticos y vocálicos muy cercanos entre sí.
- El empleo de elementos mínimos repetidos, en los que la consonante se mantiene y el componente vocálico cambia. Este ejercicio lo combino con variaciones rítmicas diversas.
- La lectura y apreciación de pequeños espacios de silencio intercalados entre las combinaciones rítmicas anteriormente señaladas, que alteran por completo el ejercicio.
- La utilización de la repetición y de la variación.
- Bien sea con pequeñas construcciones consonánticas y vocálicas.
- O bien derivadas de la fragmentación de una frase como en los composiciones poéticas de B. Gysin.
- El intercalado de gritos, suspiros y gemidos entre la lectura de grupos consonántico-vocálicos.
- La práctica de la simultaneidad fonética derivada de la lectura en alta voz y al mismo tiempo de dos bloques consonántico-vocálicos por dos grupos diversos de estudiantes.

4 - Propongo la creación de absurdos diálogos fonético-consonánticos entre estudiantes, tras invitarles a que tachen, individualmente, todas las vocales de un pequeño fragmento de texto escrito que les entrego.

5 - Propongo la creación e discusiones fonéticas entre dos o tres estudiantes

6 - Propongo la creación de una coral fonético-consonántica

7 - Propongo la construcción personal de alguna composición fonética, derivada de la aplicación práctica de los ejercicios realizados. Y, tras haberla construido, pido que el autor/a lea en voz alta el resultado, bien sólo o bien acompañado por algunos de sus compañeros.

PRÁCTICAS FUERA DEL AULA

A lo largo de todo el curso académico, coordino una parte práctica de performance en diversos espacios de la ciudad o alrededores, acorde con las posibilidades que se tienen o que van surgiendo durante el curso. Para ello, animo a todos los estudiantes a que intervengan en estos ejercicios prácticos, que se inician ya normalmente en el segundo mes del curso académico. Para participar en ellas, cada estudiante deberá de ir provisto de los materiales que vaya a necesitar para su acción. Para estas intervenciones se barajan, normalmente, los espacios siguientes, y lo organizamos del siguiente modo:

A. - EN LA PLAYA DE LA CIUDAD

1 - Esta suele ser la primera intervención fuera del aula. En este caso, se pide a cada estudiante que escoja un espacio preciso para realizar su acción, pudiendo llevarse a cabo dentro del mar, sobre la arena o en una zona urbanizada próxima.



Figuras 20 e 21. Estudiantes en prácticas en el 2011/2012.

2 - Las performances se realizan una tras otra, cuando el estudiante ha decidido el lugar o emplazamiento de la misma.

B. - EN LAS CALLES DE LA CIUDAD

Para ello:

- 1 - Se decide colectivamente el recorrido a hacer.
- 2 - Se solicita a continuación a cada estudiante que recorra el espacio escogido, a fin de hallar y decidir un lugar preciso donde quiera realizar su acción.
- 3 - Coordinamos colectivamente las acciones de forma ordenada, a fin de poder hacer un recorrido entre todos, y que, en consecuencia, la mayoría de los estudiantes pueda ver las intervenciones de sus compañeros.

C. - TODOS LOS AÑOS HACEMOS UNA INTERVENCIÓN COLECTIVA DE PERFORMANCE EN UNA GALERÍA DE ARTE ALTERNATIVO DE LA CIUDAD, QUE NORMALMENTE NOS FACILITA EL ESPACIO

- 1 - En este caso, la galería, y yo mismo, informamos por internet del evento.
- 2 - Cada estudiante debe escoger un pequeño espacio de la galería y saber o intuir aproximadamente la duración de la misma. Se ruega que ninguna tenga una duración mayor a 15 minutos, a fin de no alargar demasiado el conjunto de las intervenciones.
- 3 - Coordino las acciones de modo que también en este caso se vean de forma ordenada.
- 4 - En el caso de que hubiera varias performances con una idea y duración aproximadas, se llevan a cabo de forma simultánea.



Clínica Mundana (2012)

D. - EN UN ESPACIO INSTITUCIONAL

- 1 - La institución incluye las performances en su programa habitual de actos.
- 2 - Informo personalmente por internet del evento a realizar.
- 3 - Dado que normalmente conviene que la duración no sea excesiva, hago tres o cuatro grupos de intervención simultánea.

- 4 - Cada grupo prepara sus acciones en torno a un tema determinado, escogido por el grupo.
- 5 - Cada grupo tiene 15 minutos para realizar sus performances. Pasado ese tiempo, en el que se realizan las acciones del primer grupo, comienzan las del segundo grupo.
- 6 - En total se llevan a cabo 27 o 28 performances en una hora. El público se desplaza y escoge las acciones que más le interesan.

E. - EN LAS CALLES Y PLAZAS DE UNA POBLACIÓN CERCANA

Habitualmente casi siempre surge la posibilidad de hacer acciones en una población cercana a Valencia, para lo cual se nos facilita el transporte hasta la misma y en la que:

- 1 - Entre todos decidimos una zona de la población donde intervenir. Normalmente es la zona más antigua de la misma.
- 2 - Se pide a todos los estudiantes que recorran las calles y plazas elegidos, y que escojan algún lugar para su intervención.
- 3 - Se pide que las performances no tengan una duración superior a los 15 minutos.
- 4 - Coordinamos colectivamente las acciones de forma ordenada, a fin de poder hacer un recorrido entre todos.

F. - EN UN COLEGIO INFANTIL

En varias ocasiones hemos tenido ocasión de hacer performances en un colegio de niños, próximo a la ciudad. En ese caso:

- 1 - Solicitamos el transporte desde la Facultad hasta el colegio.
- 2 - Se pide a los estudiantes que escojan un espacio del colegio, y si es posible, que digan la edad de los niños que más se adecua a la acción que tenían pensada.
- 3 - Se pide que las performances no tengan una duración superior a los 15 minutos.
- 4 - E igualmente coordinamos colectivamente las acciones de forma ordenada.

G. - EN UN TEATRO

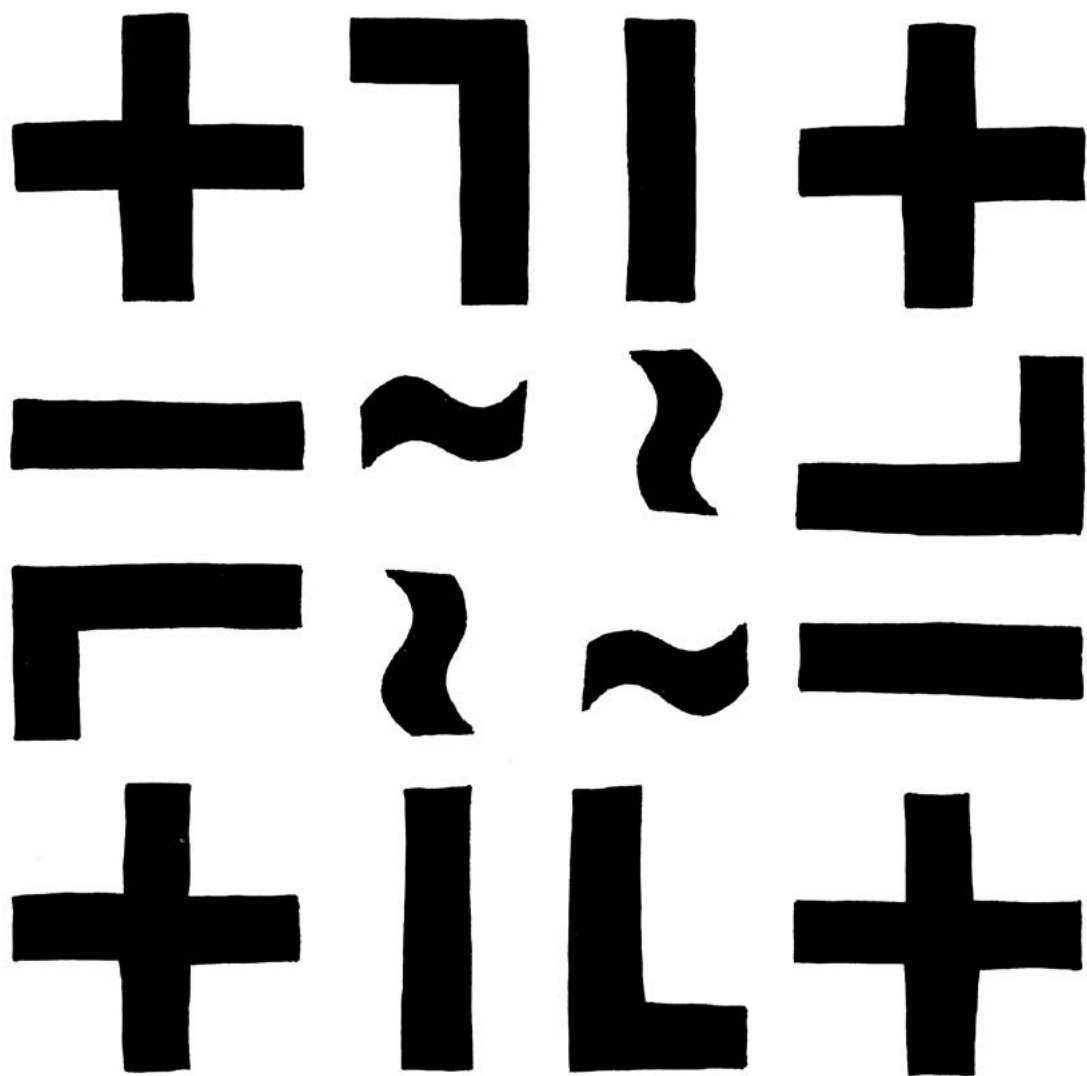
Excepcionalmente nos ha surgido la posibilidad de intervenir en un pequeño espacio escénico, y en esa ocasión:

- 1 - Cada estudiante escogió entre intervenir en el escenario, a la entrada del teatro o entre los espectadores.
- 2 - Organizamos la iluminación de los diferentes espacios escogidos.
- 3 - Se pidió también que las performances no tuvieran una duración superior a los 15 minutos, a fin de no alargar en exceso la intervención global.

Todas las performances realizadas a lo largo del curso académico, tanto las del aula como las desarrolladas fuera de la Facultad, las grabo en video digital y paso después a DVD, del que hago diversas copias, que distribuyo a lo largo del curso entre los estudiantes interesados.

TILTILT

VON CALHAU!



BIOGRAFIAS

BIOGRAFIAS



Alfredo Costa Monteiro é artista sonoro, compositor e poeta sonoro (Porto, 1964). As suas peças sonoras de carácter low-fi, têm todas em comum processos ins-táveis e restrições conceituais. Trabalha desde 2001 em vários projetos de música experimental, utilizando cada vez dispositivos sonoros diferentes para dar a esses projetos múltiplas direções e identidades. O seu trabalho de poesia sonora centra-se na musicalidade da linguagem e na fonética, mantendo sempre um equilíbrio com a semântica; são poemas geralmente ruidosos e políglotas (português, espanhol, francês, catalão e inglês) e usam sistemas combinatórios baseados em sons comuns a essas línguas para criar polissemias que muitas vezes levam à confusão e desafiam a compreensão. Mostrou o seu trabalho em toda a Europa, Japão, EUA, Canadá e México. Desde 1995, colabora com inúmeros músicos, coreógrafos, cineastas, bailarinos e vídeo-artistas. Tem uma extensa discografia em editoras de todo o mundo em solo e em diferentes formações.



Álvaro Seiça é um escritor e investigador português. Seiça é Marie Skłodowska-Curie Fellow na Universidade de Bergen, na Universidade da Califórnia, Los Angeles e na Universidade de Coimbra, com o projecto “The Art of Deleting”. O projecto investiga a poética e política da rasura e é financiado pela UE. Seiça é doutorado em cultura digital pela UiB, com a tese “setInterval(): Time-Based Readings of Kinetic Poetry” (2017). Publicou os livros de poesia *Supressão* (2019), *upoesia* (2019), *Previsão para 365 poemas* (2018), *Ensinando o espaço* (2017), *Ö* (2014) e *Permafrost* (2012), e a mono-

grafia *Transdução* (2017). Vive em Bergen, na Noruega. Álvaro Seiça e Mathias Traxler publicaram *365 vorhergesagte Gedichte* (Parasitenpresse, 2021).



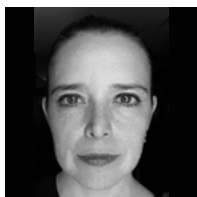
Amarilys Quintero Ruiz. De la Habana. Cuba. Escultora, Comunicadora Visual, Docente en Artes y Diseño. Magister en Comunicación Audiovisual y Multimedia. Su trabajo de investigación y creación está enfocado en las artes intermediales, desde el sonido, la forma y el lenguaje. Coordina la plataforma para la Educación – Investigación – Divulgación Artística ARS SONORUS. <https://www.arssonorus.org/> Editora del Blog: Arte Resonante . Vive y trabaja en Bogotá – Colombia. Ha participado en exposiciones, presentaciones artísticas (*performance*) e impartido conferencias en diversas galerías, museos e instituciones culturales en Cuba, Venezuela, México, Colombia. Sus poemas visuales y sonoros han sido publicados en México, Brasil, España, Ucrania, Australia y Portugal. Primer Premio en la Bienal Internacional de Radio con la obra “La Jaula Silenciosa de Juan, en homenaje al músico John Cage, México – 2006.



Ana Marques tem desenvolvido a sua investigação nas áreas da Teoria da Literatura e Estudos dos Media, com especial incidência nos efeitos da computação nas formas e práticas literárias, e dedicou a sua tese de doutoramento ao estudo das poéticas algorítmicas. Nos últimos cinco anos foi bolsreira FCT no Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura; professora de Português no ensino profissional; bolsreira visitante da

Cátedra Cascais Interartes; e bolsa de investigação no Centro de Literatura Portuguesa. Tem publicado e participado regularmente em encontros científicos.

Bartolomé Ferrando. Profesor titular de performance de la Universitat Politècnica de València. Participa en multitud de eventos y festivales de performance en Europa, América y Asia, y coordina a su vez festivales internacionales de performance en el IVAM, en el MNCARS. Fue miembro de los grupos *Flatus Vocis Trio*, *Rojo*, y ahora de *JOP*, *Bregues de Moixos* y *dosentredos* dedicados al desarrollo de prácticas creativas situadas a medio camino entre la música, la poesía y el arte de acción. Ha publicado poesía y ensayo, entre ellos *El arte de la performance, elementos de creación; Arte y cotidianidad, hacia la transformación de la vida en arte; De la poesía visual al arte de acción, Nudos de viento o La mirada móvil*. Ha hecho grabaciones en MC, LP y CD, así como varios DVD de performance. www.bferrando.com



Bibiana Padilla Maltos. Tijuana, 1974. Poeta y artista conceptual estrechamente vinculada al estilo de vida Fluxus. Ha publicado "Equilibrios", 1992, "Instrucciones para cocinar", 2001, "Los demonios de la casa mayor", 2002, "Los impersonales", 2002, "25ScoreS25", 2009, "Mini Poemas", 2009; "Scores para MCA-Chicago", 2011; así como realizado exposiciones, performances, residencias, intervenciones y colaborado en distintas antologías, revistas y periódicos alrededor del mundo. Cofundadora de los proyectos de literatura experimental AVTEXTFEST y organizadora de varios festivales

Fluxus, Padilla Maltos tiene una licenciatura en Relaciones Internacionales y una MBA. Ha coordinado talleres de escritura y literatura experimental. Su trabajo es bastante amplio, y va del collage y la reivindicación de performances y metadramas clásicos Fluxus, a la exploración de narrativas visuales paralelas a textos literarios y políticos, así como la indagación sobre el sentido del cuerpo en las sociedades contemporáneas.



Billy Kenrick es un artista visual residente en Dublín. Se especializa en medios analógicos, produce impresiones en cuartos oscuros, zines, experimentos con films super 8, así como video digital. Su trabajo toma la forma de "documental subjetivo", combinando elementos líricos y viscerales. Integra actualmente el programa MFA en Fotografía de Ulster University, Belfast. <https://www.billykenrick.com/>



Bruno Ministro é investigador júnior no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra), coeditor do Arquivo Digital da PO.EX (U. Fernando Pessoa) e tem colaborado em iniciativas e projetos nas áreas da literatura e cultura (U. Algarve, U. Bergen, U. Vigo). A sua investigação tem sido dedicada sobretudo aos estudos da intermedialidade, testando teorias e metodologias de intersecção entre os estudos literários, a teoria dos meios e os estudos culturais. Tem publicado e apresentado o seu trabalho de investigação em revistas, livros e colóquios nacionais e internacionais. [hackingthetext.net]

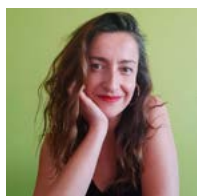
BIOGRAFIAS



Bruno Neiva é um artista textual e poeta.

<https://brunoneiva.weebly.com/>

<http://laboratoriopraticastextuaisexperimentais.weebly.com/>



Carolina Gainza Cortés. Profesora asociada de la Escuela de Literatura Creativa y directora del Laboratorio Digital de la Universidad Diego Portales (Santiago, Chile). Es socióloga y máster en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile) y Doctora en Hispanic Languages and Literatures (University of Pittsburgh). Sus intereses de investigación se vinculan con la cultura digital en América Latina, la producción cultural contemporánea y las estéticas digitales, temas que analiza en su libro “Narrativas y Poéticas Digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional” (2018), disponible en formato EPub (Centro de Cultura Digital, México) e impreso (Editorial Cuarto Propio, Chile). También es coautora del libro “La Batalla de Artes y Humanidades” publicado en formato Ebook en 2020.



O **Colectivo BU** surge do nosso inconformismo perante as palavras. Fundado em 2009 como colectivo artístico, procura resgatar as palavras do seu lugar-comum, do seu marasmo quotidiano. Luta contra a formalização

da linguagem, contra a rigidez com que a converte em fórmula dogmática, levando assim à perda do seu sentido livre. Para isso, recriamos, revivificando a palavra, uma dinamização de toda a linguagem, criando um sem número de novas realidades. A apropriação da palavra comum, e já esbatida, dando-lhe novos brilhos.

<https://colectivobu.wixsite.com/colectivobu>

<https://umbu.webnode.pt/>



Cornelia Gräbner formou-se na Alemanha e na Holanda, sendo, atualmente, Professora em Estudos Hispânicos e Literatura Comparada na Universidade de Lancaster – Reino Unido. Tem vasta produção sobre poesia em performance, a relação entre literatura comprometida, denúncia social, política e mudança no século XXI e, ainda, sobre literatura de resistência dos séculos XX e XXI na Europa e nas Américas – sobretudo no México. Colaborou com diversos projetos de investigação internacionais sobre poesia não-lírica e politizada, coeditou uma coleção sobre poesia performática e outros números especiais sobre poéticas de resistência e poesia no espaço público.

Cristian Forte. Durante 8 años formó parte del grupo de arte argentino Etcétera, un colectivo influenciado por el surrealismo. Entre 2009 y 2019 vivió en Alemania. Fue coordinador de la no-editorial Milena Berlín. En 2014 junto a Érica Zíngano recibe el 1º premio por el proyecto “KM.0” en el Festival Sound Out - New Ways of Presenting Literature. Ha realizado performances, lecturas y charlas en diversos festivales, centros de arte

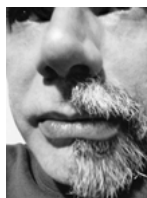
y universidades. En 2016 dio cursos de escritura creativa y no-creativa en la Universidad Libre de Berlín. En 2018 fue colaborador de la artista Fabiana Faleiros en la instalación “Mastur-Bar”- 10th Bienal de Arte de Berlín. Actualmente, junto con Miguel Mitlag, coordina el sello de música experimental Carrots Tapes. Publicaciones: *Abr.*, 2010; *Copyroboter*, Berlín; *Alfabeto Dactilar*, 2014 L.U.P.I., Bilbao. *Regla de Oro*, 2017 Hochroth Verlag, Berlín; *Piktogramme*, 2018 Hybriden Verlag, Berlín.

Demian Schopf (1975) es artista visual y Dr. en filosofía. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero. Destacan: *Las Américas Latinas: las fatigas del querer*, Spazio Oberdan (Milán, 2009), *In other words*, NGBK–Kunstraum Kreuzberg / Bethanien (Berlín, 2012), III Bienal Mercosur (Porto Alegre, 2001), *Ni pena ni miedo*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2012), *Space to Dream: recent art from southern*, America National Gallery (Auckland, 2016), *La Nave* (individual), Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, 2015). Su obra ha sido publicada por The University of Texas Press. y Oxford University Press, entre otras. En 2007 obtuvo el premio ALTAZOR por su obra Máquina Cóndor, y en 2009 uno de los premios Vida 12.0 en Madrid, otorgado por la Fundación Telefónica (por Máquina de Coser). En 2013 realizó una residencia en el ZKM, en Alemania.



Diogo Marques. Creador experimental e co-fundador do colectivo de artistas wr3ad1ng d1g1t5 <<https://wreading-digits.com>>, Diogo Marques (re)vê-se na mesma

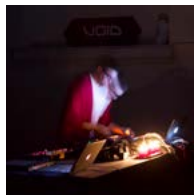
proporção como investigador criativo (Bolsheiro de Investigação na Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa, Porto, entre 2018 e 2020; Doutoramento em Materialidades da Literatura, em 2018, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). O seu percurso académico e artístico, com particular incidência nas (im) possíveis pontes entre arte(s), ciência(s) e tecnologia(s), inclui ainda curadoria de exposições de Arte e Literatura Digital, bem como traduções de ficção interactiva digital para língua portuguesa. Procura-se com frequência na “arte” da alquimia e encontra-se amiúde na “ciência” do Tarot. Pelo meio, também gosta de conversar com máquinas. Daí considerar que será sempre mais tolo, do que propriamente sábio ou artista. Em suma: é um, entre vários <<http://wreading-digits.com/site/pt/membros/diogo-marques/>>.



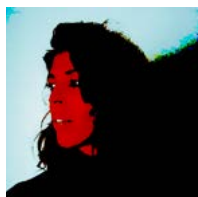
Doménico Chiappe. Nació en Perú en 1970, se crió en Venezuela desde 1974, donde estudió oceanografía (Isla de Margarita) y periodismo (Caracas), y emigró a España en 2002. Ha sido reportero desde los noventa y participó en la fundación de la revista “Primicia” y del diario “TalCual”. Ha publicado las novelas “Tiempo de encierro” (2013) y “Entrevista a Mailer Daemon” (2007), el ensayo “Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en periodismo” (2010) y los libros de crónicas “Cédula de identidad” (2013), “Largo viaje inmóvil” (2016) y “Contra la desolación” (2017). Es autor de las obras pioneras de narrativa multimedia “Tierra de extracción” y “Hotel Minotauro”, que se han expuesto en espacios como Arts Santa Mònica, University of California-Berkeley y Museo de Arte Contemporáneo de Caracas y han sido incluidas en directorios de Electronic Literature Organization, Hermeneia y Ciberia. Es doctor en Humanidades (Universidad Carlos III de Madrid). Se retiró del mundo editorial en 2018 y legó los inéditos a una fundación. Desde ese año se dedica en exclusiva a la obra multimedia “Abrazar el aire, apretar los dientes”, en memoria de su hija María Oriana. Actualmente vive

BIOGRAFIAS

en Madrid, donde trabaja como periodista en la agencia Colpisa, para los diarios regionales del grupo español Vocento. <https://domenicochiappe.com>



Eduard Escoffet Barcelona, 1979. Como poeta, ha presentado su trabajo en festivales y programaciones de poesía de toda Europa, en China, en Sudáfrica, en Estados Unidos y en distintos países de Latinoamérica. Ha publicado los libros de poesía *Gaire* (2012), *El terra i el cel* (2013) y *Menys i tot* (2017). Con la banda de electrónica Bradien publicó los discos *Pols* (spa.RK, 2012) y *Escala* (spa.RK, 2015). Actualmente es miembro de Barba Corsini. Fue codirector de Barcelona Poesía (Festival Internacional de Poesía de Barcelona) entre 2010 y 2012 y dirigió el festival de prácticas poéticas actuales PROPOSTA (2000-2004). En 2019 presentó la exposición *La red en el bosque. Joan Brossa y la poesía experimental, 1946-1980* en la Fundación Joan Brossa de Barcelona. También fue curador, junto a Eugeni Bonet, del ciclo *Próximamente en esta pantalla* sobre el cine letrista en el MACBA de Barcelona (2005). <http://propost.org/escoffet>



Eunice Gonçalves Duarte é artista e investigadora no campo das artes performativas. O seu trabalho cruza as artes performativas com as artes visuais e tecnológicas. Nos últimos anos, tem-se dedicado à investigação do uso de meios tecnológicos digitais na criação artística e no impacto das imagens de baixa frequência na Neuroestética. Tem apresentado trabalho artístico sobretudo na Europa, mas também nos Estados Unidos e México.

Felipe Cussen es escritor, músico e investigador. Obtuvo un doctorado en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y actualmente es profesor en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se centran en la literatura experimental, las relaciones entre literatura, música y artes visuales, y la mística. Junto a Marcela Labraña y Megumi Andrade fundó *La oficina de la nada*. Ha reunido textos misceláneos sobre poesía y cultura popular en *Opinología* (Cumshot, 2012) y *La cultura entretenida* (Autoedición, 2019). Forma parte del dúo *Cussen & Luna* y el trío de improvisación *The Keith Harings*, y pertenece al *Foro de Escritores* y *Collective Task*. Ha publicado una serie de libros en distintos formatos y poesía sonora, disponibles para descarga gratuita en el sitio web <https://www.felipecussen.net>.

Frieder Nake (Estugarda, 1938) é matemático, cientista da computação e pioneiro da arte computacional, sendo reconhecido internacionalmente pelos seus contributos para as primeiras manifestações do género na década de 1960. Desde os anos 70 que o seu trabalho cobre também as dimensões políticas, económicas e críticas das ciências da computação e da informação. Foi professor de computação gráfica na Universidade de Bremen.



Heduardo Kiese nasceu a 5 de Março de 1978, em Angola. Frequentou a Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, é licenciado em Filosofia e Mestre em Cultura e Comunicação pela mesma Universidade. Para Heduardo Kiese, a escrita e a fotografia servem, sobretudo, não para imobilizar instantes em pedaços de papel, mas para acompanhar a trajetória da poesia na sua fuga do papel para outros suportes tais como pedras, bocados de madeira, tijolos, parafusos, esferovite, fósforos, botões, folhas, areia, etc. Enquanto vice-presidente de uma associação de solidariedade social (Associação de Apoio ao Estudante Africano e Comunidades) colaborou na organização de projetos apoiados pelo Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI) com o objetivo de promover a inclusão social de jovens residentes em bairros sociais através da poesia e da arte em geral.



Johanna Drucker é Breslauer Professor e Professora Honorária no Departamento de Estudos da Informação, da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). É internacionalmente reconhecida pela sua investigação em livros de artista, história do *design* gráfico, tipografia, poesia experimental, belas-artes e humanidades digitais. O seu trabalho está representado nas coleções especiais de museus e bibliotecas da América do Norte e da Europa. Entre os seus livros mais recentes encontram-se *Downdrift: An EcoFiction* and *The General Theory of Social Relativity*, ambos de 2018. *Off-World Fairy Tales*, escrito em colaboração com Susan Bee, foi publicado em 2020 pela Litmus Press. Outros títulos: *Visualization and Interpretation* (MIT Press, 2020) e *Iliasz: Meta-Biography of a Modernist* (Johns Hopkins UP, 2020).



Jèssica Pujol Duran (Barcelona, 1982) es poeta, traductora e investigadora. Actualmente trabaja en un proyecto de posdoctorado en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile titulado: “La poética de lo experimental. Un estudio sobre poesía multimodal en Hispanoamérica”. Escribe y traduce en catalán, inglés y castellano. Ha publicado tres plaquettes en inglés, *Now Worry* (Department, 2012), *Every Bit of Light* (Oystercatcher Press, 2012) y *Mare* (Carnaval Press, 2018); dos libros en catalán con la editorial Pont del Petrolí, *El país pintat* (2015) y *ninó*, (2019), y uno en castellano, *Entrar es tan difícil salir* (Veer Books, 2016), con traducciones al inglés de William Rowe. Dirige la revista de poesía latinoamericana en traducción *Alba Londres* (www.albalondres.com).



Liliana Vasques é doutoranda no programa Materialidades da Literatura (MatLit/FLUC-UC). Desenvolve sua investigação – *Do Digital Poets Write?* – em torno da criação de poesia digital através das práticas de apropriação e remistura. Dinamiza o projeto *Operation Room* para quem quiser experimentar este tipo de criação. Experimenta ideias e processos nas áreas da poesia experimental e da ‘arte literária’. Partilha o projeto editorial CANDONGA!! com Bruno Ministro e regista o seu trabalho aqui: <http://cargocollective.com/lilianavasques>.

BIOGRAFIAS

Martin Bakero. A través del soplo, la sílaba, el fonema, el verso, el aliento, crea una nomenclatura entre la imagen acústica y el poema electrónico. Emplea retruécanos, asonancias, métricas invocatorias, busca abolir la distancia entre la palabra y la cosa, lo real y lo imaginario. Emplea distintos medios y formatos, haciendo asociaciones libres entre la bioelectricidad, la acusmática, el arte genético, la taumaturgia, la mecánica de flúidos, la combinatoria fundamental, la poética del inconsciente, la nomenclatura de cuerdas, la cábala fonética y las superasimetrías de la sintáxis. Explora las fronteras entre el sentido, el sonido, el olfato y la visión gracias a la composición de la voz en dispositivos intermedia, micrófonos, antenas, captosres electromagnéticos y varias técnicas de lectoescritura. Siempre buscando los vasos comunicantes entre la poesía y la realidad, elaboró el concepto de la terapia como un arte. Su arte se retroalimenta de su experiencia en psiquiatría como doctor en psicología y psicoanalista, así que de sus investigaciones en Astrobiología y Física Cuántica. www.therapoetics.org

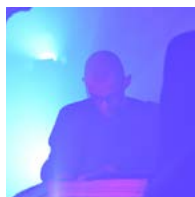


Martín Gubbins. Poeta, artista, editor y rutero chileno. Autor de una decena de libros poesía, poesía visual y sonora publicados en Chile, España, México y Reino Unido. Ha realizado numerosas performances y recitales en diversos países y su trabajo se ha exhibido en exposiciones individuales y colectivas, como *Cuadernos de Composición*, junto a Daniel Reyes León, en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal (Santiago, 2018); y, *Caminos Australes*, en Isabel Rosas Contemporary (Valparaíso, 2019). Junto a otros poetas y artistas

fundó el Foro de Escritores. Además, es parte del Colectivo PM, creadores del Festival de Poesía y Música PM y del netlabel Discos PM. Casi toda su obra está disponible gratuitamente en www.martingubbins.cl.



Mathias Traxler é escritor e tradutor. Nasceu na Suíça e vive atualmente em Berlim. Publicou os livros *You're welcome* (kookbooks, 2011), *Unterhaltungssays* (kookbooks, 2016) e *Komplimente machen* (hochroth, 2020). Os seus textos aparecem com frequência em revistas e antologias, incluindo: *IDIOME. Hefte für Neue Prosa; Ostragehege; randnummer; e Moderne Poesie in der Schweiz* (Limmat, 2013). Tem vindo a explorar vários formatos de leitura, nomeadamente elementos de geração interpretativa e improvisada de texto, o que afeta diretamente o texto escrito em si mesmo. Recebeu o prémio "City of Münster Prize for International Poetry em 2015, enquanto tradutor de trabalhos de Charles Bernstein (em conjunto com Tobias Amslinger, Norbert Lange, Léonce W. Lupette, VERSATORIUM). www.traxler.net Álvaro Seíça e Mathias Traxler publicaram *365 vorhergesagte Gedichte* (Parasitenpresse, 2021).



Miguel Carvalhais é designer, músico e professor auxiliar com agregação na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde estuda o design, a estética e as práticas criativas computacionais. O seu trabalho artístico desenvolve-se entre música computacional, arte sonora, performance, e instalações sonoras. Dirige a editora Crónica (dedicada à música experimental e arte sonora), a conferência xCoAx (sobre computação, co-

municiação, estética e x), e o simpósio Invisible Places (sobre paisagem e ecologia sonoras). É o autor de *Artificial Aesthetics: Creative Practices in Computational Art and Design*, editado em 2016 pela U.Porto Press. <http://carvalhais.org>



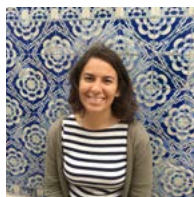
Milton Läufer es un escritor, periodista y docente argentino que reside en Brooklyn y Berlín. Ha publicado artículos y cuentos en Esquire, Vice, Guernica, Revista CIA y Otra Parte. Participó de muestras en Sudamérica, Estados Unidos y Europa. Obtuvo un MFA en Escritura Creativa en New York University, donde se encuentra realizando un doctorado sobre literatura computacional en América Latina. Fue el escritor en residencia 2016-2017 en el Trope Tank de MIT. En 2015 publicó *Lagunas*, una novela parcialmente generada por algoritmos. Su segunda novela, *A Noise Such as a Man Might Make*, fue publicada en 2018 por Counterpath en su colección *Using Electricity* de libros generados por computadora. Ver miltonlaufer.com.ar.

mmmmm. Adrian Fisher y Luna Montenegro son artistas y poetas que colaboran en la creación de performances, textos, intervenciones visuales y sonoras, instalaciones, proyectos fílmicos y curaduría. Investigan y entretienen los bordes entre lo político y lo poético en un tejido orgánico que crece en espacios físicos y virtuales. Su práctica es de sitio-específico y socialmente involucrada. Desde su primera colaboración en enero del 2000, han mostrado su trabajo internacionalmente, incluido el Instituto de Arte Contemporáneo, Londres, CCCB,

Centro de Cultura Contemporánea, Barcelona, la Bienal de Venecia, Palacio das Artes, Belo Horizonte, Brasil, así como en diversos museos, residencias, festivales, galerías de arte, internet y radio. Colectiva e individualmente han publicado en diSONARE México, Errant Bodies Berlin, Intuitive Projects Press, Poetry Wales, Word For/Word USA, WritersForum Chile, RecreaLibros, Alba-Berlin, dataleed, Crater Press, Tentacular, Erotoplasty y Droste Effect entre otras publicaciones de poesía y arte. www.mmmmm.org.uk



Otávio Guimarães Tavares é professor no Instituto de Letras e Comunicação (ILC) da Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando no curso de Letras-Ingês da Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas (FALEM). Doutor (2015) em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É líder do grupo de pesquisa NELAA – Núcleo de Estudos em Literaturas e Artes Anglófonas e membro do Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL/UFSC) desde 2005. Seu atual interesse de pesquisa se centra sobre literaturas experimentais e os conceitos de artefactualidade e performatividade.



Patrícia Reina é natural do Rio de Janeiro, Brasil, onde bacharelou-se em Comunicação Social com ênfase em Produção Editorial pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2012. Atuou profissionalmente como produtora gráfica em várias editoras e numa instituição de educação à distância em sua terra natal. Mais recentemente, cedendo aos encantos dos estudos à volta

BIOGRAFIAS

da tipografia e da edição de publicações, atravessou o oceano para retornar à terra de seus ancestrais, Portugal, onde formou-se Mestre em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Hoje, como bolsista da FCT, dedica-se exclusivamente ao Doutorado em Materialidades da Literatura da Universidade de Coimbra, pelo qual desenvolve sua investigação a respeito dos espaços tipográficos como dispositivos textuais de modulação interpretativa, utilizando como base de análise os livros de artista de Johanna Drucker.



Pedro Cardoso é Designer e Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte na Universidade de Aveiro. O seu trabalho desenvolve-se nos contextos do Design de Jogos, da Interação e da Experiência, focando-se na exploração dos jogos e dos sistemas computacionais como instrumentos estéticos, metodológicos e de comunicação para trabalho criativo e crítico, no âmbito do Design, da Arte, da investigação, e da intervenção social. www.pcardoso.tumblr.com



Riccardo Bognione es doctor en Letras por la Universidad de la Pennsylvania. Nacido en Italia, reside en Montevideo desde 2006. Es crítico de arte y curador. Escribe en *la diaria* e integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Sus estudios se focalizan en la actuación de las vanguardias históricas y de las nuevas vanguardias en campos como la gráfica y el cruce entre palabra e imagen. Dirige, desde 2011, la revista *Crux Desperationis*, dedicada a la literatura conceptual.

En ese ámbito es autor de varios trabajos, entre ellos los libros *Ritmo D* (Montevideo, Gegen, 2009), *Extremo Explicit* (Montevideo, Yaugurú, 2014) e *It is Foul Weather in Us All* (Londres, Ma Bibliothèque, 2018).



Sandra Guerreiro Dias (1981) é doutorada em Linguagem e Práticas Sociais pela Universidade de Coimbra. É investigadora integrada do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra – núcleo “Mediação Digital e Materialidades da Literatura”, colaboradora do grupo de investigação “Performance e Cognição” do Instituto de Comunicação da Nova (FCSH-UNL), e Professora Adjunta Convidada no Instituto Politécnico de Beja. Realiza investigação em Estudos da Performance, Poesia Experimental, Mediação Digital e Literatura Portuguesa no pós-25 de abril, áreas nas quais tem vindo a apresentar conferências e artigos científicos, em Portugal e no estrangeiro. É poeta.

Santiago Pereira. Montevideo, Uruguay, 1983. Poeta y performer. Miembro fundador de los proyectos Orientación Poesía y En el Camino de los Perros. Coordinador del evento Poesías Performáticas que se realiza desde 2016 en el Centro Cultural de España de Montevideo. Junto con Nicolás San Martín integra el dúo de poesía musicalizada y puesta en voz: Dúo Pereira-San Martín. Ha editado varios trabajos poéticos y participado en varias antologías y revistas dedicadas a la poesía. Ha efectuado lecturas y performances en eventos como Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (Argentina); “V Encuentro de Poesía Latinoamericana” en el

Valle de Colchagua (Chile); Mundial Poético de Montevideo (Uruguay); Congreso Nacional de Literatura de APLU (Uruguay), Bienal de Poesía de San José (Uruguay), Feria Internacional del libro de Canelones (Uruguay), entre otros.



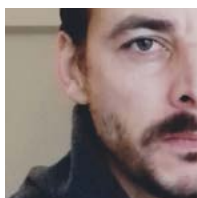
Violeta González Santos, es artista visual y poeta. Nacida en Colombia, reside en Buenos Aires desde los 12 años. Es Lic. en artes visuales y trabaja, principalmente, la poesía y el video arte. Ha participado de distintas muestras colectivas y sus obras han sido publicadas y proyectadas en distintos lugares del mundo.



Sarah Bay-Cheng é Reitora da Escola de Arte, Média, Performance & Design e Professora de Teatro na Universidade de York (Toronto). A sua investigação foca-se na interseção entre drama, performance e média, no que se inclui o cinema, o vídeo e as tecnologias digitais. Encontra-se a preparar o livro *Digital Historiography and Performance*, com Debra Caplan, no qual se atenta no impacto dos métodos de investigação digitais na historiografia do teatro e da performance, nomeadamente na documentação, performance contemporânea e museus.



Von Calhau! nasce em 2006 no Porto. É a designação do corpo de trabalho desenvolvido em comunhão por Marta Ângela e João Artur, nas formas irre e reconhecíveis de música, texto, artes visuais, performance, entre outras. Das últimas apresentações destacam-se *Oximoroboro* e *Volta Subicida* na Culturgest Lisboa em 2015; em 2016 *Rotornariz* na Galeria Pedro Alfacinha, ano em que editaram *Ú* (Kraak), disco apresentado em locais como Cafe Oto, De Player ou no Festival LAFMS Uncanny Valley; em 2017 apresentam a performance *Tau-Tau*, na BoCA bienal, re-apresentada em São Paulo no Festival Videobrasil; em 2018 apresentam a exposição/performance *Phantom Blot Back to Attack* na Kunstraum em Londres e a performance *O Prater de Urizar* no Museu de Serralves; entre Fevereiro e Maio de 2019 foram artistas na Residency Unlimited, Nova York (bolsa Atelier-Museu Júlio Pomar); em Fevereiro de 2020 inauguraram a exposição *Unharias Ratóricas* no MAAT, Lisboa.



Tiago Schwäbl. Coimbra (Tiago Schwäbl, 1985). Angra do Heroísmo (Conservatório). Porto (flauta transversal na ESMAE). Berlim (Erasmus na FU e projetos de MusikTanzTheater). Coimbra (investigação sobre Notação na Poesia Sonora no departamento Vox Media do curso Materialidades da Literatura da FLUC) (Hipoglote na Rádio Universidade de Coimbra [RUC]). Lisboa (libretos: A Querela dos Grilos; Era uma vez eu alface) (Hipoglote na Antena 2). Som: <https://www.mixcloud.com/Hipoglote/>. Texto: <http://www.voxmedia.uc.pt/index.php/author/tiago-schwabl/>

ISBN 978-989-643-173-0



9 789896 431730 >