

2 Arte e tecnologia

Esta tese pretende discutir e tentar entender a popularidade de Paulo Leminski, 25 anos depois de sua morte, e relacioná-la com a linguagem concisa e direta do poeta, que, ao longo da vida, estabeleceu um profundo diálogo com o Concretismo e com a poesia japonesa chamada de *haikai*. Parte-se da hipótese de que tal linguagem favorece a comunicação com os jovens de hoje, profundamente influenciados pelas novas tecnologias – tendo aí o smartphone e a facilidade de acesso à internet como seu principal estandarte. A atenção dessa juventude caracteriza-se por uma intensa fragmentação e linguagem concisa, visando à rapidez e a capacidade de conseguir lidar com uma quantidade imensa de assuntos e formatos ao mesmo tempo.

Por esse viés, talvez se possa explicar a popularidade de Leminski tanto no ambiente virtual (onde a poesia do poeta encontra vários formatos de representação), quanto no ambiente tradicional da literatura – o livro *Toda Poesia*, que reúne toda a obra poética do autor, foi lançado em 2013 e atingiu a lista dos mais vendidos do ano⁶. Para tentarmos entender este fenômeno, vamos então, primeiro, analisar a relação entre arte e tecnologia e como ela influencia, desde sempre, os produtos e os artistas.

Sabemos que, desde a segunda metade do século XIX, as inovações tecnológicas – primeiro projetadas para atingir a indústria em si e depois absorvidas no âmbito cultural – vêm mudando, com cada vez maior velocidade, a sociedade em que vivemos e todos os seus produtos – incluindo aí os produtos culturais. Música, literatura e pintura são formas de arte que vêm passando por essas modificações tecnológicas. Mas o que a tecnologia (e a velocidade, sua maior aliada) mudou (ou está mudando) na poesia?

A Revolução Industrial, despertando no homem o fascínio pela máquina, pela velocidade e pela tecnologia, criou não apenas uma nova economia, mas uma nova sociedade, com novos hábitos e costumes. A Revolução Científico-Tecnológica, vista por muitos como um desdobramento da Revolução Industrial, vem, por volta

⁶ Como mostra, por exemplo, esta reportagem da Folha de São Paulo - <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1383762-confira-livros-que-se-destacaram-em-2013.shtml>

de 1870, consolidar os novos hábitos, como descreve Nicolau Sevcenko na introdução do livro *História da vida privada no Brasil – 3* (1998, p. 10 e 11):

(...) quando o impacto da Revolução Científico-Tecnológica se faz sentir na sua plenitude, alterando tanto os hábitos e costumes cotidianos quanto o ritmo e intensidade dos transportes, comunicações e do trabalho, o mundo que então se estabelece já nos parece francamente familiar. Seus potenciais são medidos em escalas técnicas abstratas de estrito valor matemático como volts, watts, ampères, hertz, roentgen, mach. É já o ‘mundo moderno’ no qual vivemos. Embora estejamos convivendo hoje com um momento ainda mais intensamente marcado pela saturação tecnológica, podemos perceber que é dentro dessa configuração histórica ‘moderna’, definida a partir da passagem do século, que encontramos nossa identidade.

Assim, nossa identidade enquanto parte da sociedade do século XXI é profundamente influenciada pela tecnologia e pela velocidade. A geração que hoje vive com um smartphone na mão e encontra respostas instantâneas para quase todas as suas perguntas, enquanto, simultaneamente, ouve música e conversa com o amigo, é fruto desta realidade tecnológica em que vivemos.

Como, então, compreender a absorção da arte por esse ambiente virtual contemporâneo, considerando que a noção de arte, tal como a concebemos, é historicamente demarcada, isto é, surge com a modernidade europeia e o ambiente cultural por ela constituído? Para tentar responder a esta pergunta, utilizaremos autores como Edmond Couchot, Marshall McLuhan, Arlindo Machado, Vilém Flusser e Lev Manovich.

Edmond Couchot, em seu livro *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual* (2003), discorre longamente sobre a relação entre arte e tecnologia e destaca que nunca nenhuma tecnologia teve tanta influência no cotidiano das pessoas como hoje, com o computador e a internet:

Jamais uma técnica terá tido uma força de contaminação tão potente, e suas consequências sobre a quase totalidade das atividades humanas, ligando tudo a tudo e se impondo – principalmente entre as ciências, as técnicas e as artes – ligações de uma natureza diferente. (COUCHOT, 2003, p. 19)

Embora seu livro analise detalhadamente a influência da técnica sobre a imagem (pintada, fotografada, transmitida, filmada, projetada ou virtualmente realizada), Couchot levanta inúmeras questões que irão nos ajudar a pensar acerca da influência da tecnologia sobre a arte nos dias de hoje. O artista digital e teórico francês define o sujeito, desdobrando-o em duas espécies, que irão buscar novos posicionamentos frente as inovações tecnológicas: o sujeito-EU e o sujeito-NÓS. O primeiro diz respeito à subjetividade e à individualidade de cada um; o segundo

refere-se a uma subjetividade coletiva e impessoal, profundamente influenciada pela técnica. Ele dá o exemplo do rádio: “O efeito de massificação do rádio se dá por exclusão do EU em proveito do NÓS extremamente unificador. A entrada do EU no sistema não é impossível, mas ele é rigorosamente controlado e filtrado” (Ibid., p. 70). Esses conceitos serão bastante proveitosos, mais adiante, para que possamos pensar como o sujeito-EU e o sujeito-NÓS se entrelaçam e se hibridam frente à apropriação da poesia pelo ambiente virtual que está acontecendo no presente.

Couchot assume uma postura não-apocalíptica em seu livro, mas também não defende um otimismo exacerbado em relação à técnica e seus reflexos sobre a arte. Ele apenas considera que o aparecimento do computador pessoal (e sua portabilidade) e da internet – aos quais ele denomina mundo numérico – é uma realidade da qual é impossível fugir e que temos que encarar as consequências que ela está trazendo ao nosso cotidiano: “(...) o importante não é saber se o computador pode simular a inteligência, mas como a transforma. A mesma questão se coloca a propósito da arte. Não se trata de saber se uma arte tecnológica é possível, mas como a tecnologia é capaz de mudar a arte.” (Ibid., p. 286).

Essa postura do Couchot em relação a avaliar os fatos que afetam a nossa realidade é imprescindível nos dias de hoje. Nem um apocalíptico que enxerga na técnica o sepultamento da arte, nem um otimista que vê na tecnologia a única salvação para o mundo, o teórico francês faz uma análise bastante equilibrada da questão: “Nem escrava nem mestra, prolongamento de nossa humanidade, a máquina é nossa igual. Atriamo-nos a ela com a finalidade de desempenhar mais facilmente certas funções, ou ainda para criar outras que seriam irrealizáveis de outra forma” (Ibid., p. 172).

Curioso reparar como Couchot vem resgatar a obra de Marshall McLuhan, fato que se tornou bastante comum a partir da última década do século XX. A visão do teórico canadense sobre os meios de comunicação de massa e da *aldeia global* que estes criariam pode ter parecido um tanto quanto assustadora e exagerada em meados dos anos 1960, quando publicou *Os meios de comunicação como extensões do homem* (1971), no qual afirma que “o meio é a mensagem”, defendendo que o foco de estudo deveria voltar-se para o meio que carrega o conteúdo e não para o

conteúdo em si. McLuhan defende a ideia de que “todas as tecnologias são extensões de nosso sistema físico e nervoso, tendo em vista o aumento da energia e da velocidade” (1971, p. 108 e 109). O autor também desenvolve a noção de *aldeia global*, na qual o mundo seria como uma grande aldeia interligada através do grande veículo de comunicação da época: a televisão. McLuhan acreditava que seriam os meios de comunicação responsáveis por uma nova sociedade (que estaria emergindo na década de 1960), marcada pelo livre acesso às informações e por um retorno à cultura oral – fato por ele comemorado, já que não se precisaria mais saber ler para ser um cidadão.

O otimismo desenfreado de McLuhan pode tê-lo cegado em relação a inúmeras questões, mas não podemos esquecer que ele foi um dos primeiros teóricos a vislumbrar o que seria a nossa sociedade contemporânea, interligada por uma rede: a internet, onde a linha entre autor e espectador/leitor torna-se cada vez mais tênue devido ao amplo alcance das tecnologias e seu uso no âmbito cultural. McLuhan morreu em 1980 e não chegou a ver, efetivamente, a *aldeia global* que havia vislumbrado. Curioso observar que o tão famoso livro *Os meios de comunicação como extensões do homem* (*Understanding media: the extensions of man*) foi originalmente publicado em 1964 e somente traduzido para o português em 1969, pelo poeta concretista Décio Pignatari (que foi fundamental na obra e na vida do poeta Leminski, como veremos nos capítulos mais adiante).

De maneira muito mais cautelosa do que aquela adotada por McLuhan, Vilém Flusser (1920-1991), filósofo tcheco naturalizado brasileiro, também aborda os meios de comunicação e a tecnologia existente por detrás deles. Em seu famoso ensaio *A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, publicado em 1983, Flusser discute a questão das imagens técnicas (aquelas produzidas, de alguma maneira, por algum tipo de tecnologia) e o perigo que existe em não sabermos o que há por trás do processo que as realiza. Se neste livro o autor não rechaça a nova sociedade que começa a se delinear, em *A escrita: há futuro para a escrita* (2010), entretanto, Flusser declara-se um amante das letras e demonstra toda sua preocupação em relação à leitura, aos leitores e às letras. De maneira oposta a McLuhan, se coloca contra esta “volta” à cultura oral (que seria ocasionada pelos meios de comunicação) e se diz realmente preocupado com o futuro da escrita. Interessa-nos aqui, particularmente, o capítulo em que Flusser fala

sobre a poesia e qual seria seu papel no mundo das letras. Teria ela também um papel no mundo tecnológico? E se ela tiver um papel neste mundo dependente das imagens técnicas: saberemos nós como operá-la? O que há por trás da caixa preta, afinal de contas?

2.1 *Poetree*⁷

Apaixonado pela cultura ocidental iluminista, em *A Escrita: Há futuro para a escrita?* (2010), Flusser desvia-se da posição moderada que vinha assumindo ao refletir sobre os avanços da tecnologia e suas futuras consequências no campo cultural. Neste livro, Flusser destaca apenas os pontos positivos da escrita e acaba por transformar a técnica em vilã, afirmando que o computador é a vingança dos números em relação às letras e assume o pavor que sente frente a um novo tipo de consciência que começa a se desenvolver a partir desta “morte da escrita”, afirmando:

Esse terror em relação ao que é novo pode ser compreendido, a princípio, como algo aparentemente inofensivo. As pessoas não escrevem mais, na realidade, alfabeticamente. Ao contrário, elas utilizam um outro código, o chamado código binário. A inteligência artificial não é (talvez apenas provisoriamente) competente para decifrar letras. Embora os novos códigos dos computadores sejam extraordinariamente fáceis (tão simples quanto a inteligência artificial), saber fazer uso deles, contudo, não é tão simples assim. Eles são sistemas estruturalmente fáceis, mas, funcionalmente, complexos. Muitos de nós não aprendemos sua operação, enquanto todos nós aprendemos o alfabeto, e a tipografia teve como consequência uma alfabetização geral e democrática. Com os novos códigos dos computadores, tornamo-nos iletrados de novo. Surgiu uma nova casta de Letrados. As novas obras escritas (os programas de computadores) estão mergulhadas, para a maior parte de nós, num mar de segredo, como o que envolveu os escritos alfabéticos antes da invenção da tipografia. (FLUSSER, 2010, p. 69 e 70)

Flusser percebe, com horror, que não se encaixa mais no grupo das pessoas que consegue ler o código mais utilizado por todos e acaba por sugerir, a seguir, que se desvende então o novo código – neste caso, o código binário do computador. Sua visão apocalíptica, neste momento, suscita a preocupação com o desaparecimento do código alfabético na nova sociedade tecnológica.

Assim, Flusser acaba por inverter a noção desenvolvida por McLuhan de que a volta à cultura oral proporcionada pela tecnologia acabaria por gerar uma

⁷ Esta expressão foi retirada do seguinte poema de Paulo Leminski: “afinal / somos todos / frutos / da mesma / POE TREE”, fazendo referência, ao mesmo tempo, ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe e à palavra poesia em inglês – *poetry*. Este poema nunca foi publicado enquanto tal, mas encontra-se na carta que o poeta escreveu ao amigo Regis Bonvicino (LEMINSKI, BONVICINO, 1999, p. 62).

sociedade mais democrática e não dependente da cultura escrita (e elitizada). Flusser coloca-nos (os letrados) como as vítimas desse processo. Segundo ele, nos tornamos os iletrados, frente a uma nova linguagem e uma nova “*consciência pós-histórica*”. Diz, então:

Emerge um novo modo de pensar, pós-histórico, que atribui sentido ao absurdo. Se esse otimismo, de fato, satisfaz a todos a que dizem respeito, é incerto. Se ele é aceito, permanece a questão se todo escrever será superado pelo programar. Todas as prescrições poderão ser programadas, mas não se escrevem apenas prescrições. A literatura não consiste apenas em meros mandamentos, leis e manuais de instrução. E esses outros fios do tecido da literatura não podem, com certeza, ser programados. Portanto, continuaremos a escrever. E ao continuarmos a escrever, conservaremos o modo de pensar histórico, político e avaliador. (Ibid., p. 74)

O autor passa a fazer uma defesa apaixonada não apenas da escrita em si, mas da literatura. Em determinado momento, trata especificamente sobre a poesia e como se dá (se dará) sua informatização. Neste ponto, destaca que o “poeta alfabético objetiva modificar as regras da língua e o repertório linguístico de acordo com projeto pré-concebido” (Ibid, p. 89). Nesse sentido, Flusser diz que a poesia é a subversão das regras da língua – é desta maneira que ela acontece e esta é sua natureza, conforme o efeito de estranhamento e de desvio indicado pelos Formalistas Russos⁸.

Anos antes, em *Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (1985), tentando assimilar a hegemonia das imagens técnicas, o autor alerta-nos para o fato de que nós, que pensamos estar no comando dos computadores, na verdade, não sabemos o que está por trás desta “caixa preta”. Não sabemos como programar, não dominamos os mecanismos que comandam o uso que fazemos do computador. Destaca, então, que o fato de se subverter os programas de computador, criando funções diferentes daquelas para as quais foram pensados, é a única maneira de não se submeter a tal “caixa preta”, cujo funcionamento é para nós, criaturas das letras, um mistério. Assim, Flusser deixa aberta a possibilidade de se trabalhar as imagens técnicas, de modo que possam constituir subversões da “caixa preta”.

⁸ A noção de estranhamento, tal como definida pelos Formalistas Russos, no início do século XX, refere-se ao efeito, próprio da arte, de tornar estranho o que o uso automatizado da língua banalizou, revitalizando formas desgastadas. Para Chklovski, com a automatização da vida psíquica em nome da rapidez, anula-se a intensidade do ato de conhecer, ideia que permeia as preocupações de Flusser em relação às novas tecnologias.

Arlindo Machado, pesquisador, professor e curador de arte brasileiro, é também um dos teóricos que aborda a questão da influência da tecnologia nas obras de arte contemporânea. Da mesma maneira que Flusser, ele também defende essa posição em seu livro *Arte e mídia* (2008, p.14):

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades.

Também Couchot compartilha da mesma opinião de Flusser e Machado, quando defende que, desde a arte moderna, qualquer material serve para se fazer arte – por que então a tecnologia não serviria? E o fato de se desviar a tecnologia de seu projeto original é que faz ela se tornar arte:

(...) as práticas artísticas numéricas são atualmente as mais aptas a se hibridar às práticas artísticas preexistentes, são também as mais aptas a reforçar a tendência à desespecificação que faz explodir os critérios clássicos da arte. A vontade de fazer arte com ‘qualquer coisa’, não importando qual material ou técnica, encontra um prolongamento contínuo e um novo impulso na simulação, já que este reservatório de materiais e de técnicas (...) se estende agora a todo universo dos modelos fornecidos pela tecnociência. Longe de introduzir uma ruptura esraçalhadora na continuidade da arte, e permanecendo bastante frágil, o numérico apenas fornece-lhe os meios tecnológicos que lhe convêm. Bem utilizado, submetido a um projeto estético coerente, todo modelo lógico-matemático pode ser desviado de suas funções originalmente científicas (tornar o real inteligível). As práticas artísticas numéricas não se dispersam, em consequência, nas práticas preexistentes, elas se hibridam reforçando seu estilamento e sua renovação, não sem desencadear certos efeitos perversos. (COUCHOT, 2003, p. 266)

Assim, se Flusser afirma que a poesia é uma forma de se subverter as normas da língua e as imagens técnicas podem ser criadas de modo a subverter a “caixa preta” (conforme defendido também por Machado e Couchot), o que podemos dizer, então, da poesia na internet? Seria uma dupla forma de subversão - da língua e da própria tecnologia? O próprio Flusser, em *A Escrita: Há futuro para a escrita?*, fala sobre essa “poesia informatizada”:

O poeta alfabetizado manipula, por meio de letras, palavras e regras linguísticas, a fim de produzir assim um modelo de experiência para os outros. Dessa forma, ele acredita ter introduzido uma experiência concreta própria (sentimento, pensamentos, desejo) na língua e com isso ter tornado acessível aos outros a experiência e a língua modificada por meio dessa experiência. O novo poeta, munido de aparelhos alimentados digitalmente, não pode ser tão ingênuo. Ele sabe que tem de calcular sua experiência, decompô-la em átomos de experiência, para poder programá-la digitalmente. E, nesse cálculo, ele deve averiguar o quanto sua experiência já seria pré-modelada por outras. Ele não se reconhece mais como ‘autor’, mas como ‘permutador’. Também a língua que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele. Sua atitude em relação ao poema não é mais a do poeta

inspirado e intuitivo, mas a do informador. Ele fundamenta-se em teorias e não faz mais poesia empiricamente. (2010, p.88)

Veremos mais adiante os fundamentos do Concretismo e do *haikai*, que estabeleceram um diálogo intenso com a poesia icônica concisa de Leminski. O que podemos adiantar aqui é que o poeta tinha consciência, mesmo não tendo experimentado o computador, de sua função como “permutador” da língua, como define Flusser. Cabe aqui lembrar que este autor acaba por assinalar que tais “dessacralização e tecnização da poesia” já ocorreram no passado e que toda nova técnica acaba por inaugurar novas fontes criadoras (Ibid., p.89). Mas esta função do poeta como informador era profundamente arraigada em Paulo Leminski – como veremos analisando não apenas sua obra poética, mas também os inúmeros ensaios e cartas que ele deixou escrito. O tempo todo Leminski tinha consciência do fazer poético e fazia muitos poemas sobre a arte de se fazer poesia.

Por hora, vamos continuar acompanhando o pensamento de Flusser, Couchot e Machado sobre as relações entre arte e tecnologia e como o pensador Manovich injeta grande dose de otimismo nesta discussão.

2.2 **Alfabyteizados?**⁹

Flusser preocupa-se com o uso da tecnologia no campo da arte. Preocupa-se com o fato de não sabermos o que existe por trás da “caixa preta”, entre o *input* e o *output* das máquinas que fazem arte. Arlindo Machado, ainda que com certa cautela, demonstra, como Flusser também o faz em certos momentos, apoio ao novo tipo de arte:

Por que, então, o artista de nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem? Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio. (MACHADO, 2008, p.10)

Da mesma maneira, Couchot também vai defender essa posição realista de se pensar sobre as consequências que a relação entre arte e tecnologia vai trazer para a vida cotidiana das pessoas:

⁹ Licença poética inspirada no twitter da cantora Rita Lee que, no dia 17 de junho de 2011, escreveu em seu microblog: “Eu já disse q ã sou suficientemente jovem p saber tudo. 65 anos de idade é geração de analfabtes.” (sic) (http://twitter.com/LitaRee_real).

Parece, efetivamente, que a partir do momento em que o artista opera não mais sobre materiais brutos, de natureza física ou mesmo energética, como os materiais eletrônicos do vídeo, mas sobre materiais simbólicos – a linguagem de programação informática –, toda a relação da arte ao real se encontra singularmente transtornada. (COUCHOT, 2003, p. 266)

Mas transtornada de que maneira? O teórico russo Lev Manovich, para quem a sociedade contemporânea é a sociedade da metamídia e da informação, afirma que o verdadeiro artista de hoje é aquele que opera a caixa preta, isto é, a tecnologia usada pela arte é que seria uma nova forma de arte. Seriam mesmo os programadores os nossos atuais e verdadeiros artistas? Para entendermos a afirmação de Manovich, entretanto, necessário será compreender um pouco mais outros conceitos que desenvolve nos textos *Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições* (2003) e *Avantgarde as software*¹⁰ (1999), onde o autor nos apresenta sua definição de novas mídias como “atividades artísticas baseadas em computador” (2005, p.25).

O texto *Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições*, publicado no site do autor originalmente em 2003 (e posteriormente traduzido para o português por Luís Carlos Borges em livro organizado por Lucia Leão, em 2005), propõe dez definições de *novas mídias* e tenta analisar que tipo de sociedade está sendo construída em torno delas. Manovich destaca as quatro últimas que corresponderiam a uma “rearticulação ou codificação de tendências puramente culturais – em resumo, antes como ideias do que como tecnologias” (2005, p. 40). Porém, três destas definições de *novas mídias* nos interessam particularmente:

1 – Novas mídias como execução mais rápida de algoritmos previamente executados manualmente ou por meio de outras tecnologias. O autor afirma que as novas mídias são, na verdade, uma aceleração de técnicas que já existiam. Mas também ressalta que:

(...) pensar nas novas mídias como aceleração de algoritmos que antes eram executados à mão coloca em primeiro plano o uso de computadores para a execução rápida de algoritmos, mas ignora seus outros dois usos essenciais: comunicação em rede em tempo real e controle em tempo real. A capacidade de interagir ou controlar dados remotamente localizados em tempo real, de comunicarmos-nos com outros seres humanos em tempo real e de controlar várias tecnologias (sensores, motores e outros computadores) em tempo real constituem a própria fundação de nossa sociedade de informação – as comunicações telefônicas, a internet, as interligações financeiras, o controle industrial, o uso de microcontroladores em várias máquinas e dispositivos modernos, etc. Eles também tornam possíveis muitas formas de arte

¹⁰ *Avantgarde as software* – quer dizer, em inglês, “A vanguarda como *software*”.

e cultura em novas mídias: net arte, instalações computadorizadas interativas, multimídia interativa, jogos de computador, síntese musical em tempo real. (MANOVICH, 2005, p.43)

Desta forma, Manovich destaca que a velocidade da informação e a capacidade com a qual podemos lidar com a arte e com a comunicação em tempo real é um fenômeno novo, ao contrário das mídias que, geradas e manipuladas por computação em tempo não real, constituem apenas uma aceleração de técnicas artísticas que já existiam.

Arlindo Machado também já havia chamado atenção para este fato, quando explica uma das definições do termo por ele cunhado como *artemídia* (2008, p.8):

(...) abrange também quaisquer experiências artísticas que utilizem os recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos, sobretudo nos campos da eletrônica, da informática e da engenharia biológica. Incluímos, portanto, no âmbito da artemídia não apenas os trabalhos realizados com mediação tecnológica em áreas mais consolidadas, como as artes visuais e audiovisuais, literatura, música e artes performáticas, mas também aqueles que acontecem em campos ainda não inteiramente mapeados - como a criação colaborativa baseada em redes as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais, a aplicação de recursos de hardware e *software* para a geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessáveis remotamente, etc.

Assim como Manovich, Machado também alerta para o fato de que não se pode reduzir a discussão entre arte e mídia, na qual a questão primordial e mais complexa é “saber de que maneira podem se combinar, se contaminar e se distinguir arte e mídia, instituições tão diferentes do ponto de vista das suas respectivas histórias, de seus sujeitos ou protagonistas e da inserção social de cada uma” (2008, p.8 e 9).

2 - Novas mídias como codificação da vanguarda modernista; as novas mídias como metamídias. Aqui Manovich retoma seu texto publicado em 1999, *Avantgarde as software*, onde destaca que as vanguardas históricas europeias da década de 1920 “inventaram todo um novo conjunto de linguagens e técnicas de comunicação visuais e espaciais que ainda usamos hoje” (2005, p.44). O autor afirma que as novas técnicas de se trabalhar com a mídia representam a nova vanguarda na sociedade metamídia:

O que gostaria de enfatizar (...) é o papel-chave desempenhado pelos fatores materiais na mudança para as estéticas pós-modernistas na década de 1980: o acúmulo de um enorme ativo de mídia e a chegada de novas ferramentas eletrônicas e digitais que tornavam muito fácil estabelecer o acesso a esse ativo e retrabalhá-lo. Este é outro exemplo de quantidade mudando para qualidade na história da mídia: o acúmulo gradual de registros de mídia e a gradual automação da administração e das técnicas de manipulação de mídia acabaram por recodificar a estética modernista e transformá-la em uma estética pós-moderna muito diferente (2005, p.46).

Arlindo Machado também faz observação semelhante. Para ele, a tecnologia é desviada de seu projeto industrial todas as vezes que é usada em benefício da arte, subvertendo a função para a qual as máquinas haviam sido designadas inicialmente, conforme já analisamos acima.

Assim, quando Machado, em movimento semelhante ao de Manovich, identifica questões de metalinguagem nas novas mídias, aponta para o fato de que estas podem também ser utilizadas em benefício do pensamento crítico. Referindo-se às obras de arte criadas com a utilização das novas mídias, o autor observa:

O fato mesmo de suas obras estarem sendo produzidas no interior dos modelos econômicos vigentes, mas na direção contrária deles, faz delas um dos mais poderosos instrumentos críticos de que dispomos hoje para pensar o modo como as sociedades contemporâneas se constituem, se reproduzem e se mantêm. Pode-se mesmo dizer que a artemídia representa hoje a *metalinguagem* da sociedade midiática, na medida em que possibilita praticar, no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais da arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade. (MACHADO, 2008, p.17)

Portanto, uma sociedade que já tem certo repertório cultural e uma ferramenta de busca e de organização deste repertório bastante ágil, como a nossa, era condição necessária para configurar esta sociedade de informação e de metamídia. Os produtos culturais gerados com recursos tecnológicos podem também nos oferecer além de vasto repertório metalinguístico, um poderoso instrumento de crítica como sugeriu Arlindo Machado, longe da ingenuidade de quem ainda se atém ao Grande Divisor¹¹ (HUYSSSEN, 1997) e os caracteriza, a priori, como “lixo cultural”.

3 - A tecnologia das novas mídias como arte, isto é, o *software* é a vanguarda. Aqui, mais uma vez, Manovich retoma as ideias de seu texto *Avantgarde as software* (1999). Para ele, nas últimas décadas do século XX, a moderna tecnologia da computação e da rede materializou certos projetos-chave da arte moderna

¹¹ Eis a explicação de Huyssen (1997, p.10) sobre o que ele chama de “Grande Divisor”: “O que estou chamando de o Grande Divisor é o tipo de discurso que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa. (...) O discurso do Grande Divisor foi dominante principalmente em dois períodos; primeiro, nas duas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. E depois, novamente nas duas décadas, ou um pouco mais, que se seguiram à Segunda Guerra. A crença no Grande Divisor, com suas implicações estéticas, morais e políticas, predominou na academia até os anos 80 (...). Mas ela foi sendo cada vez mais posta em xeque pelos recentes desenvolvimentos das artes, do cinema, da literatura, da arquitetura e da crítica. O segundo grande desafio, neste século, à canonizada dicotomia alto/baixo é proposto em nome do pós-modernismo; tal como a vanguarda histórica, embora de formas bem diferentes, o pós-modernismo rejeita as teorias e as práticas do Grande Divisor.”

desenvolvidos aproximadamente na mesma época. No processo dessa materialização, as tecnologias teriam ultrapassado a arte. Observa o autor:

(...) não apenas as tecnologias das novas mídias – a programação de computadores, a interface gráfica homem-máquina, o hipertexto, a multimídia computadorizada, a formação de redes (com e sem fio) – concretizaram as ideias por trás dos projetos dos artistas, mas ampliaram-nas muito mais do que o imaginado originalmente pelos artistas. Como resultado, essas próprias tecnologias tornaram-se as maiores obras de arte de hoje. O maior texto de hipertexto é a própria internet, porque ela é mais complexa, imprevisível e dinâmica do que qualquer romance que pudesse ser escrito por um autor humano individual. (MANOVICH, 2005, p.49 e 50)

Assim, de acordo com Manovich, temos uma sociedade contemporânea que:

(1) ao mesmo tempo em que vive um momento em que antigas tecnologias são aceleradas para criar novas mídias, presencia o desenvolvimento de um novo fenômeno, onde informação e produtos culturais podem ser controlados remotamente e em tempo real; (2) por já ter um repertório cultural extenso, aproveita-se das novas tecnologias para armazenar, manipular, acessar, gerar, distribuir e reconceituar antigos produtos culturais, criando uma sociedade que se refere a si mesma o tempo todo e que também acaba por criar novos produtos culturais ao reciclar os antigos de acordo com as novas tecnologias que se encontram à disposição; (3) e por ter colocado no centro de seu mundo as novas tecnologias, acaba definindo-as como arte.

Observemos agora a tese que Manovich defende de que as novas mídias representam um novo estágio da vanguarda (1999):

All the strategies developed to awaken audiences from a dream-existence of bourgeois society (constructivist design, New Typography, avant-garde cinematography and film editing, photo-montage, etc.) now define the basic routine of a post-industrial society: the interaction with a computer. For example, the avant-garde strategy of collage reemerged as a "cut and paste" command, the most basic operation one can perform on any computer data.¹²

Se contrastarmos um pouco estas ideias de Manovich com as ideias de Peter Bürger em *Teoria da vanguarda* (2008) e também com as ideias de Andreas Huyssen em *Memórias do modernismo* (1997), observaremos um interessante diálogo.

¹² “Todas as estratégias desenvolvidas para despertar audiências de uma existência de sonho da sociedade burguesa (design construtivista, nova tipografia, cinematografia de vanguarda e edição de filme, fotomontagem, etc.) agora definem a rotina básica da sociedade pós-industrial: a interação com o computador. Por exemplo, a estratégia da vanguarda de colagem ressurgiu como o comando ‘recortar e colar’, a operação mais básica que pode ser feita com qualquer dado no computador.” – Livre tradução.

Huysen, por um lado, concorda com Manovich ao identificar que a tecnologia tenta trazer para a realidade o antigo sonho das vanguardas, que era integrar arte e vida – e que, de fato, consegue ao trazer a arte para o cotidiano através das novas mídias. E Huysen vai ainda além (1997, p.37):

Não só a vanguarda histórica é coisa do passado, mas é também inútil tentar revivê-la sob qualquer forma. Suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas e cooptadas pela cultura de *mass media* ocidental em todas as suas manifestações, de filmes de Hollywood, televisão, *design* industrial e arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria. O lugar legítimo de uma vanguarda cultural que carregava as esperanças utópicas de uma cultura de massa emancipadora sob o socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa midiaticizada e suas indústrias e instituições de apoio.

Da mesma forma que Manovich, Huysen identifica um movimento cultural contemporâneo que depende das novas mídias e que põe em prática antigos sonhos das vanguardas históricas europeias da década de 1920. Entretanto, considera que o viés político se perdeu, não sendo mais encontrado em nenhuma neovanguarda. Se por um lado as novas mídias, as novas tecnologias e a cultura de massa realizam o sonho de tais vanguardas históricas de integrar arte e vida, já não carregam consigo o sonho de realizar mudanças políticas através desta arte que se realiza na *práxis* vital. Caberia, então, perguntar: será que elas são apenas mais um novo suporte para velhos conteúdos ou será que trazem consigo algo de “novo”, algo que possa, talvez, mudar, mesmo que apenas um pouco, a visão estética da arte que conosco carregamos desde o início da Modernidade? Como devemos pensar a dupla subversão feita pela poesia em relação à língua e pela arte em relação à tecnologia?

Faz-se necessário, já há algum tempo, analisar as novas mídias e os produtos derivados dela, sem preconceitos ou sem a ideia do Grande Divisor (Ibid.) que uma vez já pretendeu separar radicalmente a “alta arte” da “arte baixa”. Como bem observou Arlindo Machado, em seu livro *Arte e mídia*:

Talvez possamos com proveito aplicar à arte produzida na era das mídias o mesmo raciocínio que Walter Benjamin aplicou à fotografia e ao cinema: o problema não é saber se ainda cabe considerarmos 'artísticos' objetos e eventos tais como um programa de televisão, uma história em quadrinho ou um show de uma banda de rock. O que importa é perceber que a existência mesmo desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. Uma crítica não-dogmática saberá ficar atenta à dialética da destruição e da reconstrução, ou da degeneração e do renascimento, que se faz presente em todas as etapas de grandes transformações. (MACHADO, 2008, p. 26 e 27)

Dessa forma, vemos que é de extrema urgência que possamos analisar a presença da poesia na internet e suas representações, em vez de apenas supor que a

transposição de poemas para o ambiente virtual possa descontextualizá-los de seu propósito inicial. Partindo do princípio de que nosso tempo é um tempo de velocidade de informação, interseção de estilos e formas no que concerne à arte e novas formas de criação, estoque, distribuição e acesso à cultura, esta tese constitui uma reflexão sobre o encontro, em pleno o século XXI, da linguagem concisa e icônica de Paulo Leminski com o público: público que levou para o cotidiano das redes sociais os poemas do poeta curitibano.

2.3

Pensando as novas mídias

Bürger, ao escrever *Teoria da vanguarda* nos anos 1970, colocava em dúvida, diferentemente de Huyssen e Manovich, a tal integração arte e vida, mas reconhecia que a obra de arte passou a desenvolver uma nova relação com a realidade:

Não só a realidade, em sua variedade concreta, penetra na obra, como a própria obra não se fecha mais contra a realidade. No entanto, resta lembrar que o limite do efeito político das obras vanguardistas é estabelecido pela instituição arte, que na sociedade burguesa continua a ser uma esfera descolada da práxis vital. (BÜRGER, 2008, p. 180)

Bürger, assim, ao analisar a situação na década de 1970, por um lado rejeita a ideia de que a tecnologia, as novas mídias e a cultura de massa vão realizar, numa certa dimensão, o sonho das vanguardas históricas de integrar a arte ao cotidiano. Por outro lado, admite que a situação da arte, depois das vanguardas históricas, jamais seria a mesma (Ibid., p.120 a 122). Para o teórico, assim como uma estética atual não pode negligenciar as transformações incisivas produzidas na esfera da arte pelos movimentos históricos de vanguarda, tampouco ela pode ignorar que há muito a arte tenha entrado numa fase pós-vanguardista. Esta fase pode ser caracterizada por ter-se restaurado a categoria de obra e pelo fato de serem utilizados, para fins artísticos, procedimentos inventados pela vanguarda. Diz Bürger (Ibid., p. 120):

Isso não deve ser tomado como ‘traição’ aos objetivos dos movimentos de vanguarda (superação da instituição arte, união de arte e vida), mas como resultado de um processo histórico. Este, de modo bastante geral, pode ser assim caracterizado: malgrado o ataque dos movimentos históricos de vanguarda à instituição arte, ou seja, não tendo sido a arte transposta para a práxis vital, a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital. O ataque permitiu, contudo, que ela passasse a ser reconhecida como instituição e que a (relativa) ausência de consequência da arte na sociedade burguesa passasse a ser reconhecida como seu princípio.

Assim, Bürger, não compartilhando uma visão tão radical sobre uma nova vanguarda, como a de Manovich, joga sobre nós um pouco de luz no meio da escuridão do contemporâneo. As formas de se fazer arte nos dias de hoje, seriam, assim, um conjunto de técnicas inauguradas pelas antigas vanguardas, mas esvaziadas de seu sentido original no momento em que são absorvidas pelo cotidiano.

Retomando o pensamento de Manovich, vimos que ele identifica o *software* como a nova vanguarda, que vai codificar e generalizar as técnicas da vanguarda histórica – vai torná-las parte do cotidiano e assim esvaziá-las de seu sentido original que pretendia o choque para despertar as pessoas de seu sonho burguês. Ao mesmo tempo, ele coloca também o *software* como um conjunto de novas técnicas de se trabalhar com a mídia que vem representar a nova vanguarda da sociedade contemporânea metamídia. As novas tecnologias – e não os novos produtos culturais criados por elas – são, portanto para Manovich, a nova forma de se fazer arte. “O meio é a mensagem”, já diria McLuhan. Arlindo Machado, sem tanta euforia, faz ponderações sobre o mesmo assunto:

Na era da automação, o artista, não sendo capaz ele próprio de inventar o equipamento de que necessita ou de (des)programá-lo, queda-se reduzido a um operador de aparelhos pré-fabricados, isto é, a um funcionário do sistema produtivo que não faz outra coisa senão cumprir possibilidades já previstas no programa, sem poder, todavia, no limite desse jogo programado, instaurar novas categorias. A repetição indiscriminada das mesmas possibilidades conduz inevitavelmente à *estereotipia*, ou seja, à homogeneidade e previsibilidade dos resultados. (MACHADO, 2008, p.48 e 49)

Diante da empolgação de Manovich quanto às novas tecnologias, junto com considerações um pouco mais cuidadosas por parte de Machado, podemos agora ter uma melhor ideia sobre a nossa sociedade: uma sociedade de informação veloz e de produtos culturais criados, recriados, reconceituados, manipulados, distribuídos e acessados através das novas tecnologias. Entretanto, aqui, trabalharemos com os conceitos de Manovich apenas para nos posicionarmos frente a essa sociedade levando em conta o peso que as novas mídias e as novas tecnologias têm nos produtos culturais.

Podemos agora prosseguir, centrando a atenção no ambiente virtual (blogs e páginas na internet) e nas redes sociais (como o *microblog* Twitter e o Facebook) para levantar possibilidades sobre sua significação na sociedade contemporânea. Este ambiente virtual aparece como um espaço onde a literatura – e mais

especificamente a poesia – está representada. Seria esta uma forma de *mix*, conforme Manovich descreve?

The Language of New Media analisa a linguagem das mídias contemporâneas (ou, em outras palavras, ‘as primeiras novas mídias’) como o *mix* (também podemos usar as metáforas de *software* de *morph* ou *composite*) entre dois conjuntos diferentes de forças culturais ou convenções culturais: por um lado, as convenções de formas culturais já maduras (tal como uma página, uma estrutura retangular, um ponto de vista móvel) e, por outro, as convenções do *software* do computador e, em particular, das interfaces homem-máquina, tal como se desenvolveram até agora. (MANOVICH, 2005, p.34 e 35)

Neste caso, a poesia seria a força cultural já madura e o ambiente virtual seria uma forma de *software* previamente programado, como descreveu Manovich. Teríamos, portanto, um *mix*, tal qual definido pelo autor russo. Esta ideia também é partilhada por Arlindo Machado:

Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2008, p.69 e 70)

Então, sim, este *mix* entre poesia e o ambiente virtual estaria de acordo com as ideias de Manovich e Machado. Couchot também chama a atenção para as possibilidades de hibridação que as novas tecnologias permitem e destaca o novo posicionamento dos sujeitos EU e NÓS:

Se situa aí a particularidade da hibridação que força as mídias, mas também as artes, a interagir mutuamente; se o numérico serve às outras artes, também as desloca e as renova. As mudanças mais importantes proporcionadas pelo numérico são aquelas que afetam o sujeito. O automatismo numérico redesenha uma nova figura do sujeito nos seus intercâmbios entre o real e o imaginário, nas relações com o individual e o coletivo, o artista e a sociedade. Decorre daí, em razão desta mudança, ultrapassar amplamente o plano técnico, que é a arte em si mesma que se encontra afetada. Uma arte na qual as relações com a ciência, a técnica e a sociedade se reestruturam. (COUCHOT, 2003, p. 253)

Mas seria o próprio ambiente virtual – as páginas da internet, o Twitter, o Facebook – a nova obra de arte? Ou as possibilidades de se expressar através de formas de arte já institucionalizadas em um novo espaço virtual é que formariam esta nova forma de arte?

Arlindo Machado, ao final de seu texto *Arte e mídia*, pondera que o ideal é perguntar-se para onde essa hibridização aponta e que políticas ela pressupõe:

Muitas vezes, a noção de convergência pode sugerir uma fácil integração e uma fusão harmoniosa das formas de cultura, sem dar peso suficiente às contradições que se operam dentro dela e sem considerar os prejuízos que ela pode causar a tudo aquilo que não se deixa hibridizar com facilidade. O discurso da convergência às vezes tem um tom excessivamente celebratório, como se toda hibridização correspondesse sempre a uma harmonização daquilo que antes era fragmentado e beligerante. (...) A hibridização, sem nenhuma dúvida, produz

inovação e avanço em termos de complexidade, mas também relações de desigualdade e assimetrias entre os fatos de cultura que ela agrega. (2008, p.76 e 77)

Assim, pensar o ambiente virtual como o *mix* descrito por Manovich – como a junção de formas de arte mais maduras e uma nova forma de arte que se estabelece através do *software* que se apresenta por trás da internet e das redes sociais, como Twitter e Facebook, parece ser um caminho adequado. Entretanto, ante a euforia do teórico russo, parece ser mais prudente adotar a cautela de Arlindo Machado e de Edmond Couchot na análise da relação entre a poesia e sua representação neste ambiente virtual, tentando analisar os benefícios e os prejuízos acarretados por esta hibridização.

Primeiro, faz-se necessário pensar um pouco sobre a poesia de Paulo Leminski e sua linguagem concisa. Leminski começa a escrever na década de 1960 e sua produção estende-se pelas duas outras décadas seguintes, interrompida em 1989 com a morte do poeta. Vale ressaltar que ele nunca foi um poeta tradicional. Leminski não iniciou sua carreira escrevendo sonetos, odes ou elegias. Ele já nasce como poeta dialogando com o Concretismo e, antes de completar 20 anos, conhece os concretistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Iremos analisar detalhadamente, no próximo capítulo, a relação de Leminski com seus principais interlocutores no campo da literatura. Por ora, podemos ressaltar a influência do Concretismo e, por consequência, do *haikai*, poema de origem japonesa composto por 3 versos e 17 sílabas, também reverenciado pela vanguarda paulista. A linguagem concisa do poeta vem, principalmente, dessas duas fontes. Estimulados pela obra *The Chinese written character as a medium for poetry*¹³, de Ezra Pound, os concretistas buscaram a economia de linguagem do *haikai*, valorizando também a concisão, o espaço em branco de cada página, os radicais de cada palavra, os *portmanteaus* que iriam formar novas palavras (neologismos).

Leminski não se tornou multimídia. Ele nasceu multimídia. Mesmo que não tivesse os recursos técnicos adequados ao que sua imaginação idealizava na época. Iremos também ver com detalhes como a obra deste poeta nunca esteve atrelada somente ao papel. Ele foi professor, trabalhou com jornalismo, com publicidade, foi redator e colunista de televisão. Idealizou – e realizou – clipoemas, na década de 1980. Traduziu inúmeras obras literárias, de escritores como John Fante, Samuel

¹³ A escrita chinesa como uma forma para a poesia – livre tradução.

Beckett, entre outros. Dessa maneira, a migração da poesia de Leminski para a internet seria realmente apenas uma questão de tempo. A concisão de sua linguagem veio ao encontro de uma geração que escreve o estritamente necessário de maneira abreviada.

Veremos então, no próximo capítulo, a contextualização histórica do momento em que Leminski viveu, para que possamos entender de onde vem sua linguagem concisa. Iremos nos aprofundar no Movimento Concretista, que teve seu início na década de 1950 no Brasil, e tentaremos mapear também o cenário poético das décadas de 1960 e 1970, rastreando a diálogo que o Tropicalismo e a Poesia Marginal tiveram com a obra do poeta curitibano. Tendo essas informações disponíveis, poderemos, então, no capítulo 4, mergulhar na vida e na obra de Leminski para tentar compreender o que mantém viva a sua poesia na era da cultura digital e das redes.